

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года
Выходит 4 раза в год

№ 2(75)/2026

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
Published quarterly

№ 2(75)/2026

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

Department 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).

Belozeroва 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

Кемерово 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 музыковедения 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 Culture 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 Gennadiievna, 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

Казakov Е. Ф. Образ богочеловека как «вершина» самоидентификации русской культуры.....	13
Баринov В. И. От цифрового кентавра к смарт-человеку в дискурсе эволюции техногенной культуры.....	23
Соловьев А. П. Правовая модель сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия в Российской Федерации: институциональные ограничения и направления модернизации.....	31
Родионова Д. Д., Абрамова П. В., Суворов М. С. Концепция архитектуры реестра нематериального этнокультурного наследия народов Кузбасса.....	37
Паничкина Е. В. Креативные индустрии как фактор развития культуры регионов России.....	43
Макевнин А. В. Городские коммеморативные практики в условиях информационного общества..	53
Грибков Д. Н. Искусственный интеллект в модернизации музейной информационной среды.....	58
Герасимов Г. И. «Цифровой след» музейного восприятия: контент-анализ и факторный анализ отзывов о Тульском государственном музее оружия.....	69
Труевцева О. Н., Давыдова Л. В. Музеефикация объектов культурного наследия декабристов в городе Туринске Свердловской области.....	79
Родионов С. Г., Родионова Д. Д. Фондохранилище государственных музеев Кузбасса как база для современного научно-методического центра реставрации музейных предметов в Сибири.....	88
Багрова Н. В., Лян Юйпэн. Архитектурная культура Китая: традиции и потенциал развития.....	95
Ю Юн. Китайская тибетская национальная вокальная музыка: история и современное состояние.....	106
Го Ситин. Фортепианный факультет Шанхайской консерватории: к вопросу периодизации деятельности.....	113
Вэй Шанмяо. Исторический аспект совершенствования методики развития музыкального слуха в Китае.....	119
Тан Нинвань. Первая симфония Чжао Цзипина: синтез западного симфонизма и китайской традиционной музыки.....	125
Лескова Т. В. О русских народно-поэтических прообразах в оратории «Сибирские вечера» Георгия Иванова.....	139
Пыльнева Л. Л. Вербальные и музыкальные знаки в произведениях С. Г. Тосина.....	157
Коляденко Н. П. Музыкальность и синестетичность структуры художественного текста антиутопии Е. Замятина «Мы».....	166
Крылов И. А. Реализация основ государственной культурной политики в художественной деятельности театра кукол.....	174

Кабирзянов Р. Р. Экранно-эстрадный жанр: теоретическое обоснование и жанровая специфика....	180
Богомолова Ю. Ю. Развитие образа Марии Магдалины в живописи леонардесков.....	188
Бердникова Т. М., Шкляева Л. М. Образы православных храмов в живописных пейзажах пленэра «Камские зори» 2024 года.....	200
Нехвядович М. С. Взаимодействие глянцевого и гранжевого эстетики в визуально-пластическом языке фотографии моды 1990-х годов.....	208
Гук А. А. Фотография в контексте «цифрового поворота»: тенденции и перспективы.....	216

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Богоудинова Р. З., Новгородова Е. Е. Критическое мышление как интеллектуально-креативная основа образовательного результата.....	226
Ненилин С. Н., Власова К. М. Анализ динамики и факторов результативности самодиагностики школ Кузбасса в ходе реализации проекта «Школа Минпросвещения России» в 2023–2025 годах...	233
Морозова О. П., Ян Мэй. Психолого-педагогические условия формирования личностной картины мира иностранных студентов в образовательном процессе российского вуза.....	240
Попова Н. С., Костюк Н. В., Букина Е. К. Роль традиций академической живописи в художественном образовании Кузбасса.....	251
Биколов Г. О., Костюкова Т. А. Проектирование системы эмоционального развития подростков средствами хореографии в условиях дополнительного образования.....	261
Крючкова Е. С. Драматургия оркестровки в контексте формирования когнитивных навыков будущих руководителей оркестра русских народных инструментов.....	270
Алфавитный указатель авторов.....	278

CONTENTS

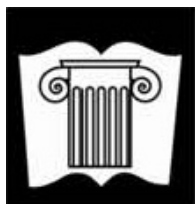
CULTUROLOGY AND ART HISTORY

Kazakov E.F. The Image of the God-man as the “Peak” of Self-identification of Russian Culture.....	13
Barinov V.I. From Digital Centaur to Smart Human in the Discourse of Technogenic Culture Evolution...	23
Solovyev A.P. Legal Model for the Preservation and Use of Immovable Cultural Heritage Objects in the Russian Federation: Institutional Constraints and Directions for Modernization.....	31
Rodionova D.D., Abramova P.V., Suvorov M.S. Concept of the Architecture of the Register of the Intangible Ethnocultural Heritage of the Peoples of Kuzbass.....	37
Panichkina E.V. Creative Industries as a Factor in the Development of Russian Regions Culture.....	43
Makevnin A.V. Urban Commemorative Practices in the Information Society.....	53
Gribkov D.N. Artificial Intelligence in Modernizing the Museum Information Environment.....	58
Gerasimov G.I. “The Digital Trace” of Museum Perception: Content and Factor Analysis of Reviews of the Tula State Museum of Arms.....	69
Truevtseva O.N., Davydova L.V. Museumification of the Cultural Heritage of the Decembrists in Turinsk, Sverdlovsk Region.....	79
Rodionov S.G., Rodionova D.D. The Depository of the State Museums of Kuzbass as a Basis for a Modern Scientific and Methodological Center for the Restoration of Museum Objects in Siberia.....	88
Bagrova N.V., Liang Yupeng. Chinese Architectural Culture: Traditions and Development Potential.....	95
Yu Yong. Chinese Tibetan National Vocal Music: History and State of the Art.....	106
Guo Xiting. Piano Faculty of the Shanghai Conservatory: on the Issue of Periodization of Activities.....	113
Wei Shanmiao. Historical Aspect of Improving the Methodology of Developing the Musical Ear in China.....	119
Tang Ningwan. Zhao Ziping’s First Symphony: A Synthesis of Western Symphonism and Chinese Traditional Music.....	125
Leskova T.V. About Russian Folk Poetic Images in the Oratory “Siberian Evenings” by Georgy Ivanov.....	139
Pylneva L.L. Verbal and Musical Signs in the Works of S.G. Tosin.....	157
Kolyadenko N.P. Music and Synesthesia in the Structure of the Literary Text of E. Zamyatin’s Dystopian Novel “We”.....	166
Krylov I.A. Implementation of the Fundamentals of State Cultural Policy in the Artistic Activities of Puppet Theatre.....	174

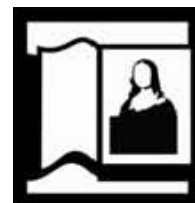
Kabirzyanov R.R. Screen-Variety Genre: Theoretical Justification and Genre Specifics.....	180
Bogomolova Y.Y. Mary Magdalene and Leonardeschi: the Evolution of a Sacred Image.....	188
Berdnikova T.M., Shklyueva L.M. Stylistic Features of Picturesque Landscapes Plein-Air “Kamsk Dawns” 2024.....	200
Nekhvyadovich M.S. The Interaction of Glossy and Grunge Aesthetics in the Visual-Plastic Language of 1990s Fashion Photography.....	208
Guk A.A. Photography in the Context of the “Digital Turn”: Trends and Prospects.....	216

PEDAGOGICAL SCIENCES

Bogoudinova R.Z., Novgorodova E.E. Critical Thinking as an Intellectual and Creative Basis for Educational Results.....	226
Nenilin S.N., Vlasova K.M. Analysis of Dynamics and Factors of Performance of Self-Diagnosis of Kuzbass Schools During the Implementation of the Project “School of the Ministry of Education of Russia” in 2023-2025.....	233
Morozova O.P., Yang Mei. Psychological and Pedagogical Conditions for the Formation of the Personal Worldviews of Foreign Students in the Educational Process of a Russian University.....	240
Popova N.S., Kostyuk N.V., Bukina E.K. The Role of Academic Painting Traditions in the Art Education of Kuzbass.....	251
Bikulov G.O., Kostyukova T.A. A Pedagogical System of Adolescents’ Emotional Development Through Choreography.....	261
Kryuchkova E.S. Orchestra Dramaturgy in the Context of Forming the Cognitive Skills of Future Orchestra Directors of Russian Folk Instruments.....	270
List of Authors in Alphabetical Order.....	278



КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ CULTUROLOGY AND ART HISTORY



УДК 130.2

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-13-22

ОБРАЗ БОГОЧЕЛОВЕКА КАК «ВЕРШИНА» САМОИДЕНТИФИКАЦИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

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

Для раскрытия содержания и роли образа богочеловека в отечественной культуре автор осуществляет его сравнительный анализ с образами человека и человекобога (сверхчеловека, дьяволочеловека). Если образ богочеловека является «вершиной» самоидентификации русской культуры, то образ человекобога предстает «вершиной» самоидентификации западной культуры. Образы богочеловека и человекобога (нашедшие выражение соответственно в идеалах подвижника и героя) выступают двумя магистральными контрарными «полюсами» идентификации человеческой культуры. Столкновение этих «полюсов» предстает важнейшей «точкой напряжения», обуславливающей динамику развития мировой культуры на протяжении ряда веков. Опираясь на христианское мировосприятие, а также на произведения В. С. Соловьева, С. Н. Булгакова и Н. А. Бердяева, автор показывает, что богочеловек выступает идеалом свободного соборного единения, милосердия, жертвенности, служения и справедливости. Божественное в образе богочеловека является главным и ведущим началом. В противовес этому, в образе человекобога человеческое вытесняет и подменяет собой божественное, при этом теряя свой собственно человеческий характер. Путь восхождения от человека к Богу осуществляется через богосотворчество: помощь Богу в созидании добра, истины, красоты, милосердия и любви. Богосотворчество, направленное на «стяжание духа святого», приводит к обожению души, сочетая человеческое и божественное во все более глубокое спасительное духовное единство. Такие черты образа богочеловека, как смирение, терпение, жертвенность, служение, стойкость, соборность, открытость в горнюю вертикаль (неудовлетворенность лишь дольной горизонталью), соответствуют важнейшим признакам женственной русской души и русскому национальному характеру, обуславливая органичную родственность образа богочеловека для отечественной культуры. В русской культурной традиции собственно человек – это богочеловек; Русь/Россия только тогда обретает свои родниковые сущностные глубины, когда становится Святой Русью, Бого-Русью, единым богочеловеческим соборным организмом. В современном мире русская культура призвана актуализировать и защищать линию Христа, противостоя западной культуре, олицетворяющей линию антихриста.

Ключевые слова: богочеловек, человекобог, богочеловечество, христианство, соборность, обожение.

THE IMAGE OF THE GOD-MAN AS THE “PEAK” OF SELF-IDENTIFICATION OF RUSSIAN CULTURE

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

In order to reveal the content and role of the image of the god-man in Russian culture, the author carries out its comparative analysis with the images of man and the man-god (superman, devil-man). If the image of

the god-man is the “peak” of self-identification of Russian culture, then the image of the man-god appears to be the “peak” of self-identification of Western culture. The images of the god-man and the man-god (expressed respectively in the ideals of the ascetic and the hero) act as two main contrasting “poles” of identification of human culture. The collision of these “poles” appears to be the most important “point of tension” that determines the dynamics of the development of world culture over a number of centuries. Based on the Christian worldview, as well as on the works of V.S. Solovyov, S.N. Bulgakov and N.A. Berdyaev, the author shows that the God-man stands as the ideal of free conciliar unity, mercy, sacrifice, service and justice. The divine in the form of the God-man is the main and leading principle. In contrast, in the image of the human god, the human displaces and replaces the divine. at the same time, they lose their proper human character. The path of ascent from man to God is realized through God-creation: helping God create goodness, truth, beauty, mercy and love. God-creation, aimed at “acquiring the Holy Spirit,” leads to the deification of the soul, combining the human and the divine into an ever deeper saving spiritual unity. Such features of the image of the God-man as humility, patience, sacrifice, service, perseverance, conciliarity, Russian openness to the upper vertical (dissatisfaction with only the lower horizontal), correspond to the most important signs of the feminine Russian soul and the Russian national character, causing the organic kinship of the image of the God-man for the national culture. In the Russian cultural tradition, man is actually a God-man; Rus/Russia finds its essential depths only when it becomes Holy Russia, God-Russia, a single divine-human conciliar organism. In the modern world, Russian culture is called upon to actualize and defend the line of Christ, opposing Western culture, which embodies the line of the Antichrist.

Keywords: God-man, man-god, God-manhood, Christianity, conciliarity, deification.

Введение

Проблема культурной идентичности России традиционно связана с поиском «вершинного» начала, позволяющего интегрировать разрозненные социальные, культурные и религиозные опыты в единое смысловое поле. В западноевропейской культуре акцент делается на самодостаточности человека, его самоутверждении, самоактуализации. Русская же культура на протяжении веков формировалась под влиянием православной антропологии, где высшим образцом для подражания является не абстрактный идеальный человек, а Богочеловек – Иисус Христос, в котором соединены божественная и человеческая природы. Именно в контексте богочеловечества русская религиозная литература и философия видят путь к преображению не только отдельной личности, но и всей отечественной культуры.

Дискуссии вокруг трансгуманизма, постгуманизма и метамодернизма показывают, что идея человекобога остается центральной для западной культуры, потерявшей чувство греха, оказавшейся на стороне антихриста¹. Противостоящая этому «полюсу» русская культура, волею истории,

оказывается на стороне Христа, восходя к образу богочеловека как «вершине» своей идентичности.

Генезис образа человекобога берет свое начало в античной культуре: в частности, в фокусирующей (и замыкающей) познание человека на себе идиоме *nosce te ipsum*; и в превозносящем человека выше Бога протагоровском постулате «человек есть мера всех вещей». Генезис образа богочеловека берет начало в священных христианских текстах, оформляется в трудах Оригена, а далее – в восточно-христианской традиции. Начиная с этого периода и до современности, *линия человекобога* и *линия богочеловека*² предстают важнейшим противоборством как в душе отдельного человека, так и в родовой душе человечества. Понятие «богочеловек» активно исследовалось в русской литературе (Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, Д. С. Мережковский) и философии (В. С. Соловьев, С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев). Ф. М. Достоевский, первым в отечественной культуре, соотнес понятия «чело-векобога» и «богочеловек»³.

¹ См. Патриарх Кирилл заявил, что Россия удерживает мир от пришествия антихриста [Электронный ресурс]. – URL: <https://ria.ru/20230710/antikhris1883373074.html> (дата обращения: 25.04.2026).

² Л. Шестов определяет их как *линию Афин* (обо-жение человека, обладающего всемогущим разумом) и *линию Иерусалима* (обожение человека через веру, смирение и самоотречение для восхождения к Богу).

³ Образ человекобога у Ф. М. Достоевского олицетворяют А. Н. Кириллов («Бесы»), П. Р. Раскольников.

Исходное определение образа богочеловека

Богочеловеком – Сыном Божиим и Сыном Человеческим – является Иисус Христос (Ин. 10:36; 11:4; 12:23). Именно в богочеловеке природное, человеческое и божественное соединяются неразлучно, нераздельно, неслиянно и неизменно («ипостасный союз»)⁴. Богочеловек и предстает адекватной мерностью для оценивания как человека, так и мира⁵. Это подтверждается христианской идеей о том, что судить человека на Страшном Суде будет не Бог-Отец, а Тот, в Ком соединены божественная и человеческая природа – Христос⁶.

Богочеловек понимается в христианско-философской традиции как цель духовного совершенствования человека (через богосотворчество, соработничество человека и Бога), заключающегося в *обожении* его души, что приближает и соединяет ее с Богом. «Он вочеловечился, чтобы мы обожелись», – писал Афанасий Великий [1, с. 268]. Через причастие Телу и Крови Христовым и через *жизнь во Христе* верующие получа-

ют возможность стать «причастниками Божеского естества» (2 Петр. 1:4). *Богочеловек является носителем «линии Христа»*.

Богочеловек – соединяющий (всеединяющий), примиряющий, уравнивающий, милующий, прощающий, любящий, жертвенный. Все эти качества близки женственной русской душе. Так, жертвенность является важнейшей чертой русской ментальности, благодаря которой Россия смогла выстоять и пройти через массу драматических испытаний. Еще одна важная черта русской культуры, заложенная в образе богочеловека – терпимость («Бог терпел, и нам велел»). Принятие *иного* превращает отечественную культуру не в «плавильный котел», а в «салатницу», где этнические общности, сосуществуя вместе, не теряют свою самобытность. И сама история Руси/России – пасхальная, повторяющая жизненный путь Христа: трагическое испытание, кажущееся абсолютной гибелью, но, в конце концов, предстающее ступенью, предшествующей возрождению/воскресению⁷.

Человек и богочеловек

П. А. Флоренский утверждает, что нельзя понять человека из того, что ниже его; понять человека можно лишь в его отношении к Богу. Для того чтобы походить на человека, нужно походить на Бога, иметь образ Божий; «человечность есть богочеловечность» [17, с. 93–94]. Мировая история есть становление человеческого в богочеловеческом [14, с. 118]. Ориентиром и идеалом этого восхождения является богочеловеческая природа Христа.

Выделим характерные особенности человека, не открытого горним мирам, и богочеловека в их соотносительности друг с другом:

– человеческое понимается как целостное, самодостаточное, автономное, не нуждающееся в божественном, что обуславливает *антропоцентризм* и *антропокосмизм*; богочеловеческое понимается как нуждающееся в божественном,

⁷ Пасхальным характером отличается не только русский филогенез, но и онтогенез; нашедший выражение, например, в жизненном пути старца Опта (в честь которого названа Оптиная пустынь), который в первый (разбойничий) период жизни, кажется, погубил свою душу окончательно; но в последующий (праведный) отрезок жизни душа его смогла воскреснуть, вырвавшись из греха и обретя святость.

ков («Преступление и наказание»), И. Ф. Карамазов («Братья Карамазовы»); образ богочеловека – А. Ф. Карамазов («Братья Карамазовы»), Л. Н. Мышкин («Идиот»), старец Зосима («Братья Карамазовы»).

⁴ Иисус Христос, «воплотившийся от Духа Свята и Марии Девы и вочеловечился» («Символ веры»). Во Христе присутствует природное начало, его тело подчинялось естественным процессам и потребностям: Он рождался, вырос, умирал; испытывал голод, жажду, усталость, боль, нуждался во сне (Мф. 4:2; Ин. 4:6; 19:28). Согласно вероопределению IV Вселенского собора, две природы в Иисусе Христе соединились «неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно». Это означает, что после соединения ни одно из естественных не изменилось, не утратило своих свойств.

⁵ Протагоровское «человек есть мера всех вещей» – «тезис», платоновское «Бог есть мера всех вещей» – «антитезис», христианское «Богочеловек есть мера всех вещей» – «синтез». Мир нужно измерять Христом, а не человеком; и создан мир не для человека, а для Богочеловека (Откр. 3:7). «Христос – мера безмерная, мера Божия» (Иоанн Златоуст). «Во Христе явлена мера человеческой жизни» (Георгий Флоровский), мера истины, любви и вечности (Иустин Попович).

⁶ См. «Отец и не судит никого, но весь суд отдал Сыну» (Ин. 5:22); «Отец отдал Сыну власть производить суд, потому что Он есть Сын Человеческий» (Ин. 5:27). Бог и человек – соизмеримы: в Боге есть человеческое, в человеке есть божественное.

предстоящем главной и ведущей стороной, что обуславливает *теоцентризм и теокосмизм*;

– человек предстает дольным существом, вписывающемся в земную *горизонталь* бытия (*горизонтальный человек*), заботящемся больше о материально-телесном; богочеловек предстает горне-дольным существом, открытым в *небесную вертикаль* и в *земную горизонталь* (*вертикально-горизонтальный человек*, символом двойственной, «перекрещивающейся» природы которого является крест); так как *вертикаль* в образе богочеловека доминирует, его можно определить как *вертикального человека*, заботящегося больше о духовно-душевном;

– человек – «рожденный от плоти» («плоть от плоти») (Ин. 3:6), главные удовольствия – психосоматические, главный страх – физическая смерть; богочеловек – «рожденный от духа» («дух от духа») (Ин. 3:6), главное для него – духовные радости, главный страх – духовная смерть (совершение смертных грехов, к ней ведущих);

– для человека жизнь – конечная, ценности – временные; все главное достигается и происходит здесь-и-сейчас; он живет настоящим и близким будущим-прошлым; богочеловек – открыт в бесконечность (жизнь души имеет начало, но не имеет конца), все главное происходит в будущем-вечном;⁸

– важнейшие ценности человека – здоровье, долгожительство, продолжение рода, польза, самоактуализация, удовольствие, эгоизм; важнейшие ценности богочеловека – «стяжание духа святого» (возвышенность, просветленность; истина, добро, красота, любовь, служение, жертвенность, добротоделание, справедливость, радость, альтруизм);

– идеальный человек – успешный (достигший богатства, славы, власти); неидеальный человек – лузер, маргинал, бомж; человек, достигший высоких ступеней восхождения к богочеловеку – святой, преподобный (милосердный, кроткий, добрый, праведный, любящий; ставящий волю Бога выше своей воли); его антипод – грешник (жесток, злопамятный, мстительный, равнодушный, клеветущий, корыстный; ставящий свою волю выше воли Бога).

⁸ Поэтому он исходит из максимы, сформулированной Б. Спинозой: «На все смотри с точки зрения вечности».

Исходное определение образа человекобога

Понятие «човекобог» («сверхчеловек», «дьяволочеловек») означает самовозвышение человека до уровня Бога (или «выше» Него); «умерщвление», «убийство» Бога, занятие Его места. Люцифер был первой попыткой взбунтовавшегося творения встать на место Творца (*ангелобожие*). В «бунте» против Бога человекобог повторяет и продолжает *линию Люцифера*.

Генезис образа человекобога в западной культуре начинается с «антропологической революции», развернувшей мысль от космоцентризма к антропоцентризму. В эпоху Возрождения происходит утверждение идеи самодостаточности человека, его способности к безграничному самосовершенствованию и, в конечном счете, к самообожествлению. Формируется идеал *homo deus* (человека-бога), где человек предстает как «великое чудо» и «свободный творец самого себя» [12, с. 93]. Западная культура начинает путь к утверждению абсолютного суверенитета человека, который сам становится источником смысла и ценности.

Эта линия развивается в концепции «сверхчеловека» Ф. Ницше. Хотя он не использует термин «човекобог», его критика христианства и провозглашение *воли к власти* как принципа преодоления «последнего человека» интерпретируются как обоснование *человекобожества* [11, с. 118]. *Антропоцентризм* превращается в *антропотемизм*. «Човекобог – это человек, который хочет занять место Бога, стать на Его место, утвердить себя как единственное и абсолютное существо. Это путь самообожествления человека без Бога» [2, с. 96].

От человека *вообще* как центра мироздания западная культура (особенно с эпохи Возрождения) движется к утверждению важнейшей роли *человеческого «я»*. На смену *антропоцентризму* приходит *эгоцентризм* (что нашло выражение в картезианском «я мыслю, следовательно, существую»), где *моя* самоактуализация становится последней и наивысшей ценностью (что отобразил в пирамиде потребностей А. Маслоу). Эгоизм – это когда человек ставит *свое* выше *чужого*: *свое «я»* – выше «я» *другого* человека; *свой* народ – выше *другого* народа, человечество – выше природы (ближней, средней и дальней); ставит *мое*

настоящее – выше *не-моего* прошлого и будущего, мое временное – выше *не-моего* вечного; ставит себя – выше Бога. В человекобоге, несущем в себе интенцию бунта против всего и вся, доминирует *подростковое начало* (но соотносит он себя со *взрослым*, попадая в *кризис идентичности*).

Развитие *эгоцентризма* приводит к его превращению в *эготеизм*: *человекобог* закономерно превращается в *я-бога*. Формируется человек, который «для себя – бог; все для меня имеет значение лишь как мое средство; я не признаю в другом лице границы своего эгоизма: единственная граница для меня есть граница моего могущества» [13, с. 630]. Человек не желает оставаться творением, стремится стать творцом *себя как Бога*, занять Его место. *Я-божие, я-люциферизм (я-сатанизм)* – это пиковая форма *антропоэгоизма*, несущего в себе антибожью интенцию, превращающую его в *антропотеоэгоизм*. Для того чтобы стать *я-богом*, надо превратиться в *я-убийцу Бога*. Это выражено в идиоме Ф. Ницше «Бог умер? Нет, это мы его с вами убили, вы и я». *Падение* человекобога все больше отдаляет его от Бога. Если Бог несет в себе идею *всеединства*, то, продолжая линию Люцифера, человекобог несет в себе идею *разделения, обособления, противостояния*⁹; возвышая себя, он уничижает другого, противопоставляет ему себя.

Человекобог – это антропологическая гордыня, попытка человека без благодати, собственными силами достичь абсолютного могущества и самодостаточности. В православной аскетике стремление к статусу человекобога квалифицируется как *прелесть* (духовное самообольщение), когда человек принимает свои ограниченные силы или демонические внушения за божественную благодать [6, с. 153].

Человекобог – нигилист, отбрасывающий традиционные ценности, находящийся «по ту сторону добра и зла» (Ф. Ницше), следующий своему собственному моральному (точнее сверхморальному, становящемуся аморальным) закону. Он верит в свою способность достичь любой цели; для него характерна «воля к власти», переходящая в своеволие, самоуверенность, гордыню и вседозволенность.

⁹ Один из вариантов перевода имени падшего ангела (с древнегреческого) на русский язык означает «разделяющий», «вносящий рознь» между Богом и человеком, между людьми.

Сравнение богочеловека и человекобога

Как есть формальное сходство между антихристом и Христом¹⁰, так есть *формальное сходство между образами человекобога и богочеловека* (нередко препятствующее отчетливой отдифференциации их друг от друга). Противопоставление богочеловека и человекобога наиболее остро сформулировано Ф. М. Достоевским («Бесы», «Братья Карамазовы»). В обоих образах сверхматериальное начало является ведущим и главным: первозданное (эдемское, божие), светлое духовное – у богочеловека; падшее, потемневшее, демоническое (инфернальное, антибожие), злое духовное – у человекобога¹¹. Человек, относительно богочеловека и человекобога, – становящееся в полярных направлениях (соответственно, ко Христу и/или антихристу; к спасению и/или к гибели) существо.

Образы богочеловека и человекобога задают для человека систему координат (соответственно, *верхнюю перекладину вертикали* креста, уходящую в горнии выси; и *нижнюю перекладину вертикали*, уходящую в преисподнюю), обозначая соответственно спасительный и губительный «полюсы». Блуждающий между ними, «упирающийся» в них человек проверяет границы возможно-го, дозволенного, определяет *аутентичные себе пределы* через поиск своей соразмерности миру (соразмерности мира себе). Человекобожие – это попытка выйти за все допустимые, принятые границы (сохраняющие человеческое в человеке) в *открытый космос* всемогущества-вседозволенности, попытка стать «мерой всех вещей», судьей и господином мира (вместо всесовершенного божественного Судии)¹². Человекобог и богочеловек могут быть двумя «полюсами» души одного и того же человека; торжество первого ведет к гибели души, торжество второго – к ее спасению¹³.

¹⁰ Внешне их не просто различить, что запечатлел, например, И. С. Глазунов в картине «Христос и Антихрист».

¹¹ С точки зрения христианства, есть светлые, добрые и темные, злые духи (нейтральных духов нет); последние никогда не смогут превратиться в первых.

¹² Эта интенция получила название *теомании* – «комплекса Бога».

¹³ Например, в душе гетевского Фауста борются жажда земного могущества, власти над миром (челове-

За внешним сходством человекобога и божества скрываются сущностные контрастные различия, выражающие противостояние антихриста и Христа.

– Богочеловек (теоантропоцентризм¹⁴) является антиподом человекобога (антропотезис). В последнем человеческое не соединяется с божественным, а вытесняет, подменяет, «убивает» его; «божественное» здесь выступает симулякром (как антихрист выступает симулякром Христа¹⁵). В богочеловеке человеческое соединяется с божественным, меняя свою природу, обоживаясь, становясь богочеловеческим. Богочеловек есть «малый бог», человекобог есть «большой квазибог». Богоподобие первого не означает его самодостаточности, он обретает полноту бытия не в изоляции, а лишь в соединении с Богом [4].

– Человекобог, несущий в себе интенцию к самодостаточности, разрушает отношения меж-

кобожие) и стремление к высшему свету и божественному порядку (богочеловеческое). Борьба данных начал описана Ф. М. Достоевским в образе Р. Раскольникова: утверждение собственной морали, дающей право решать вопрос о жизни и смерти другого человека (человекобожие) и способность к состраданию, муки совести, приводящие к духовному перерождению (богочеловеческое).

¹⁴ Теоантропоцентризм в онтологии является следствием восхождения человека (человечества) к Богу, результатом чего будет становление богочеловека (богочеловечества) (В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, П. Тейяр де Шарден). Теоантропоцентризм в гносеологии исходит из того, что именно богочеловек, несущий в себе интегральную природу, будучи синтезом божественного, человеческого и природного, может быть «мерой всех вещей» (так, в учении Никодима Благовестника, через евхаристическое соединение с Христом, христианин опытно переживает Личность Богочеловека как полноту ведения и истины). С точки зрения этики, если теоцентризм (исходя и утверждения о божественном промысле) абсолютизирует роль трансцендентного начала; то антропоцентризм (исходя из представления о свободе воли), абсолютизирует субъективное начало. Теоантропоцентризм соединяет два данных принципа, ища соразмерность божественного промысла, божественной благодати, и свободы воли (святитель Феофан Затворник писал: «Свобода воли – выполнять предписания Творца, направлять помыслы к Богу»).

¹⁵ Человекобог – это попытка стать богом без Бога, своими силами, опираясь на разум, то есть попытка самообожествления (Иустин Попович).

ду людьми, изолируя их друг от друга. В результате общение начинает носить формальный характер, теряет свою глубину, подлинность. Человекобог – отделяющийся от всего и вся, замыкающийся на себе, самовозвышающийся и уничижающий всех и все, реализующий интенцию индивидуально-эгоизма¹⁶. Богочеловеческое – альтруистическое, жертвенное, соединяющее (через любовь)¹⁷, несет в себе интенцию антиэгоизма¹⁸, открытости, ответственности за себя и ближнего, за Отечество, человечество, планету и космос¹⁹, не только за настоящее, но и за прошлое, будущее, вечное (перед Богом).

– Бог есть Все (1 Кор. 15:28), поиск соразмерности Богу есть поиск соразмерности *всему*: и природному, и социальному, и физическому, и метафизическому; богочеловек есть *мера всех вещей*. Человекобог есть *антимера (квазимера) «всех вещей»*. Богочеловеческое есть отрицание (мера отрицания) человекобожественного, остановка, ограничение его, обозначение его неодолимых пределов.

– Человекобог стремится ко все более полной свободе ото всего и вся (от Бога, природы, другого человека, прошлого и будущего). Для

¹⁶ Индивидуальный эгоизм – противопоставление себя другому (ксенофобия); этнический эгоизм – противопоставление своего народа другому (национализм, шовинизм, расизм); общечеловеческий эгоизм – противопоставление человечества ближней (окружающей среде) и дальней (космосу) природе.

¹⁷ Три вида единения-любви: индивидуальный уровень – единение человека с человеком, толерантность; этнический уровень – интернационализм; общечеловеческий уровень – единение человечества с ближней (окружающая среда) и дальней (космос) природой. Если богочеловеческое несет в себе интенцию к *всеединству*, то человекобожие – интенцию ко *всеразделенности*.

¹⁸ В. С. Соловьев в работе «Смысл любви» определяет в качестве антипода *любви не ненависть, а эгоизм*. Эгоизм есть выражение антиподобия человека Богу [9, с. 151].

¹⁹ В статье «Космология духа» Э. В. Ильенков расширяет представление о человеческой соборности до масштаба вселенной, говоря об ответственности человека не только за планету, но и за космос (ближний и дальний). Человечество спасается лишь вместе со Вселенной.

богочеловека свобода не противопоставляется Богу, а реализуется в соборном (вместе с другими людьми) *соработничестве* с Ним. Если человекобог стремится к свободе *от* Бога (а так как *Бог есть Все*, то – к свободе *от* всего)²⁰, то богочеловек стремится к свободе *в* Боге.

– Человекобог несет в себе *детское* (*под-ростковое*) начало, идентифицирующее себя со *взрослым*; «убив» природу, Бога, историю и себя *подлинного* (соразмерного природе, Богу, истории и себе реальному), человекобог самовозвеличился до тех высот, на которых пребывать не в состоянии (что обусловило кризис антропоидентичности). Богочеловек аутентично идентифицирует себя с *детским* началом, относительно Бога; с *детско-взросло-родительским* началом, относительно природы (ближней и дальней); прошлого, настоящего, будущего и вечного; со *взросло-родительским* началом, относительно ближнего и дальнего человека.

И. Кант определяет Просвещение как выход человека из состояния несовременности, в котором он находился по собственной вине, и призывает к смелому пользованию собственным рассудком²¹. Человекобог – *квазивзрослость* (даже, *квазисверхвзрослость*). *Взрослое* начало вытесняет все остальные (*детское*, *родительское*)²², призванные его уравновешивать, сдерживать, сохранять в состоянии соразмерности миру и себе. Теряя эти ограничители, *взрослое*, нарушая меру, достигает гипертрофированных степеней, превращая *рациональное взрослое* в *иррациональное* (*абсурдное*); рациональное, теряя меру, «сходит с ума».

Теряется *детское* отношение к Богу (небесному Родителю), прошлому и *большой природе* (земному Родителю) как на уровне филогенеза, так и онтогенеза²³. Теряется *родительское* отношение к ближней (малой) природе и ближним

людям²⁴. Замыкание на себе, вера в собственную самодостаточность и самооценку (нарциссизм) обуславливают интенцию стать *всем* всезнающим, всемогущим, тем, кем свойственно быть лишь Богу, значит это – интенция стать *псевдобогом*). Попытка стать *всем* приводит к отделению от *всего*, противопоставлению *всему* и господству над *всем* (если во мне – *все*; то в иных, в другом – *ничего*). Просвещение – актуализация кризиса идентичности: просветители утверждают, что человек достиг стадии *взрослости*, но это оказывается *квазивзрослость* (равнозначная *квазибозу*).

– Человекобог есть выражение омертвления человеческой души, признаками чего являются закрытость горнему миру, замкнутость на себе; равнодушие (хладодушие, бездушие), особенно неспособность адекватно реагировать на добро и зло). Богочеловек есть выражение оживотворения человеческой души, признаками чего являются как можно большая открытость горнему (через молитву, смирение, благодарение) и дольнему мирам (через сострадание и сорадование), адекватное реагирование на добро и зло.

Богочеловеческая этика исходит из принципа соборного единения-ответственности: «всякий из нас пред всеми во всем виноват, а я более всех» [5, с. 126]. «Все за всех виноваты», точнее, именно «я виноват во всем». Чувство своей сопричастности *всему*, что происходит в мире – важнейший критерий отличия живой человеческой души от мертвой. Я хочу помочь попавшему в беду, но не могу (отсюда, чувство вины); нет, могу, помолившись за бедствующего, разделив с ним его печаль. Если другой человек разделяет *мое* горе, то горя в *моем* сердце (а значит и в мире) становится меньше. Единение с ближним и единение с Богом – не отделимы друг от друга, потому что божественное (образ Божий) в человеке и есть собственно человеческое. Человекобожеская этика исходит из принципа ответственности только за себя, за свое: «это – твои проблемы», «я никому ничего не должен», «каждый отвечает сам за себя». Эта этика «рассыпает» человечество на замкнутые *человеко-монады*, разделяя, омертвляя их и их отношения друг с другом.

²⁴ Кредо современного человека, явившееся апофеозом западной культуры: я никому ничего не должен. Родители и дети отказываются от обязательств относительно друг друга.

²⁰ «Если Бога нет, значит, все дозволено» (Ф. М. Достоевский).

²¹ Имеется в виду статья И. Канта «Ответ на вопрос: что такое Просвещение».

²² ДРВ – детское, родительское и взрослое начала выделяет Э. Берн в книге «Игры, в которые играют люди».

²³ Что нашло выражение как в дохристианской (сказка о «блудном» Колобке), так и в христианской культурах (притча о Блудном Сыне).

Если Люцифер – максимально возможная на метафизическом уровне (среди ангелов, духов) «точка» отдаления от Бога, то человекобог – максимально возможная на человеческом уровне «точка» отдаления от Бога²⁵. Если Бог – это максимальная Жизнь, то Люцифер и человекобог (на соответствующих уровнях) – это максимальная омертвелость. Богочеловек – наиболее полная жизнь на человеческом уровне; архангелы – наиболее полная жизнь на уровне ангелов и духов.

«Богочеловек» – «вершина» самоидентификации русской культуры; «человекобог» – «вершина» самоидентификации западной культуры (и «бездна» падения русской культуры).

По С. Н. Булгакову, «богочеловек» коррелируется с образом *подвижника*, а человекобог – с образом *героя* [3, с. 461]. Для *героя* характерна абсолютизация *самоутверждающегося* индивидуализма, «героизм самообожения» [3, с. 462], подмена свободы своеволием, плюрализмом ценностей и, в конечном счете, цинизмом, нигилизмом, стремление утвердить свою исключительность без опоры на Бога. Подвижник побуждаем идеей соборности, реализующей себя через самоотверженное служение Богу и ближнему, через смирение; это – «личность создателя», создающая будущее России на основе традиционных ценностей [16, с. 153].

Подвижник-богочеловек стремится к соборному спасению мира, осуществляющемуся через становление человечества в богочеловечество (через посредство богосотворчества). Призванный к *творению из ничего*, он преодолевает греховную косность мира [2, с. 86]. «Вершиной» самоидентификации отечественной культуры является не автономная личность, а личность, соединившаяся с Богом (и с другой личностью), в свободном акте творчества [2, с. 94]. Образ Богочеловека становится «вершиной» самоидентификации русской культуры потому, что он задает уходящую в горнии выси ценностную *вертикаль* интенций (*служит, по-булгаковски, «делу Божию на земле»*), а не сводим, как образ героя-человекобога в западной культуре, к ценностной *горизонтальной* интенций, ведущей к прагматизму и утилитаризму.

²⁵ В результате человекобог превращается в недочеловека, дьяволочеловека; это прикрытый культ сатаны, сатанизм [7, с. 64–65].

В соответствии с идеей соборности, человек может спастись только вместе с человечеством. *Христианство есть не только вера в Бога, но и вера в человека*, что реализуется лишь в коллективном историческом действии: становлении человечества в богочеловечество. *Стать богочеловеком в одиночку нельзя*, им можно стать только вместе с другим человеком и, в конечном счете, вместе со всем человечеством²⁶. *Становление человека в богочеловека есть становление человечества в богочеловечество*. Богосотворчество (как путь становления человека в богочеловека) есть нравственное теургическое действие, непосредственно преобразующее мир. В этом действе человек и Бог со-создают Истину, Добро, Красоту, Милосердие и Любовь. Богосотворчество обуславливает «*обожение*» индивидуальной и родовой человеческой души через двуединый процесс: *движение Бога к человеку и – человека к Богу* [10, с. 56–57].

В русской культурной традиции (в отличие от западной) считается, что человек не является самодостаточным, самоценным. «Человек есть вместе и божество, и ничтожество» [14, с. 12]. Его подлинная идентичность обретается не через самоутверждение и самодостаточность, а через отношение к Богу, восхождение к Нему, «*оживление*» в Него. Подлинная человечность проявляется не в обособлении, а в ощущении себя «живой клеточкой живого богочеловеческого организма» [15, с. 138]. С этой точки зрения, Христос – не просто историческая личность, а «*всесовершенный человеческий организм*» – Церковь, Тело Богочеловека [15, с. 139]. Становление человека

²⁶ «Спасть в одиночку нельзя, спастись можно только всем вместе со всеми» (Н. Ф. Федоров). Спасая только себя, ты можешь спасти лишь тело, но при этом губишь душу, а губя душу, ты губишь всего себя. Спасая другого, даже ценой своей жизни – «Сам погибай, а товарища выручай» (А. В. Суворов), – ты спасаешь душу, а спасая душу – спасаешь всего себя. Все человечество (в прошлом, настоящем и будущем) – это один человек. «Половину (треть, четверть...) человека спасти нельзя; и половину (треть, четверть...) человечества спасти нельзя» (Д. С. Мережковский). Попытка спасти лишь «золотой миллиард», забыв об остальном человечестве, или даже принеся его в жертву, не вписывается в русскую национальную идею. «Мы на горе всем буржуйам мировой пожар раздуем», – писал В. В. Маяковский.

в богочеловека происходит не только через восхождение в небесную *вертикаль* (любовь к Богу), но и через одновременную открытость в дольную *горизонталь*, «*вращение*» в соборное целое (любовь к ближнему). Эти неотделимые друг от друга вектора любви, пересекаясь, образуют профанно-сакральный крест, предстающий метафизическим символом образа богочеловека.

Отдаление человекобога от Бога оказалось отдалением человека от самого себя, от собственно человеческого в себе. Оно не привело к возвеличиванию и героизации человека, обусловив обратный эффект: его редукцию к профанной *горизонталь* (при потере сакральной *вертикали*), ставшей причиной демегафизации, обесценивания человеческой жизни, что привело к самым кровопролитным войнам и революциям XIX–XX веков. Отдаляясь от Бога, человек должен был стать «больше», чем он есть, а стал «меньше», чем он есть²⁷. Нисходя от культуры подвижника-богочеловека – к цивилизации героя-челокобога, западная культура оказывается, в конце концов, сообществом «цивилизованных Маугли». В результате «цивилизованные люди» превратились в дикарей, ставших еще большими дикарями, чем те, которых они содержали в зоопарках и клетках до конца XX века.

Заключение

Богочеловек (божественное в этом образе стоит выше человеческого) является антиподом *челокобога* (человеческое здесь ставится выше

божественного, подменяя, «убивая» Его). Образ *богочеловека* (боголичности, богочеловечества) стал центральным в отечественной христианской культуре; образ *челокобога* (сверхчеловека, дьяволочеловека) стал важнейшим в западной культуре.

Образ Богочеловека в русской культуре предстает живым символом, формирующим ее цивилизационную идентичность. Отечественная культура идентифицирует себя через отрицание челокобожия (индивидуалистического героизма) и утверждение подвижника-богочеловека, несущего в себе интенцию соборного, творческого и жертвенного единения с Богом и служения ближнему.

Эта идентичность, базирующаяся на ценностях жертвенности, соборности и служения, актуальна и сегодня [18, р. 721–722]. Она позволяет говорить о русской культуре как о феномене, в котором ценностная «вершина» находится не в *горизонталь* накопления материальных благ, обретения славы и власти, а в *вертикали* нравственного преображения и достижения целостности как личной, так и соборной. В русской культуре самоидентификация человека осуществляется через «взаимное уподобление Бога и человека», где соединение воли божественной и воли человеческой становится условием *обожения*, спасающего человека [10, с. 72]. Обожение не является утратой личностного начала, оно есть высшее раскрытие личности через единство с Богом и другим человеком.

Литература

1. Афанасий Великий. О воплощении. – М.: Рипол-классик, 2018. – 622 с.
2. Бердяев Н. А. О назначении человека. – М.: Азбука, 2021. – 320 с.
3. Булгаков С. Н. Челокобог и челокозверь // Соч.: в 2 т. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – С. 458–498.
4. Вышеславцев Б. П. Что такое я сам? [Электронный ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Boris_Vysheslavcev/chto-takoe-ja-sam/ (дата обращения: 29.04.2026).
5. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. – М.: Эксмо, 2023. – 896 с.
6. Игнатий (Брянчанинов), свт. Аскетические опыты: в 2 т. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2012. – Т. 1. – 374 с.
7. Иустин (Попович) Собрание творений: в 3 т. – М.: АСТ, 2011. – Т. 3. – 606 с.
8. Казаков Е. Ф. От Пирамиды удовольствий – к Пирамиде радостей // Вестник КемГУКИ. – 2025. – № 3. – С. 13–19.

²⁷ См. «Если человек не становится больше, чем он есть, то он становится меньше, чем он есть» (Гилель).

9. Казаков Е. Ф., Грицкевич Т. И., Логунова Л. Ю. Эгоизм как проявление антиподобия человека Богу // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Политология, Религиоведение. – 2024. – Т. 47. – С. 147–157.
10. Коробкова Ю. Е. Идея «богочеловечества» в русской религиозной антропологии первой четверти XX века // Философская мысль. – 2015. – № 4. – С. 55–78.
11. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – М.: Азбука, 2013. – 352 с.
12. Пико делла Мирандола Дж. Суждения. – М.: АСТ, 2021. – 182 с.
13. Соловьев В. С. Идея сверхчеловека // Сочинения: в 2 т. – М.: Правда, 1989. – Т. 2. – С. 624–642.
14. Соловьев В. С. Чтения о богочеловечестве. – М.: АСТ, 2025. – 352 с.
15. Сыпачева Т. А. Проблема идентичности в русской религиозной философии // Вестник Челябинского государственного университета. – 2016. – № 5. – С. 137–147.
16. Тяпин И. Н. О подвижниках и героях // Философия и общество. – 2005. – № 1. – С. 144–164.
17. Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины. – М.: АСТ, 2022. – 820 с.
18. Kazakov E. F., Gavrilov O. F., Gavrilov E. O. Human identity in the coordinates of historical time // Proceeding of the International Science and Technology Conference «FarEastCon 2020». – Singapore, 2021. – P. 715–727.

References

1. Afanasiy Velikiy. *O voploshchenii [About the incarnation]*. Moscow, Ripol-klassik Publ., 2018. 622 p. (In Russ.).
2. Berdyaev N.A. *O naznachenii cheloveka [About the appointment of a person]*. Moscow, Azbuka Publ., 2021. 320 p. (In Russ.).
3. Bulgakov S.N. Chelovekobog i chelovekozver' [Man-God and man-beast]. *Soch.: v 2 t. [Works in 2 volumes]*. Moscow, Nauka Publ., 1993, vol. 2, pp. 458–498. (In Russ.).
4. Vysheslavtsev B.P. *Chto takoe ya sam? [What am I myself?]*. (In Russ.). Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Boris_Vysheslavtsev/chto-takoe-ya-sam/ (accessed 29.04.2026).
5. Dostoevskiy F.M. *Brat'ya Karamazovy [The Brothers Karamazov]*. Moscow, Eksmo Publ., 2023. 896 p. (In Russ.).
6. Ignatiy (Bryanchaninov), svt. *Asketicheskie opyty: v 2 t. [Ascetic experiences in 2 volumes]*. Moscow, Izd-vo Sretenskogo monastyrja Publ., 2012, vol. 1. 374 p. (In Russ.).
7. Iustin (Popovich) *Sobranie tvoreniy: v 3 t. [Collected Works in 3 volumes]*. Moscow, AST Publ., 2011, vol. 3. 606 p. (In Russ.).
8. Kazakov E.F. Ot Piramidy udovol'stviy – k Piramide radostey [From the Pyramid of Pleasures to the Pyramid of Joys]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2025, no. 3, pp. 13–19. (In Russ.).
9. Kazakov E.F., Gritskovich T.I., Logunova L.Y. Egoizm kak proyavlenie antipodobiya cheloveka Bogu [Egoism as a manifestation of man's antipathy to God]. *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Politologiya, Religiovedenie [Bulletin of Irkutsk State University. Series: Political Science, Religious Studies]*, 2024, vol. 47, pp. 147–157. (In Russ.).
10. Korobkova Y.E. Ideya “bogochelovechestva” v russkoy religioznoy antropologii pervoy chetverti XX veka [The idea of “God-manhood” in Russian religious anthropology of the first quarter of the twentieth century]. *Filosofskaya mysl' [Philosophical Thought]*, 2015, no. 4, pp. 55–78. (In Russ.).
11. Nitsshe F. *Tak govoril Zarathustra [That's what Zarathustra said]*. Moscow, Azbuka Publ., 2013. 352 p. (In Russ.).
12. Piko della Mirandola Dzh. *Suzhdeniya [Judgments]*. Moscow, AST Publ., 2021. 182 p. (In Russ.).
13. Solovyev V.S. Ideya sverkhcheloveka [The idea of a superman]. *Soch.: v 2 t. [Works in 2 volumes]*. Moscow, Pravda Publ., 1989, vol. 2, pp. 624–642. (In Russ.).
14. Solovyev V.S. *Chteniya o bogochelovechestve [Readings on God-manhood]*. Moscow, AST Publ., 2025. 352 p. (In Russ.).
15. Syapacheva T.A. Problema identichnosti v russkoy religioznoy filosofii [The problem of identity in Russian religious philosophy]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Chelyabinsk State University]*, 2016, no. 5, pp. 137–147. (In Russ.).
16. Tyapin I.N. O podvizhnikakh i geroyakh [On ascetics and heroes]. *Filosofiya i obshchestvo [Philosophy and Society]*, 2005, no. 1, pp. 144–164. (In Russ.).
17. Florenskiy P.A. *Stolp i utverzhdenie Istiny [The Pillar and the affirmation of Truth]*. Moscow, AST Publ., 2022. 820 p. (In Russ.).
18. Kazakov E.F., Gavrilov O.F., Gavrilov E.O. Human identity in the coordinates of historical time. *Proceeding of the International Science and Technology Conference “FarEastCon 2020”*. Singapore, 2021, pp. 715–727. (In Engl.).

УДК 004+130.2

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-23-30

ОТ ЦИФРОВОГО КЕНТАВРА К СМАРТ-ЧЕЛОВЕКУ В ДИСКУРСЕ ЭВОЛЮЦИИ ТЕХНОГЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Баринов Владимир Иванович, кандидат культурологии, учитель информатики, Рязская СШ № 4 (г. Рязск, РФ). E-mail: sedriksakson@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0006-3734-5960>

Настоящее исследование представляет собой всесторонний научный анализ воздействия новейших научных открытий и процессов цифровой трансформации и смартизации на социум, экономику и культурную сферу современного общества, характеризующиеся формированием инновационного типа цивилизационной парадигмы, именуемого смарт-культурой. Исследуется феномен возникновения гибридного интеллекта, обусловленного взаимодействием природной когнитивной деятельности индивида и искусственно создаваемых интеллектуальных систем, интегрированных в смарт-технологии. Концептуализируется категория «смарт-человека», представляющего собой результат интегративного процесса биологической природы человеческого существа и информационно-коммуникационных технологий.

В результате анализа процесса трансформации от парадигмы цифрового кентавра к модели смарт-человека зафиксированы качественные изменения когнитивной деятельности, психоэмоционального состояния и поведенческих паттернов индивида в эпоху повсеместного распространения интеллектуальных технологий и формирования интегрированных цифровых экосистем. Эмпирический материал подчеркивает важность комплексного междисциплинарного анализа социальных и экономических последствий четвертой технореволюции, рассматриваемой в качестве пролога к перспективному переходу к пятой технореволюции. Параллельно с установленными положительными тенденциями выдвигается аргумент о наличии негативных факторов, обусловленных дисбалансом между технологическим развитием и адаптационными возможностями социокультурной среды. Актуализируется необходимость корректировки действующих нормативно-правовых документов, этического регламента и методологической базы исследований в целях минимизации рисков нарушения общественного порядка и обеспечения гарантий социальной защиты населения в условиях ускоренного научно-технического прогресса.

Ключевые слова: техногенная культура, цифровая культура, смарт-культура, цифровизация, смартизация, цифровая трансформация, цифровой кентавр, смарт-человек, индустрия 4.0, индустрия 5.0.

FROM DIGITAL CENTAUR TO SMART HUMAN IN THE DISCOURSE OF TECHNOGENIC CULTURE EVOLUTION

Barinov Vladimir Ivanovich, PhD in Culturology, Informatics Teacher, Ryazhskaya Secondary School No. 4 (Ryazhsk, Russian Federation). E-mail: sedriksakson@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0006-3734-5960>

This study provides a comprehensive scientific analysis of the impact of recent scientific discoveries and processes of digital transformation and shrewdness on society, economy, and cultural sphere of modern society characterized by the formation of an innovative type of civilizational paradigm called smart-culture. The phenomenon of hybrid intelligence is explored, which arises from the interaction between natural cognitive activity of individuals and artificially created intelligent systems integrated into smart technologies. The category of “smart human” is conceptualized as the result of integrative process combining the biological nature of humans with information and communication technologies. The analysis of the transformation process

from the paradigm of digital centaur to the model of smart human reveals qualitative changes in cognitive activities, psycho-emotional state, and behavioral patterns of individuals in the era of widespread adoption of intellectual technologies and formation of integrated digital ecosystems. Empirical data emphasizes the importance of complex interdisciplinary analysis of social and economic consequences of the fourth techno-revolution, considered as a prologue to the prospective transition to the fifth techno-revolution. Alongside established positive trends, it argues for the presence of negative factors caused by imbalance between technological development and adaptive capabilities of sociocultural environment. There is an urgent need to adjust current legal documents, ethical regulations, and methodological basis of research aimed at minimizing the risks of public order disruption and ensuring the guarantees of social protection of population under conditions of accelerated scientific and technical progress.

Keywords: technogenic culture, digital culture, smart culture, digitization, shrewdness, digital transformation, digital centaur, smart human, Industry 4.0, Industry 5.0.

Введение

Современные тенденции социально-экономического развития характеризуются динамичными изменениями во всех сферах жизни человечества благодаря ускоренному научно-техническому прогрессу. Интеграция синергетической связки интеллектуальных устройств, инновационных технологий и цифровых экосистем оказывает значительное влияние на повседневность людей и специализированные отрасли деятельности, вызывая возникновение новых экономических направлений и радикальную модификацию классических профессионально-квалификационных характеристик. Эти трансформации привели к обновлению структуры техногенной культуры, сформировав ее новый тип – смарт-культуру.

Данная специфическая культурно-социальная парадигма отличается аккумуляцией информационно-коммуникационных явлений, характеризующихся процессами информатизации, компьютеризации, цифровизации и глубоким внедрением механизмов цифровой трансформации и смартизации в рамках социальных структур различной иерархии: от индивидуально-персонального до группового и коллективного уровней организации социума. Изменения, происходящие в границах указанного этапа эволюции общества, оказывают существенный эффект на когнитивные функции личности, детерминируя образование новых моделей поведения, коммуникационные практики и методики принятия решений.

За последние два десятилетия интенсификация процессов глобализации существенно преобразила фундаментальные характеристики человеческой жизнедеятельности, главным образом

через эволюцию коммуникационных сетей. Эти изменения привели к модификации эпистемологических подходов, трансформации парадигмы научного знания, обновлению метрик научной деятельности, повышению значимости исследовательских методов и усилению интеграции науки в современные информационно-коммуникационные среды, значительно расширив диапазон междисциплинарных взаимодействий [14].

Кроме того, использование сети Интернет трансформируется в фундаментальную культурную потребность основной части населения, приобретая статус приоритетного фактора социализации личности. Глобальная информационная сеть выступает технологическим инструментом креативной деятельности, генерируя условия для массового воспроизводства и потребления социокультурных артефактов, а также обеспечивая процессы культурного включения индивидов в современную цифровую среду [3].

В этой связи подвергаются изменению характеристики интеракционного общения, эволюционируют внутриобщественные взаимоотношения, институты и формации передачи информации, возникают качественно иные каналы и инструменты взаимодействия. Ключевое значение приобретает перестройка пространственной структуры общественных отношений и повышение интенсивности взаимодействий между социальными акторами.

Современные IT-технологии создают условия для формирования смарт-цифровой реальности, преодолевающей географически-пространственные барьеры и обеспечивающей свободный обмен данными и ресурсами через границы го-

сударств. Процессы цифровой трансформации охватывают основные сферы человеческого существования, такие как образовательная система, здравоохранение, экономика и политическая активность, превращаясь в медиатор и стимулятор основных культурных и социальных процессов.

В результате научно-технического прорыва возникает новая антропологическая формация – смарт-человек, который оказывается интегрированным в непрерывно обновляемые цифровые инфраструктуры и смарт-системы, формирующие уникальную культурную среду и способствующие изменению всей системы социальных связей и индивидуальной идентичности.

Современные социокультурные тренды формируют новый контекст бытия *homo sapiens*, который характеризуется необходимостью пересмотра собственной роли и значения в эпоху бурного развертывания четвертой технореволюции. Данный феномен, наряду с рядом позитивных эффектов, сопровождается утратившей силу культурной традиционностью и исчезновением устойчивых социальных практик, исторически определявших идентичность личности. Этот процесс потенциально способен привести к эрозии этнокультурной самобытности, постепенной трансформации индивидуального сознания в рационально-инструментальное образование, а также к усилению феномена обезличивания и десубстанциализации человеческой природы [7].

Глобальная трансформация современного социума обуславливает необходимость осуществления междисциплинарного социально-философского анализа институциональных структур и разработки прогностической модели динамики общественных процессов. Эпистемологическое значение представленного исследования обусловлено необходимостью анализа воздействия научно-технического прогресса, особенно интеллектуальных устройств и технологий, на формирующиеся паттерны взаимодействия индивида с искусственно созданными объектами. Исследование направлено на выявление трансформаций когнитивных процессов, обусловленных влиянием указанных технологий, и систематизацию возникающих вследствие этого изменений, сопряженных как с расширением человеческих способностей, так и возникновением потенциальных рисков и угроз.

От цифровизации к цифровому кентавру

На рубеже перехода к третьему тысячелетию нашей эры в контексте гносеологического становления техногенного социокультурного пространства человечество прошло эволюционный путь от первичной стадии информационной трансформации и компьютеризации до качественно иного уровня цивилизационного прогресса – цифровизации, ставшей ключевым драйвером последующей цифровой революции.

Одним из значимых итогов этого эволюционного пути стало возникновение мобильных телефонов, изначально воспринимаемых лишь как примитивное бытовое устройство связи, но впоследствии продемонстрировавших значительное превышение над наиболее позитивными прогностическими оценками исследователей касательно последующих функционально-технологических перспектив и роли данных устройств в социальной деятельности индивида.

К началу второго десятилетия XXI столетия обозначился процесс цифровой трансформации, произошла трансмутация мобильного телефона в универсальное устройство, которое интегрировало функции специализированных аппаратов и сервисов благодаря синергии с сетевыми ресурсами и технологическими решениями социального взаимодействия. На данном этапе развития произошел запуск глубоких метаморфоз, аналогичных последствиям второй неолитической революции, воздействующих на фундаментальные основания человеческой жизнедеятельности. Ключевые преобразования произошли преимущественно в области коммуникативных технологий, последовательно преодолевших этапы становления интернет-среды, структурирования мировых цифровых платформ и образования современной экономики, основанной на механизме привлечения и удержания внимания пользователей [9].

Интернет не только обусловил формирование специфической цифровой культуры, но и инициировал развитие новых правовых норм и трансформировал поведенческие привычки пользователей виртуального пространства, что привело к изменению процессов производства, образования и познания, радикально модифицировав социальную действительность и открыв принципиально новые горизонты возможностей для всего человечества [2].

Совокупное воздействие этих процессов оказало существенное влияние на аксиологическую архитектуру социального пространства, видоизменив параметры социализационного континуума и обусловив формирование характерного поведенческого паттерна субъектов, интегрирующихся в цифровую среду обитания. В ней представители цифрового поколения выступают ключевым детерминирующим фактором ускорения научно-исследовательской деятельности и служат эффективным катализатором инновационных трансформаций социокультурного пространства [5]. Цифровые технологии приобретают особую значимость для данной демографической группы вследствие специфики когнитивных процессов, обусловленных интенсивным взаимодействием с информационно-коммуникационными системами и виртуальной средой.

Интенсивное распространение цифровых технологий в различных сферах человеческой деятельности обусловило потребность в их правовом регулировании. В связи с этим правительством России была разработана и внедрена Национальная программа «Цифровая экономика Российской Федерации», предусматривающая фундаментальное обновление производства посредством цифровизации, широкомасштабное использование передовых достижений науки и техники, направленных на обеспечение устойчивого технологического прогресса и повышение эффективности национальной экономики [12].

Феноменом стадии цифровой трансформации выступило формирование концептуальной парадигмы «цифрового кентавра» [1], представляющей собой результат синтеза уникальных характеристик человеческого когнитивного аппарата и инновационных цифровых технологий, создающих новую гибридную реальность. Данная модель описывает синергетический эффект от взаимодействия естественного интеллекта человека и искусственных цифровых инструментов, обеспечивая значительное повышение эффективности жизнедеятельности индивидов посредством оптимального комбинирования человеческих способностей и возможностей виртуальных сред.

Тем не менее наступление четвертой технологической революции закономерно обуславливает становление качественно иного цивилизационно-

го этапа, характеризующегося фундаментальными трансформациями социально-экономической структуры и форм организации общественной деятельности.

От смартизации к смарт-человеку

Современная реальность характеризуется активным внедрением процессов смартизации, вследствие которых традиционные устройства претерпели существенную трансформацию, сохранив лишь прежние габариты и внешний облик. Эволюция смарт-устройств предоставила обществу смартфоны, достигшие уровня, когда однократное прикосновение к сенсорному экрану обеспечивает выполнение широкого спектра функций: от осуществления высокоскоростной коммуникации с любыми объектами окружающей среды до оперативного получения актуальной научно-технической информации и выполнения ресурсоемких операций. Данная трансформация повседневной жизнедеятельности стала возможна благодаря значительному прогрессу научно-технических исследований последних лет и внедрению продуктов Индустрии 4.0.

В новейшей техноиндустрии смарт-устройства перестают восприниматься исключительно как вспомогательные инструменты, превращаясь в полноценных партнеров современного человека. Они, предоставляя доступ к смарт-технологиям, способствуют ускорению процесса принятия решений, повышению эффективности планирования рабочей деятельности и отдыха, быстрому поиску и обработке необходимых сведений, равно как и эффективному обмену информацией между субъектами глобальной информационной сети.

Рассматриваемые преобразования создают объективные предпосылки для критического пересмотра представленной ранее теоретической концепции «цифрового кентавра» [1], определяемой как синергическое взаимодействие человека с цифровыми комплексами, где цифровая составляющая выступает в роли эффективного оптимизационного инструмента, обеспечивающего снижение временных издержек и энергозатрат путем автоматизации рутинных процессов, делегируя информационно-технологическим системам выполнение значительного объема стандартных операций, что позволяет индивидууму концен-

трироваться преимущественно на творческой составляющей своей деятельности и принимать самостоятельно осознанные решения.

Настоящее исследование является дальнейшим развитием обозначенного ранее концептуального подхода, направленного на теоретическое обоснование феномена «смарт-человек». Анализируемый феномен, относящийся к эпохе смарт-культуры, характеризуется ярко выраженным превосходством над классическими моделями цифровизации вследствие глубокой вовлеченности целого множества смарт-технологий, формирующих передовые интеллектуально-технические платформы (системы искусственного интеллекта, технологии обработки больших объемов данных, концепция Интернета вещей, искусственные нейронные сети, машинное обучение и другие), внедряемые в повседневную жизнь человека на основании принципа кумулятивной аккумуляции знаний и опыта. Регулярное расширение спектра операций, делегируемых автоматическим технологическим средствам, ведет к формированию уникального типа взаимоотношений между технологической средой и социальными структурами, определяющими новый качественный уровень человеческого существования.

В контексте настоящего научного изыскания несомненный исследовательский приоритет приобретает детальное изучение оригинального комплекса теоретико-методологических подходов отечественных и зарубежных авторов, посвященных изучению феномена гибридного интеллекта, характеризующего взаимодействие человеческого сознания с искусственным интеллектом и вычислительными машинами.

Так, в отчете Стэнфордского университета, представляющего собой итог масштабного междисциплинарного исследования, проводимого в рамках проекта AI-100, нацеленного на изучение воздействия ИИ-технологий на социум, констатируется следующее заключение авторов: синергетическое соединение когнитивных возможностей человека и вычислительной мощности автоматических систем является важнейшим этапом формирования гибридного интеллектуального потенциала, которому становятся посильны многие, ранее не решенные задачи [15].

В научной работе отечественных авторов Е. Б. Ивушкиной и Н. И. Морозовой, посвящен-

ной изучению эволюции парадигмы человеко-компьютерного взаимодействия, концепция гибридного интеллекта трактуется как оптимальное состояние симбиоза человеческого субъекта и технической подсистемы, позволяющее эффективно координировать функционирование трех фундаментальных элементов данной антропотехнической системы: оператора-человека, аппаратно-программного комплекса и окружающей среды [6].

А. В. Дожиков, исследуя актуальные проблемы общей теории искусственного интеллекта и процессов антропологической цифровизации, проводит детальный анализ оснований концептуализации постчеловеческой формы существования, интегрирующей природные человеческие характеристики и высокоразвитые технологические элементы. При этом под кибернизацией автор статьи подразумевает поэтапный процесс цифровой аугментации индивида до уровня «сильного ИИ», сохраняющего этико-культурные константы личности, что на современном этапе технологического развития обуславливает трансформацию *homo sapiens* в так называемых «естественных киборгов», формирующих предпосылки для массовой интеграции цифровых улучшений [4].

В научной статье, посвященной изучению человеческого в человекомашинном гибриде Д. В. Чирва отмечает, что современное человечество интенсивно вовлекается в процесс интерактивного сотрудничества с искусственными интеллектуальными системами, обретая благодаря этому качественно новый спектр возможностей. Продвинутые алгоритмы позволяют квалифицированным операторам эффективно разрешать повседневные производственные, управленческие и коммуникативные проблемы. Платформы семейства Generative Pre-trained Transformer открывают доступ к персональному ассистенту практически любому индивидууму. Подобные формы взаимодействия существенно преобразуют устоявшиеся межличностные отношения, создавая предпосылки для постановки вопроса о специфической гибридизации человеческого существа и машинных сущностей, функционирующих синергически [13].

Научная публикация Н. В. Перовой, посвященная исследованию разработки морального ис-

кусственного интеллекта на основе моделей сильных и слабых систем, приводит к выводу о том, что перспектива биотехнологического улучшения потенциала индивида включает применение методов геной инженерии, нейротехнологий, фармакологических препаратов и кибернетических устройств для целенаправленного усиления личностных характеристик субъекта. Указанное направление согласуется с современными тенденциями технологического развития, направленными на адаптацию человечества к потенциальным экзистенциальным угрозам будущего и реализацию принципов трансгуманистической философии, подразумевающей свободное волеизъявление человека относительно принятия решений рекомендательного характера от ИИ-систем [11].

В исследовательском труде отечественных авторов Е. М. Николаевой, М. С. Николаева и В. С. Васильевой приводится аргументированный вывод относительно перспектив развития синергетического взаимодействия когнитивных способностей естественного интеллекта человека и функциональных возможностей, искусственно создаваемых интеллектуальных агентов. Утверждается, что именно синергетическая связка между уникальными свойствами биологического интеллекта и тех специфических компетенций, которыми обладает искусственный интеллект, превосходя возможности человеческого мозга, представляет собой оптимальный сценарий дальнейшего технологического прогресса в ближайшей временной перспективе [10].

Резюмируя итоги, автор констатирует тот факт, что эволюция ИИ-технологий обуславливает формирование феномена гибридного интеллекта, интегрирующего интеллектуальные компетенции человеческого субъекта и вычислительный потенциал смарт-систем. Данный синергический эффект существенно интенсифицирует продуктивность рабочих, административных и коммуникативных процедур, главным образом вследствие повышения уровня координации действий человека и технической инфраструктуры.

Следовательно, синергетическая связка аналитико-когнитивных характеристик смарт-устройств и смарт-технологий с когнитивной системой человека представляет собой трансформационный процесс, результатом которого, на наш

взгляд, является формирование феномена «смарт-человек».

«Смарт-человек» определяется нами как результат синергетического синтеза врожденных когнитивных и аналитических ресурсов человека и возможностей новейших смарт-устройств и смарт-технологий, обеспечивающих существенный прирост продуктивности мыслительной активности личности благодаря комплексному взаимодействию естественно-биологических и искусственно-технических алгоритмов переработки информации, оптимально адаптированных к динамично меняющимся социокультурным обстоятельствам жизнедеятельности.

Наиболее значимым аспектом данного симбиоза выступает не столько облегчение решения конкретных операций, сколько качественное улучшение совместного функционирования человека и машины. Высокоинтеллектуальные устройства и технологии, обладая высокими аналитическими способностями, стали неотъемлемым инструментом реализации креативных замыслов, проведения научных изысканий и эффективного управления производственными циклами.

Вместе с тем формирование указанной синергетической взаимосвязи сопровождается рядом актуальных научно-практических проблем. Эмпирические исследования свидетельствуют о том, что прогрессирующее становление глобального смарт-цифрового пространства интенсифицирует процессы личностной деградации индивида, выражающиеся снижением уровня когнитивной продуктивности, нарушением способности концентрироваться и формированием феномена фрагментированного восприятия действительности. Указанные негативные тренды проявляются наиболее отчетливо среди представителей молодого поколения, социализированных в условиях цифровой среды [8].

Кроме того, возрастает научно-практическая значимость проблем этического характера и детерминированности поведенческих актов человека. Актуальность обозначенных аспектов предопределяется глубинными преобразованиями механизмов восприятия объективной реальности и формированием специфичных психоэмоциональных феноменов. Наблюдается постепенная смена традиционных культурных парадигм ценностными ориентациями иного порядка, базирую-

щимися главным образом на принципах удобства жизнедеятельности, ускорения информационной коммуникации и повышении эффективности технологических решений, что влечет за собой деградацию устоявшихся семейных норм и морально-нравственных ориентиров.

Заключение

Современное социальное пространство переживает этап глубоких преобразований вследствие интенсивного внедрения новейших технологических инноваций и цифровой инфраструктуры, существенно влияющих на качество жизни индивидуумов. Возникают специфические терминологические конструкции, отражающие преобладающие тренды – смарт-культура, основанная на парадигме четвертой технореволюции (Индустрия 4.0).

Однако уже сейчас параллельно формируется концепт пятой технореволюции (Индустрия 5.0), подразумевающий взаимодополняющую интеграцию творческих способностей человека и функционального потенциала автоматизированных машин, формируя концепцию smart-human («смарт-человек») с высоким уровнем адаптационных качеств, открытым коммуникационным поведением и чувствительностью к динамическим изменениям внешней среды.

Данные процессы создают объективные предпосылки для повышения уровня комфорта и защиты личности, одновременно выдвигая необходимость пересмотра классических правовых регламентов, нравственных ценностей и этических философских оснований, определяя новые угрозы и вызовы устойчивому развитию человеческого общества.

Литература

1. Баринов В. И. «Цифровой кентавр»: реалии техногенной культуры // Культура и образование. – 2022. – № 2 (45). – С. 92–99.
2. Бондаренко Т. А. Рискогенность виртуального мира Интернета в формировании жизненных практик // Научный альманах стран Причерноморья. – 2024. – Т. 10, № 2. – С. 13–17.
3. Былевский П. Г. Философско-культурологический анализ доверия к технологиям «искусственного интеллекта» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 68. – С. 65–77.
4. Дожидков А. Между Минотавром и Тесеем: общий искусственный интеллект и цифровой апгрейд человека // Логос. – 2025. – Т. 35, № 4 (167). – С. 253–273.
5. Зубарева С. С. Трансформации ценностной парадигмы в цифровую эпоху / С. С. Зубарева, В. В. Моргунов, И. Г. Шестакова // Научный альманах стран Причерноморья. – 2024. – Т. 10, № 2. – С. 7–12.
6. Ивушкина Е. Б., Морозова Н. И. Гибридный интеллект – высоконвергентная модель взаимодействия человека и компьютера // Научный альманах стран Причерноморья. – 2025. – Т. 11, № 2. – С. 7–12.
7. Казаков Е. Ф. Номо пудес как феномен современной культуры // Вестник Омского университета. – 2025. – Т. 30, № 1. – С. 25–36.
8. Колин К. К. Техносфера XXI века и гуманитарные аспекты инженерного образования // Биосферная совместимость: человек, регион, технологии. – 2023. – № 1 (41). – С. 3–15.
9. Красиков В. И. Ценности современной студенческой молодежи: либеральные, радикальные, патриотические? // БРИКС как новое пространство диалога культур и цивилизаций: материалы XXII Международных Лихачевских научных чтений, Санкт-Петербург, 12–13 апреля 2024 года. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2025. – С. 628–630.
10. Николаева Е. М., Николаев М. С., Васильева В. С. Человек и искусственный интеллект: перспективы и риски биолого-кремниевой коллаборации // Век глобализации. – 2024. – № 2 (50). – С. 151–159.
11. Перова Н. Искусственный моральный помощник: возможен ли идеальный моральный компаньон? // Логос. – 2025. – Т. 35, № 5 (168). – С. 53–66.
12. Попов И. П., Семенова Т. С. Исследование элементов цифровой трансформации университета // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 62. – С. 209–216.
13. Чирва Д. Человеческое в человекомашинном гибриде искусственного интеллекта // Логос. – 2024. – Т. 34, № 6 (163). – С. 203–214.
14. 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.

15. Stone P., Brooks R., Brynjolfsson E., Calo R., Etzioni O., Hager G., Hirschberg J. et al. Artificial intelligence and life in 2030: the one hundred year study on artificial intelligence [Электронный ресурс] // *Computers and Society*, 2022. – URL: https://www.researchgate.net/publication/365359355_Artificial_Intelligence_and_Life_in_2030_The_One_Hundred_Year_Study_on_Artificial_Intelligence (дата обращения: 14.01.2025).

References

1. Barinov V.I. "Tsifrovoy kentavr": realii tekhnogennoy kul'tury ["Digital centaur": realities of technogenic culture]. *Kul'tura i obrazovanie [Culture and education]*, 2022, no. 2 (45), pp. 92-99. (In Russ.).
2. Bondarenko T.A. Riskogennost' virtual'nogo mira Interneta v formirovanii zhiznennykh praktik [Riskogenesis of virtual internet world in shaping life practices]. *Nauchnyy al'manakh stran Prichernomor'ya [Scientific almanac of black sea countries]*, 2024, vol. 10, no. 2, pp. 13-17. (In Russ.).
3. Bylevskiy P.G. Filosofsko-kul'turologicheskii analiz doveriya k tekhnologiyam "iskusstvennogo intellekta" [Philosophical-cultural analysis of trust in artificial intelligence technologies]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo state university of culture and arts]*, 2024, no. 68, pp. 65-77. (In Russ.).
4. Dozhdikov A. Mezhdru Minotavrom i Teseem: obshchiy iskusstvennyy intellekt i tsifrovoy apgrejd cheloveka [Between Minotaur and Theseus: general artificial intelligence and digital human upgrade]. *Logos*, 2025, vol. 35, no. 4 (167), pp. 253-273. (In Russ.).
5. Zubareva S.S., Morgunov V.V., Shestakova I.G. Transformatsii tsennostnoy paradigmy v tsifrovuyu epokhu [Transformations of value paradigm in the digital age]. *Nauchnyy al'manakh stran Prichernomor'ya [Scientific almanac of black sea countries]*, 2024, vol. 10, no. 2, pp. 7-12. (In Russ.).
6. Ivushkina E.B., Morozova N.I. Gibridnyy intellekt – vysokonvergentnaya model' vzaimodeystviya cheloveka i komp'yutera [Hybrid intelligence: highly convergent model of interaction between man and computer]. *Nauchnyy al'manakh stran Prichernomor'ya [Scientific almanac of black sea countries]*, 2025, vol. 11, no. 2, pp. 7-12. (In Russ.).
7. Kazakov E.F. Homo nudes kak fenomen sovremennoy kul'tury [Homo nudes as phenomenon of modern culture]. *Vestnik Omskogo universiteta [Bulletin of Omsk university]*, 2025, vol. 30, no. 1, pp. 25-36. (In Russ.).
8. Kolin K.K. Tekhnosfera XXI veka i gumanitarnye aspekty inzhenerenogo obrazovaniya [Techno-sphere of the XXI century and humanitarian aspects of engineering education]. *Biosfernaya sovmestimost': chelovek, region, tekhnologii [Biospheric Compatibility: Person, Region, Technology]*, 2023, no. 1 (41), pp. 3-15. (In Russ.).
9. Krasikov V.I. Tsennosti sovremennoy studencheskoy molodezhi: liberal'nye, radikal'nye, patrioticheskie? [Values of contemporary student youth: liberal, radical or patriotic?]. *BRIKS kak novoe prostranstvo dialoga kul'tur i tsivilizatsiy: materialy XXII Mezhdunarodnykh Likhachevskikh nauchnykh chteniy, Sankt-Peterburg, 12–13 aprelya 2024 goda [BRICS as a New Space for Dialogue of Cultures and Civilizations: Proceedings of the XXII International Likhachev Scientific Readings, St. Petersburg, April 12–13, 2024]*, St. Petersburg, Saint-Petersburg Union University of Trade Unions Publ., 2025, pp. 628-630. (In Russ.).
10. Nikolaeva E.M., Nikolayev M.S., Vasilyeva V.S. Chelovek i iskusstvennyy intellekt: perspektivy i riski biologo-kremniyevoy kollaboratsii [Human and artificial intelligence: prospects and risks of bio-silicon collaboration]. *Vek globalizatsii [Globalization Era]*, 2024, no. 2 (50), pp. 151-159. (In Russ.).
11. Perova N. Iskusstvennyy moral'nyy pomoshchnik: vozmozhen li ideal'nyy moral'nyy kompan'on? [Artificial moral assistant: is it possible to have perfect moral companion?]. *Logos*, 2025, vol. 35, no. 5 (168), pp. 53-66. (In Russ.).
12. Popov I.P., Semenova T.S. Issledovanie elementov tsifrovoy transformatsii universiteta [Study of elements of university's digital transformation]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo state university of culture and arts]*, 2023, no. 62, pp. 209-216. (In Russ.).
13. Chirva D. Chelovecheskoe v chelovekomashinnom gibride iskusstvennogo intellekta [Humanity in human-machine hybrid of artificial intelligence]. *Logos*, 2024, vol. 34, no. 6 (163), pp. 203-214. (In Russ.).
14. Shunkov A.V., Taranenko L.G., Dvorovenko O.V. Fenomen tsifrovizatsii kul'tury i iskusstva v Rossii [Phenomenon of digitization of Russian culture and art]. *Mir russkogovoryashchikh stran [World of russian-speaking countries]*, 2024, no. 2 (20), pp. 105-128. (In Russ.).
15. Stone P., Brooks R., Brynjolfsson E., Calo R., Etzioni O., Hager G., Hirschberg J. et al. Artificial intelligence and life in 2030: the one hundred year study on artificial intelligence. *Computers and Society*, 2022. (In Engl.). Available at: https://www.researchgate.net/publication/365359355_Artificial_Intelligence_and_Life_in_2030_The_One_Hundred_Year_Study_on_Artificial_Intelligence (accessed 14.01.2025).

УДК 008

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-31-36

ПРАВОВАЯ МОДЕЛЬ СОХРАНЕНИЯ И ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ОБЪЕКТОВ НЕДВИЖИМОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ ОГРАНИЧЕНИЯ И НАПРАВЛЕНИЯ МОДЕРНИЗАЦИИ

Соловьев Андрей Петрович, кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник, Отдел нематериального наследия Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева (г. Москва, РФ). E-mail: andrey476_85@mail.ru

В условиях трансформации социально-экономических процессов и усиления внимания к вопросам устойчивого территориального развития проблема совершенствования правового регулирования в сфере сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия приобретает особую значимость. Действующая в Российской Федерации правовая модель ориентирована преимущественно на охранительные механизмы, что нередко приводит к институциональным ограничениям использования объектов культурного наследия и снижает их потенциал как ресурса развития. Целью статьи является анализ правовой модели сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия в Российской Федерации, выявление институциональных ограничений ее функционирования и обоснование основных направлений модернизации. Методологическую основу исследования составляют системный и институциональный подходы, а также формально-юридический и сравнительно-правовой методы. В качестве материалов использованы нормы конституционного и отраслевого законодательства Российской Федерации, стратегические документы в сфере культурной политики, а также труды отечественных и зарубежных исследователей, посвященные проблемам правового регулирования и институционального развития. В ходе исследования установлено, что правовая модель сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия характеризуется доминированием охранительной логики, высокой степенью централизации и ограниченностью механизмов межинституционального взаимодействия. Выявлены ключевые институциональные ограничения, связанные с распределением полномочий, характером правоприменительной практики и слабой интеграцией норм охраны культурного наследия с иными отраслями правового регулирования. Сделан вывод о необходимости модернизации правовой модели на основе интегративного подхода, ориентированного на согласование охранительных и регулятивных механизмов, развитие дифференцированных правовых режимов и институционализацию партнерских форм взаимодействия, что позволит повысить эффективность сохранения и использования объектов культурного наследия.

Ключевые слова: публичные интересы, правовые режимы, институциональный подход, территориальное развитие, культурное наследие, партнерские механизмы; государственное регулирование.

LEGAL MODEL FOR THE PRESERVATION AND USE OF IMMOVABLE CULTURAL HERITAGE OBJECTS IN THE RUSSIAN FEDERATION: INSTITUTIONAL CONSTRAINTS AND DIRECTIONS FOR MODERNIZATION

Solovyev Andrey Petrovich, PhD in Pedagogy, Sr Researcher, Department of Intangible Heritage, Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage (Moscow, Russian Federation). E-mail: andrey476_85@mail.ru

In the context of the transformation of socio-economic processes and the growing focus on sustainable territorial development, the issue of improving the legal regulation in the field of preservation and use of

immovable cultural heritage objects acquires particular significance. The legal model currently operating in the Russian Federation is predominantly oriented toward protective mechanisms, which often results in institutional constraints on the use of cultural heritage objects and reduces their potential as a development resource. The purpose of this article is to analyze the legal model for the preservation and use of immovable cultural heritage objects in the Russian Federation, identify institutional constraints affecting its functioning, and substantiate the main directions for its modernization. The methodological framework of the study is based on systemic and institutional approaches, as well as formal legal and comparative legal methods. The research materials include provisions of constitutional and sectoral legislation of the Russian Federation, strategic documents in the field of cultural policy, and works by Russian and foreign scholars addressing the issues of legal regulation and institutional development. The study demonstrates that the legal model for the preservation and use of immovable cultural heritage objects is characterized by the dominance of a protective logic, a high degree of centralization, and limited mechanisms of inter-institutional interaction. Key institutional constraints related to the distribution of powers, the nature of law enforcement practice, and the weak integration of cultural heritage protection norms with other branches of legal regulation are identified. It is concluded that modernization of the legal model is necessary on the basis of an integrative approach aimed at reconciling the protective and regulatory mechanisms, developing the differentiated legal regimes, and institutionalizing the partnership-based forms of interaction, which will enhance the effectiveness of the preservation and use of cultural heritage objects.

Keywords: public interests, legal regimes, institutional approach, territorial development, cultural heritage, partnership mechanisms, state regulation.

Сохранение объектов недвижимого культурного наследия относится к числу приоритетных направлений деятельности современного государства, поскольку данные объекты выступают материальными носителями исторической памяти и культурной идентичности общества. В Российской Федерации правовые основы охраны культурного наследия закреплены на конституционном уровне, что предопределяет публично-правовой характер регулирования данной сферы и особую роль государства в обеспечении сохранности культурных ценностей [2].

Конституционные положения находят развитие в системе федерального законодательства, определяющего правовой статус объектов культурного наследия, режимы их охраны и допустимые формы использования. Центральное место в действующей системе правового регулирования занимает специальное законодательство об объектах культурного наследия, формирующее комплекс обязательных требований и ограничений, направленных на предотвращение утраты, повреждения или искажения их культурной ценности [5].

Вместе с тем анализ правоприменительной практики свидетельствует о том, что сложившаяся правовая модель в значительной степени

ориентирована на охранительные механизмы и в меньшей мере учитывает потенциал использования объектов культурного наследия в целях социально-экономического и территориального развития. Противоречие между задачами сохранения и использования объектов культурного наследия носит системный характер и обусловлено институциональными особенностями правового регулирования, включая жесткость правовых режимов и ограниченность механизмов согласования публичных и частных интересов [3].

Дополнительными факторами, влияющими на эффективность реализации правовой модели, являются распределение полномочий между уровнями публичной власти и характер их институционального взаимодействия в сфере охраны культурного наследия. В условиях трансформации социально-экономических приоритетов и расширения функций культурного наследия актуализируется задача модернизации правовой модели сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия, предполагающей переход к более гибким и адаптивным механизмам правового регулирования.

Целью настоящей статьи является анализ правовой модели сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия

в Российской Федерации, включая выявление институциональных ограничений ее функционирования и обоснование направлений модернизации. Для достижения поставленной цели в статье предполагается решение следующих задач:

- раскрыть теоретико-правовые основания анализа правовой модели;
- охарактеризовать структуру и логику действующего правового регулирования;
- выявить институциональные ограничения реализации правовой модели;
- определить перспективные направления ее модернизации.

Анализ правовой модели сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия предполагает обращение к теоретико-правовым основаниям, позволяющим рассматривать правовое регулирование не как совокупность изолированных норм, а как целостную систему, обладающую внутренней логикой, структурой и институциональной обусловленностью. В юридической науке правовая модель традиционно понимается как концептуально оформленная система правовых средств, отражающая определенное представление государства о способах регулирования общественных отношений в конкретной сфере [4].

Применительно к сфере культурного наследия правовая модель формируется на стыке публичного и частного права, что обусловлено двойственной природой объектов культурного наследия. С одной стороны, они являются объектами публичного интереса и подлежат особой охране со стороны государства, с другой – могут находиться в частной собственности и вовлекаться в гражданский оборот. Такое сочетание предопределяет сложность правового регулирования и необходимость использования специальных правовых конструкций и режимов.

В теоретико-правовом аспекте важное значение имеет категория «правовой режим», которая позволяет описать совокупность дозволений, запретов и обязанностей, закрепленных в отношении объектов культурного наследия. Именно через установление специальных правовых режимов государство реализует охранительную функцию, ограничивая допустимые формы использования объектов культурного наследия в целях обеспечения их сохранности.

Вместе с тем правовая модель не сводится исключительно к системе правовых режимов. Она включает в себя также институциональные элементы, такие как компетенция органов публичной власти, процедуры принятия решений, механизмы контроля и ответственности. В этом смысле правовая модель отражает не только нормативное содержание права, но и институциональную архитектуру его реализации.

С точки зрения институциональной теории права, эффективность правовой модели определяется не столько количеством и жесткостью правовых норм, сколько степенью их согласованности с социально-экономическими условиями и возможностями правоприменения. Избыточная регламентация и формализация правовых требований может приводить к снижению адаптивности правовой системы и формированию устойчивых практик обхода правовых норм [4].

В сфере охраны культурного наследия данная проблема проявляется особенно отчетливо, поскольку правовые ограничения нередко вступают в противоречие с потребностями развития территорий, интересами собственников и задачами экономического использования объектов. В результате правовая модель приобретает преимущественно запретительный характер, что ограничивает ее потенциал как инструмента устойчивого развития.

Таким образом, теоретико-правовой анализ позволяет рассматривать правовую модель сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия как сложную систему нормативных и институциональных элементов, эффективность которой зависит от баланса охранительных и регулятивных механизмов. Данный подход создает основу для выявления институциональных ограничений действующей модели и формулирования направлений ее модернизации.

Действующая в Российской Федерации правовая модель сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия сформировалась в рамках публично-правового подхода, в котором приоритет отводится задачам охраны и защиты культурных ценностей от утраты и разрушения. Структурно данная правовая модель представляет собой совокупность взаимосвязанных элементов, включающих нормативное закрепление статуса объектов культурного наследия, установление специальных правовых режимов их ис-

пользования, определение компетенции органов публичной власти и систему мер юридической ответственности за нарушение охранных требований.

Ключевым элементом модели является особый правовой статус объектов культурного наследия, который предполагает ограничение правомочий собственника в целях защиты публичного интереса. Такой подход отражает доминирование охранительной логики, в рамках которой использование объекта допускается лишь постольку, поскольку оно не угрожает его сохранности.

В правовом регулировании четко прослеживается ориентация на запретительно-разрешительный механизм, при котором любые действия, способные повлиять на состояние объекта культурного наследия, подлежат предварительному согласованию с уполномоченными органами охраны. Данный механизм обеспечивает высокий уровень формального контроля, но одновременно снижает гибкость правового регулирования.

Использование объектов недвижимого культурного наследия в рамках действующей правовой модели рассматривается преимущественно как потенциальный источник риска для их сохранности, что находит отражение в ограниченном перечне допустимых видов хозяйственной и иной деятельности. Такой подход способствует сохранению материальной субстанции объектов, но существенно сужает возможности их адаптации к современным социально-экономическим условиям.

Особенностью российской правовой модели является высокая степень централизации правового регулирования, при которой ключевые параметры охраны и использования объектов культурного наследия определяются на федеральном уровне. Региональные и муниципальные органы власти в значительной степени ограничены в возможности учитывать специфику конкретных территорий и объектов.

Институциональная реализация правовой модели осуществляется через систему специализированных органов охраны культурного наследия, наделенных контрольными и разрешительными полномочиями. При этом взаимодействие данных органов с иными субъектами, включая органы градостроительного регулирования и собственников объектов, нередко носит фрагментарный характер.

В результате правовая модель сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия в Российской Федерации характеризуется устойчивым преобладанием охранительных механизмов над инструментами стимулирования использования и интеграции культурного наследия в процессы территориального развития. Данное обстоятельство предопределяет наличие институциональных ограничений, требующих специального анализа.

Реализация правовой модели сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия в Российской Федерации осуществляется в рамках сложной институциональной структуры, включающей органы публичной власти различных уровней, специализированные органы охраны культурного наследия, экспертное сообщество, а также собственников и пользователей объектов культурного наследия. Эффективность функционирования данной модели в значительной степени определяется не только содержанием правовых норм, но и характером институционального взаимодействия между указанными субъектами.

Одним из ключевых институциональных ограничений является фрагментарность распределения полномочий в сфере охраны культурного наследия. Федеральные органы власти формируют нормативные основы и определяют общие принципы правового регулирования, тогда как практическая реализация охранных мероприятий возлагается на региональный и муниципальный уровни. При этом отсутствие четко выстроенной системы координации приводит к дублированию функций, размыванию ответственности и затрудняет принятие комплексных управленческих решений.

Существенным ограничением выступает также доминирование контрольных и разрешительных функций в деятельности органов охраны культурного наследия. Институциональная логика их функционирования ориентирована преимущественно на предотвращение нарушений и фиксацию несоответствий установленным требованиям, тогда как задачи сопровождения проектов использования и адаптации объектов культурного наследия остаются вторичными. В результате правоприменительная практика формируется в русле минимизации рисков для органов власти, а не в логике поиска сбалансированных решений.

Отдельного внимания заслуживает институциональное положение собственников объектов культурного наследия. В рамках действующей правовой модели они, как правило, рассматриваются как потенциальные нарушители охранных требований, что предопределяет ограничительный характер взаимодействия с органами публичной власти. Недостаточная институционализация механизмов партнерства между государством и собственниками снижает заинтересованность последних в долгосрочных инвестициях в сохранение и использование объектов культурного наследия.

Институциональные ограничения проявляются и в сфере межотраслевого взаимодействия. Правовая модель охраны культурного наследия недостаточно согласована с институтами градостроительного регулирования, землепользования и территориального планирования. Это приводит к тому, что решения в сфере развития территорий нередко принимаются без учета потенциала объектов культурного наследия либо, напротив, охранные требования блокируют реализацию социально значимых проектов.

В совокупности указанные факторы формируют институциональную среду, в которой правовая модель сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия функционирует преимущественно в режиме ограничений и запретов. Такая среда объективно снижает адаптивность правового регулирования и затрудняет интеграцию культурного наследия в процессы устойчивого социально-экономического развития [4].

Модернизация правовой модели сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия в Российской Федерации предполагает не столько радикальный пересмотр охранительных принципов, сколько их институциональное и функциональное переосмысление. Речь идет о переходе от преимущественно запретительно-охранительной логики к более гибкой модели правового регулирования, ориентированной на согласование публичных и частных интересов и интеграцию культурного наследия в процессы развития территорий.

Одним из ключевых направлений модернизации является уточнение соотношения понятий «сохранение» и «использование» объектов культурного наследия в правовом регулировании.

В действующей модели использование фактически подчинено сохранению и рассматривается как вторичный, потенциально рискованный процесс. В условиях современных социально-экономических трансформаций целесообразно рассматривать использование не как угрозу сохранности, а как инструмент обеспечения устойчивого существования объектов культурного наследия при условии соблюдения установленных охранных требований.

Важным направлением модернизации является развитие дифференцированного подхода к правовому режиму объектов культурного наследия. Унификация охранных требований в отношении различных по типу, состоянию и культурной ценности объектов снижает адаптивность правового регулирования и затрудняет реализацию проектов их использования. Введение более гибких режимов, учитывающих индивидуальные характеристики объектов, позволило бы повысить эффективность правового регулирования без снижения уровня охраны.

Существенное значение имеет институциональная модернизация механизмов взаимодействия между органами публичной власти и собственниками объектов культурного наследия. Переход от преимущественно контрольной модели к модели партнерского взаимодействия способен повысить мотивацию собственников к сохранению объектов и стимулировать инвестиции в их адаптацию и использование. В этом контексте особую роль могут играть договорные и программно-целевые формы взаимодействия.

Модернизация правовой модели также предполагает усиление межотраслевой координации правового регулирования. Интеграция норм об охране культурного наследия с законодательством о градостроительной деятельности, территориальном планировании и землепользовании позволит снизить конфликтность правоприменительной практики и обеспечить более комплексный подход к развитию исторических территорий.

Отдельного внимания заслуживает развитие института экспертного сопровождения проектов использования объектов культурного наследия. Смещение акцента с формального согласования к содержательной экспертной оценке способствовало бы повышению качества управленческих решений и снижению административных барьеров при сохранении необходимого уровня охраны.

В целом модернизация правовой модели сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия должна носить системный характер и опираться на институциональные изменения, направленные на повышение гибкости, согласованности и адаптивности правового регулирования [6].

Проведенный анализ правовой модели сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия в Российской Федерации позволяет сделать вывод о ее устойчиво охранительной ориентации, сформированной в условиях приоритетного внимания государства к задачам предотвращения утраты культурных ценностей. Данная ориентация сыграла важную роль в формировании системы правовой охраны культурного наследия, однако в современных условиях она все в большей степени сталкивается с институциональными и функциональными ограничениями.

Установлено, что эффективность реализации правовой модели определяется не только содержанием правовых норм, но и характером институционального взаимодействия между субъектами охраны культурного наследия. Фрагментарность

распределения полномочий, доминирование контрольных механизмов и ограниченность партнерских форм взаимодействия снижают потенциал правового регулирования как инструмента устойчивого развития.

Обосновано, что дальнейшее развитие правовой модели сохранения и использования объектов недвижимого культурного наследия требует ее модернизации на основе интегративного подхода, ориентированного на согласование охранительных и регулятивных механизмов. Такая модернизация предполагает развитие дифференцированных правовых режимов, институционализацию партнерских форм взаимодействия и усиление межотраслевой координации правового регулирования. Реализация указанных направлений модернизации позволит повысить адаптивность правовой модели, снизить конфликтность правоприменительной практики и создать условия для более эффективного вовлечения объектов культурного наследия в процессы социально-экономического и территориального развития при сохранении их культурной ценности.

Литература

1. Алексеев С. С. Теория права. – М.: БЕК, 1995. – 320 с.
2. Конституция Российской Федерации (принята всенародным голосованием 12 декабря 1993 года) (с учетом поправок) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_28399/.
3. Медушевский А. Н. Политика культурного наследия: институты и практики // Полис. Политические исследования. – 2019. – № 4. – С. 88–102.
4. Норт Д. Институты, институциональные изменения и функционирование экономики. – М.: Фонд экономической книги «Начала», 1997. – 180 с.
5. Федеральный закон от 25.06.2002 № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/.
6. Harrison R. *Heritage: Critical Approaches*. – London: Routledge, 2013. – 296 p.

References

1. Alekseev S.S. *Teoriya prava [Theory of Law]*. Moscow, BEK Publ., 1995. 320 p. (In Russ.).
2. *Konstitutsiya Rossiyskoy Federatsii (prinyata vsenarodnym golosovaniem 12 dekabrya 1993 goda) (s uchetom popravok) [Constitution of the Russian Federation (adopted by popular vote on December 12, 1993) (as amended)]*. (In Russ.). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_28399/.
3. Medushevskiy A.N. *Politika kul'turnogo naslediya: instituty i praktiki [Cultural Heritage Policy: Institutions and Practices]*. *Polis. Politicheskie issledovaniya [Polis. Political Studies]*, 2019, no. 4, pp. 88–102. (In Russ.).
4. Nort D. *Instituty, institutsional'nye izmeneniya i funktsionirovanie ekonomiki [Institutions, Institutional Changes, and the Functioning of the Economy]*. Moscow, Fond ekonomicheskoy knigi "Nachala" Publ., 1997. 180 p. (In Russ.).
5. *Federal'nyy zakon ot 25.06.2002 № 73-FZ "Ob ob'ektakh kul'turnogo naslediya (pamyatnikakh istorii i kul'tury) narodov Rossiyskoy Federatsii" [Federal Law of June 25, 2002, No. 73-FZ "On Cultural Heritage Objects (Historical and Cultural Monuments) of the Peoples of the Russian Federation"]*. (In Russ.). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/.
6. Harrison R. *Heritage: Critical Approaches*. London, Routledge Publ., 2013. 296 p. (In Engl.).

УДК 008:069

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-37-43

КОНЦЕПЦИЯ АРХИТЕКТУРЫ РЕЕСТРА НЕМАТЕРИАЛЬНОГО ЭТНОКУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДОВ КУЗБАССА¹

Родионова Дарья Дмитриевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: dasha.d.rodionova@yandex.ru

Абрамова Полина Валерьевна, кандидат культурологии, доцент кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: polina-glushkova@mail.ru

Суворов Матвей Сергеевич, магистр музеологии, лаборант Центра прототипирования цифрового контента, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: injaharajuku@yandex.ru

В статье рассматривается концепция архитектуры реестра нематериального этнокультурного наследия народов Кузбасса, разрабатываемого научным коллективом в рамках проекта, поддержанного грантом Российского научного фонда. Исходной предпосылкой исследования стало отсутствие системного подхода к фиксации и сохранению объектов нематериального наследия: материалы об обрядах, ремеслах, хозяйственных занятиях, мифологических представлениях, устных фольклорных формах и связанных с ними музейных предметах находятся в разных институциях и поэтому недостаточно объединены в едином цифровом контуре. На этом фоне анализируются действующие российские практики учета нематериального наследия, включая федеральный реестр и региональные каталоги. Показано, что существующие решения, при всей их значимости, чаще ориентированы либо на фиксацию отдельных объектов, либо на их презентацию, тогда как задача установления системных связей между нематериальной практикой, этнической принадлежностью, локусом бытования и предметным рядом решается неполно. Предлагаемая архитектура реестра народов Кузбасса исходит из принципов централизации, экспертной верификации, многоуровневой классификации, открытого пользовательского доступа на просмотр и расширенной модели связей между объектами нематериального наследия и музейными предметами. Обосновывается, что такая архитектура позволяет рассматривать реестр не как электронный перечень, а как комплексный ресурс научного изучения и цифрового сохранения традиции.

Ключевые слова: нематериальное этнокультурное наследие, реестр, цифровая архитектура, Кузбасс, музейные предметы, классификация, региональный каталог.

CONCEPT OF THE ARCHITECTURE OF THE REGISTER OF THE INTANGIBLE ETHNOCULTURAL HERITAGE OF THE PEOPLES OF KUZBASS²

Rodionova Darya Dmitrievna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: dasha.d.rodionova@yandex.ru

¹ Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда № 25-28-20304, <https://rscf.ru/project/25-28-20304/> Кемеровский государственный институт культуры, и при финансовой поддержке Министерства образования Кузбасса.

² Scientific research was carried out within the framework of the grant of the Russian Science Foundation No. 25-28-20304, <https://rscf.ru/project/25-28-20304/> Kemerovo State Institute of Culture.

Abramova Polina Valeryevna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: polina-glushkova@mail.ru

Suvorov Matvey Sergeevich, Master of Museology, Laboratory Assistant at the Center for Digital Content Prototyping, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: injaharajuku@yandex.ru

The article examines the concept of the architecture of the register of the intangible ethnocultural heritage of the peoples of Kuzbass, developed by a research team within a project supported by a grant from the Russian Science Foundation. The study is based on the dispersed nature of information storage related to the region's traditional culture: materials on rituals, crafts, economic practices, mythological beliefs, folklore, and associated museum objects are held by different institutions and are therefore insufficiently integrated into a unified digital environment. Which is the background, the authors analyze current Russian practices of recording the intangible heritage, including the federal register and regional catalogs. It is shown that, despite their significance, existing solutions are usually focused either on documenting the individual objects or on presenting them, whereas the task of establishing the systemic links between an intangible practice, ethnic affiliation, the area in which it exists, and the associated material of artifacts remains only partially resolved. The proposed architecture of the register of the peoples of Kuzbass is based on the principles of centralization, expert verification, multilevel classification, open public access for viewing, and an expanded model of relationships between intangible heritage objects and museum objects. It is argued that such an architecture makes it possible to regard the register not as an electronic list, but as an infrastructure for scholarly description and the digital preservation of living tradition.

Keywords: intangible ethnocultural heritage, register, digital architecture, Kuzbass, museum objects, classification, regional catalog.

Современная работа с нематериальным наследием разворачивается в условиях рассеянности источников информации об объектах, многообразия форм фиксации и институциональных площадок, занимающихся сохранением данного пласта наследия. Традиции сохраняются в памяти их носителей, а зафиксированные объекты нематериального наследия хранятся в музейных собраниях, архивах, а также других социокультурных институтах. Разобщенность данных сведений осложняет систему доступа к ним и их интерпретацию. Для Кузбасса подобная ситуация особенно характерна, поскольку речь идет о полиэтническом регионе, где культурные практики шорцев, телеутов и русских представлены фрагментарно, а материалы о них распределены между разными музеями и учреждениями культуры [1]. В этих условиях создание реестра нематериального этнокультурного наследия является не только технологической задачей, но и способом формирования целостного информационного образа традиционной культуры многонационального региона [9, с. 206].

Федеральный закон от 20 октября 2022 года № 402-ФЗ закрепил систему отношений в области нематериального этнокультурного достояния, определил категории объектов, полномочия органов власти и предусмотрел существование как федерального, так и региональных реестров [2]. Следующим этапом стало принятие постановления Правительства Российской Федерации от 3 августа 2023 года № 1277, которым утверждено положение о федеральном государственном реестре объектов нематериального этнокультурного достояния [4]. Тем самым модель реестра получила уже не только правовое, но и институционально-процедурное оформление. Дополнительным стратегическим ориентиром стало распоряжение Правительства Российской Федерации от 2 февраля 2024 года № 206-р, утвердившее Концепцию сохранения и развития нематериального этнокультурного достояния Российской Федерации на период до 2030 года. В ней обозначены задачи выявления, изучения, актуализации, сохранения и включения объектов в федеральный и региональные реестры [3].

Однако наличие нормативной базы не снимает вопроса о том, каким должен быть реестр как цифровая система. Закон определяет уровни учета, постановление описывает федеральный контур, концепция задает направления развития. Следовательно, обсуждение информационной архитектуры регионального реестра сегодня должно вестись в рамках уже сложившегося государственного подхода.

На современном этапе также не учитывается в достаточной степени роль музеев в сохранении нематериального наследия, в то время как именно музей сохраняет подлинные предметы, связанные с традиционной культурой, кроме того собрания музеев включают материалы, фиксирующие различными способами нематериальные объекты (этнографические зарисовки, фотографии, полевые дневники этнографов). Создание музейного реестра объектов нематериального наследия позволит систематизировать сведения не только о функционирующих в среде бытования, но и об утраченных объектах, актуализировать связь неосознаваемых объектов с их овеществленными компонентами. Однако комплексный подход к формированию реестра требует тщательной проработки его архитектуры.

Для выстраивания архитектурного решения необходимо совместить научную классификацию, логику интерфейса, режим доступа, принципы верификации, способы актуализации данных и характер связей между сущностями. По этой причине проектирование архитектуры регионального музейного реестра требует анализа уже существующих российских практик и их соотнесения с задачами конкретной территории.

Федеральный ресурс, посвященный реестру объектов нематериального этнокультурного достояния, задает общий институциональный стандарт и представляет реестр как единую национальную систему описания и публичного представления объектов [8]. Его роль определяется тем, что он формирует рамку легитимного и стандартизированного учета, в котором нематериальное наследие осмысливается как предмет системной государственной фиксации. Вместе с тем федеральный ресурс не всегда в полной мере учитывает сложные связи с музейным предметным контекстом, кроме того, не может охватить всю региональную специфику. Региональное

измерение в этой ситуации требует большей детализации, большего внимания к локальным культурным формам и более гибкой модели данных. Ориентация на музейные коллекции обеспечивает в данном случае предметность и ориентацию на подлинность.

Опыт создания региональных реестров в Российской Федерации также имеется, в этом отношении показателен опыт Калужской области. На сайте Дома народного творчества представлен региональный каталог объектов нематериального культурного наследия, в котором уже просматриваются устойчивые архитектурные признаки: вводный пояснительный блок, классификация типов объектов, привязка к территории бытования, визуальное сопровождение материалов, а также версия для слабовидящих пользователей [6; 7]. Каталог ориентирован на публичную фиксацию, сохранение и популяризацию значимых образцов традиционной культуры. Существенна и его классификационная основа, включающая устное народное творчество, празднично-обрядовую культуру, техники и технологии, исполнительские искусства. Такая структура удобна как для первичного доступа пользователя, так и для тематического распределения материала. Однако калужская модель в большей степени представляет объект как самостоятельную единицу описания и демонстрации. Связи между нематериальным наследием и музейными предметами в ней представлены фрагментарно, не образуя самостоятельного системного каркаса.

Иной тип организации материала демонстрирует реестр Республики Алтай. Он тяготеет к компактной форме представления и строится вокруг перечня объектов, снабженных паспортной и справочной информацией [5]. В основе этого решения лежит паспорт как базовая единица учета. Подобный подход обеспечивает высокую степень формализации описания и способствует унификации данных. Вместе с тем он формирует преимущественно линейную модель доступа к содержанию: пользователь получает перечень объектов, но не всегда располагает развернутой системой переходов между ними, тематических связей, предметных корреляций и картографических сопоставлений. Для исследовательских задач этого бывает недостаточно. В тех случаях, когда необходимо проследить бытование куль-

турной практики, ее вариативность, предметное окружение, территориальную локализацию и степень сохранности, линейная модель оказывается ограниченной.

Сопоставление федерального и региональных ресурсов позволяет сделать вывод о том, что современный реестр нематериального наследия не должен сводиться ни к перечню объектов, ни к архивному хранилищу материалов. Его форма предполагает организацию системы взаимосвязанных элементов. В противном случае реестр остается либо презентационным каталогом, либо инструментом учета в узком административном смысле. Для многонационального региона с рассредоточенными по коллекциям музеев России предметами этого недостаточно. Архитектура реестра должна совмещать одновременно этническую, территориальную, типологическую, предметную, экспертную и пользовательскую плоскости описания.

Разрабатываемый научным коллективом музейный реестр нематериального этнокультурного наследия народов Кузбасса строится именно по этим принципам. Его концепция ориентирована на презентацию этнической культуры коренных народов региона и оказавших влияние на них русских. Уже на уровне главной страницы архитектура задает исследовательскую рамку, а не только навигационный вход. Центральное место занимает карта Кузбасса с обозначением ареалов расселения трех народов, после чего пользователь получает краткую справку о самом реестре, краткие сведения о собственно народах и блок классификации объектов. Такая композиция важна не только с точки зрения визуальной организации интерфейса, она определяет движение пользователя от пространства и этнокультурной принадлежности к структурированному массиву нематериального наследия [9].

Верхний уровень навигации включает разделы «Главная», «Шорцы», «Телеуты», «Русские», «Каталог предметов», «О проекте». Подобное решение соединяет этнический принцип организации материала с принципом предметного доступа. Пользователь может двигаться от этнической группы к категориям наследия, а может выйти на предметный запрос через самостоятельный раздел. Для исследовательской и музейной практики это имеет принципиальное значение, поскольку

позволяет избежать разрыва между предметом и объектом нематериального наследия, с которым он неразрывно связан, а также между неосознанным объектом и материальными носителями, на которых он зафиксирован.

Классификационная основа реестра формируется как многоуровневая система. В нее входят культура быта, культура производства, хозяйственные занятия, мифологические представления, устное народное творчество и исполнительские искусства, традиционная обрядность, традиционные игры. Внутри этих блоков предусматриваются уточняющие подгруппы: процессы, связанные с обустройством быта, технология приготовления пищи, способы ношения традиционного костюма; строительные технологии, технологии изготовления костюма, традиционные ремесла; охота, собирательство, земледелие; анимизм, космологические представления, суеверия; фольклорные формы, танцы, песни, народный театр, народная музыка; сезонные обряды, обряды жизненного цикла, окказиональные обряды; ролевые, подвижные игры и состязания. Такая схема решает сразу две задачи: позволяет привести к единообразию научного описания и одновременно формирует понятную логику поиска и навигации для широкого пользователя.

Смысловым ядром информационной архитектуры выступает конкретный объект нематериального этнокультурного наследия, при этом он не рассматривается изолированно. Он представлен через взаимосвязь с конкретными музейными предметами и материалами музейных собраний, позволяющими реконструировать или документировать ее предметную и акциональную сторону. В этом аспекте концепция кузбасского реестра обладает существенным аналитическим потенциалом. Один музейный предмет может быть связан сразу с несколькими объектами нематериальной культуры, а предметы, связанные с объектом, могут быть представлены в коллекциях целого ряда музеев. Подобная модель соответствует реальной структуре традиции, в которой один и тот же предмет способен участвовать в обряде, использоваться в хозяйственной деятельности, обладать сакральной семантикой. Жесткая схема односторонней привязки неизбежно упрощала бы такую картину.

Следовательно, реестр получает реляционную, а не линейную логику организации данных.

Пользователь сможет переходить от обряда к связанному с ним предметам, от предмета к разным объектам наследия, от этнической группы к категории наследия, от классификационной рубрики к конкретным локальным вариантам. Для научного анализа подобная структура особенно значима. Она делает возможным выявление повторяющихся предметных комплексов, пересечений между разными формами традиции. В результате система начинает функционировать как исследовательский инструмент, а не только как электронная форма представления материалов.

Отдельное значение имеет режим доступа и наполнения реестра. В проектируемой модели заполнять его смогут только эксперты, тогда как для широкой аудитории предусматривается публичный режим просмотра. Такое решение представляется методически оправданным. Нематериальное наследие, особенно в полиэтнической среде, требует научно-обоснованной интерпретации, источниковой проверки и корректной классификации. Открытая пользовательская модель наполнения могла бы привести к накоплению неоднородных и слабо верифицируемых сведений. Экспертный режим, напротив, обеспечивает единообразие описания, научную ответственность за включаемые материалы и сопоставимость данных. Публичность при этом сохраняется, но переносится в плоскость доступа к уже проверенному контенту. Такая двухконтурная модель позволяет совместить требования открытости с требованиями научной достоверности.

Функционально реестр предполагает фильтрацию, поиск по объектам и предметам, а также режим для слабовидящих пользователей. Все эти элементы следует рассматривать не как вспомогательные интерфейсные дополнения, а как составляющие архитектурной модели. Для реестра, в котором сосуществуют несколько этнических корпусов, несколько уровней классификации и широкий круг предметных связей, механизмы поиска становятся условием превращения массива сведений в рабочую среду. Версия для слабовидящих также имеет принципиальный статус, поскольку общественно значимый ресурс, связанный с сохранением и актуализацией наследия, должен обладать доступной формой представления знания.

Существенным аналитическим параметром в кузбасском проекте становится степень сохран-

ности объекта. Он может быть полностью сохранившимся в среде бытования, частично сохранившимся, трансформированным или утраченным. Эта характеристика значительно расширяет исследовательский потенциал реестра, поскольку позволяет отражать не только состав наследия, но и динамику его состояния. Кроме того, такой подход позволяет актуализировать утраченные, но сохраняющиеся в музейных собраниях объекты. В таком случае база данных начинает выполнять функцию мониторинга культурных процессов, выявлять зоны устойчивости, зоны риска, случаи музейной компенсации утраченной практики и ситуации, в которых объект продолжает существовать в измененной форме. Это придает реестру дополнительную значимость как инструменту научного анализа и культурной политики.

Не менее важен вопрос институциональной централизации. Предметы, связанные с нематериальным наследием Кузбасса, рассредоточены в музеях на территории всей Российской Федерации, ряд уникальных культовых предметов представлен только в собраниях музеев, находящихся за пределами региона. Подобная ситуация характерна для многих субъектов Российской Федерации, однако именно в ней особенно заметен разрыв между музейным предметом и той нематериальной традицией, которой он исторически принадлежал. Централизованный реестр позволяет этот разрыв сократить: он создает поверх институциональных границ единое информационное поле, в котором предмет, нематериальный объект, этническая группа и локус бытования соотносятся в рамках общей модели.

Научная новизна предлагаемой архитектуры определяется не только региональным масштабом проекта, но и самим принципом организации материала. Речь идет о переходе от описания отдельных объектов к построению связной модели нематериального этнокультурного наследия региона. Для Кузбасса это особенно существенно, поскольку здесь взаимодействуют разные исторические и культурные пласты, а локальные традиции не могут быть адекватно поняты вне их этнической и пространственной конкретики. Реестр в такой конфигурации становится не просто базой данных о прошлом. Он функционирует как инструмент систематизации знания о продолжающейся культурной жизни, в том числе

в ее уязвимых, трансформирующихся и частично утраченных формах. Но ключевой особенностью реестра является выявление взаимосвязи нематериального объекта с предметами из коллекций конкретных музеев, с указанием их коллекционных номеров, что существенно усиливает потенциал использования представленных материалов в исследовательской деятельности и практиках по актуализации наследия, а также обеспечивает высокую степень достоверности.

Таким образом, концепция архитектуры реестра нематериального этнокультурного наследия народов Кузбасса может быть рассмотрена как модель, сочетающая государственную реест-

ровую логику с региональной спецификой и ориентацией на материалы музейных собраний. Она опирается на федеральную нормативную базу, учитывает опыт действующих российских реестров, но не воспроизводит их механически. Предлагаемый реестр мыслится как централизованная система, способная соединять этнический, типологический, территориальный и предметный уровни описания. При последовательной реализации такая архитектура позволит сформировать целостную цифровую среду, в которой нематериальное этнокультурное наследие региона будет представлено как взаимосвязанное и научно структурированное поле культуры.

Литература

1. Многонациональный Кузбасс [Электронный ресурс]. – URL: <https://lik.libnvkz.ru/многонациональный-кузбасс/> (дата обращения: 20.04.2026).
2. О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации: Федеральный закон от 20.10.2022 № 402-ФЗ [Электронный ресурс]. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202210200005> (дата обращения: 20.04.2026).
3. Об утверждении Концепции сохранения и развития нематериального этнокультурного достояния Российской Федерации на период до 2030 года: распоряжение Правительства Российской Федерации от 02.02.2024 № 206-р [Электронный ресурс]. – URL: <https://government.ru/docs/all/152075/> (дата обращения: 20.04.2026).
4. Об утверждении Положения о федеральном государственном реестре объектов нематериального этнокультурного достояния Российской Федерации: постановление Правительства Российской Федерации от 03.08.2023 № 1277 [Электронный ресурс]. – URL: <https://government.ru/news/49222/> (дата обращения: 20.04.2026).
5. Региональный каталог (реестр) объектов нематериального культурного наследия Республики Алтай [Электронный ресурс]. – URL: https://rcnt04.ru/?page_id=10278 (дата обращения: 20.04.2026).
6. Реестр объектов нематериального культурного наследия Калужской области [Электронный ресурс]. – URL: <https://dntik.ru/intangible-cultural-heritage-catalog> (дата обращения: 20.04.2026).
7. Реестр объектов нематериального этнокультурного достояния Калужской области [Электронный ресурс]. – URL: <https://dntik.ru/documents/register-of-objects-of-ned> (дата обращения: 20.04.2026).
8. Реестр объектов нематериального этнокультурного достояния Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <https://rusfolkknasledie.ru/> (дата обращения: 20.04.2026).
9. Родионова Д. Д., Абрамова П. В., Гизей Ю. Ю. Современные практики и подходы к созданию реестров нематериального культурного наследия // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 3(72). – С. 206–213.

References

1. *Mnogonatsional'nyy Kuzbass [Multinational Kuzbass]*. (In Russ.). Available at: <https://lik.libnvkz.ru/многонациональный-кузбасс/> (accessed 20.04.2026).
2. *O nematerial'nom etnokul'turnom dostoyanii Rossiyskoy Federatsii: Federal'nyy zakon ot 20.10.2022 № 402-FZ [On the intangible ethnocultural heritage of the Russian Federation: Federal Law of 20.10.2022 No. 402-FZ]*. (In Russ.). Available at: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202210200005> (accessed 20.04.2026).
3. *Ob utverzhdenii Kontseptsii sokhraneniya i razvitiya nematerial'nogo etnokul'turnogo dostoyaniya Rossiyskoy Federatsii na period do 2030 goda: rasporyazhenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 02.02.2024 № 206-r [On approval of the Concept for the preservation and development of the intangible ethnocultural heritage of the Russian Federation for the period up to 2030: Order of the Government of the Russian Federation of 02.02.2024 No. 206-r]*. (In Russ.). Available at: <https://government.ru/docs/all/152075/> (accessed 20.04.2026).
4. *Ob utverzhdenii Polozheniya o federal'nom gosudarstvennom reestre ob'ektov nematerial'nogo etnokul'turnogo dostoyaniya Rossiyskoy Federatsii: postanovlenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 03.08.2023 № 1277 [On ap-*

- proval of the Regulation on the federal state register of intangible ethnocultural heritage objects of the Russian Federation: Resolution of the Government of the Russian Federation of 03.08.2023 No. 1277]. (In Russ.). Available at: <https://government.ru/news/49222/> (accessed 20.04.2026).
5. *Regional'nyy katalog (reestr) ob"ektov nematerial'nogo kul'turnogo naslediya Respubliki Altay [Regional catalog (register) of intangible cultural heritage objects of the Altai Republic]*. (In Russ.). Available at: https://rcnt04.ru/?page_id=10278 (accessed 20.04.2026).
 6. *Reestr ob"ektov nematerial'nogo kul'turnogo naslediya Kaluzhskoy oblasti [Register of intangible cultural heritage objects of the Kaluga Region]*. (In Russ.). Available at: <https://dntik.ru/intangible-cultural-heritage-catalog> (accessed 20.04.2026).
 7. *Reestr ob"ektov nematerial'nogo etnokul'turnogo dostoyaniya Kaluzhskoy oblasti [Register of objects of intangible ethnocultural heritage of the Kaluga Region]*. (In Russ.). Available at: <https://dntik.ru/documents/register-of-objects-of-ned> (accessed 20.04.2026).
 8. *Reestr ob"ektov nematerial'nogo etnokul'turnogo dostoyaniya Rossiyskoy Federatsii [Register of objects of intangible ethnocultural heritage of the Russian Federation]*. (In Russ.). Available at: <https://rusfolknasledie.ru/> (accessed 20.04.2026).
 9. Rodionova D.D., Abramova P.V., Gizy Y.Y. *Sovremennye praktiki i podkhody k sozdaniyu reestrov nematerial'nogo kul'turnogo naslediya [Modern practices and approaches to the creation of registers of intangible cultural heritage]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2025, no. 3(72), pp. 206-213. (In Russ.).

УДК 001.89

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-43-53

КРЕАТИВНЫЕ ИНДУСТРИИ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНОВ РОССИИ

Паничкина Елена Васильевна, кандидат политических наук, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).
E-mail: panichkina.yelena@mail.ru

Статья посвящена исследованию вопросов встраивания модели креативных индустрий в систему культурной политики регионов. На основе анализа нормативно-правовой базы, статистических материалов и отчетов, а также практического опыта реализации креативных проектов и программ определены модели поддержки реализации креативных индустрий в 11 регионах 7 федеральных округов. Автор приходит к выводу, что характеристики большинства исследуемых регионов соответствуют «сбалансированной» модели, реализующей все виды поддержки креативного сектора.

Выявлены региональные механизмы, способствующие повышению эффективности креативного сектора: наличие крупнейших городов-мегаполисов, реализация проектов креативных кластеров, концентрация ведущих университетов, обеспечивающих систему подготовки высококвалифицированных специалистов, высокий уровень цифровизации, участие региона в федеральных программах, активная политика органов власти по нормативно-правовому и организационному обеспечению и внедрению региональных финансовых стимулов и льгот. Усилия регионов в новом направлении «умной специализации» способствуют своевременному формированию адекватных актуальным тенденциям социально-экономических специализаций и позволяют реализовать креативные проекты не только в крупных и крупнейших городских агломерациях, но и в малых городах, сельских территориях с учетом присущих таким городам и территориям историко-культурных традиций, уникального материального и нематериального наследия.

Ключевые слова: государственная культурная политика, креативные индустрии, нормативно-правовые акты, креативный кластер.

CREATIVE INDUSTRIES AS A FACTOR IN THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN REGIONS' CULTURE

Panichkina Elena Vasilyevna, PhD in Politics, Associate Professor of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: panichkina.yelena@mail.ru

The article is devoted to the study of the issues of embedding the model of creative industries in the system of cultural policy of the regions. Based on the analysis of the regulatory framework, statistical materials and reports, as well as the practical experience of implementing creative projects and programs, the author identifies the models of support for the implementation of creative industries in 11 regions of 7 federal districts, and concludes that the characteristics of most of the studied regions correspond to a “balanced” model that implements all types of support for the creative sector.

Regional mechanisms have been identified that contribute to improving the efficiency of the creative sector: the presence of major cities and megacities, the implementation of creative cluster projects, the concentration of leading universities that provide a system for training the highly qualified specialists, a high level of digitalization, the region's participation in federal programs, and the active policy of government authorities to provide legal, regulatory, and organizational support and implementation of the region.

Keywords: state cultural policy, creative industries, regulations, creative cluster.

Креативные индустрии во многом определяют развитие государств, их конкурентоспособность, инвестиционную привлекательность, а благодаря государственной поддержке становятся механизмом сохранения национальной идентичности и популяризации культурного многообразия народов.

Формированию концептуальных основ креативных индустрий способствовал кризис индустриальной экономики, с которым столкнулись страны Европы и США в 80-е годы XX века. Именно поэтому концепция «культурной индустрии», возникнув как философско-социологическая теория с негативной оценкой процессов индустриализации (Франкфуртская школа исследований) в 1950–1960-х годах, получает новый импульс к развитию в 1980–1990-е годы. Как отмечают Г. И. Гумерова и Э. Ш. Шаймиева, идеологическая и экономическая модель концепции была разработана в Великобритании в 1998 году. Согласно концепции «креативные индустрии – это виды деятельности, которые имеют свое происхождение в индивидуальном творчестве, мастерстве и таланте и которые являются источником богатства и создания новых рабочих мест путем генерирования и использования интеллектуальной собственности» [4]. Творческий потенциал креативных индустрий раскрывается в исследованиях начала XXI века. Известный британский со-

циолог Д. Хезмондалш рассматривает культурные индустрии «в качестве институтов, которые самым прямым образом участвуют в производстве социального смысла» [20, с. 27–28]. Он отмечает, что это институты, имеющие прямое отношение к культуре, оказывающие влияние на изменение социокультурных порядков и взаимодействий.

Рассматривая вопрос встраивания модели креативных индустрий в систему государственной культурной политики, необходимо отметить, что в России реализуется многосоставная модель, определяющая форму взаимодействия государства, бизнеса и общественности, где государство стремится к тому, чтобы быть партнером, но в реальности чаще всего выступает в роли наставника или доминирующей силы. Данная модель отражена в Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года [11]. Важность ее реализации определяется достижением национальных целей развития государства и приоритетов его пространственного развития. Значимость государственной поддержки кластеров как необходимый механизм в развитии экономики регионов также отмечает в своем исследовании С. М. Низамутдинова, говоря о том, что ее эффективность позволяет креативным кластерам стать одним из ключевых

факторов развития экономики городов и регионов во всем мире [5, с. 109–117]. В. Э. Гордин и М. В. Матецкая выделяют модели, отражающие уровни взаимодействия креативных индустрий с государством [2, с. 195–199].

В исследовании Л. М. Гохберга, В. О. Боос, К. Н. Бояковой, Е. С. Куценко и др. выделены четыре модели поддержки креативной культуры [3], реализуемые 85 регионами России:

1. *Сбалансированная модель* характеризуется высоким уровнем всех видов поддержки: от качественной нормативной правовой базы до участия в федеральных программах. Такая модель присуща регионам-лидерам с крупнейшими мегаполисами.

2. *Стимулирующая модель* отличается менее развитым организационным и нормативным правовым обеспечением при широкой распространенности региональных налоговых льгот. Данная модель ориентирована на креативный бизнес и

поддержку предпринимательской инициативы. Чаще всего встречается в крупных индустриальных центрах.

3. *Вовлекающая модель* характеризуется меньшей распространенностью региональных налоговых льгот при столь же высоком уровне организационного и нормативного правового обеспечения.

4. *Интегрированная модель* показывает невысокий уровень поддержки, однако регионы данной группы менее всего отстают по степени интеграции в федеральные программы. Модель преобладает в малых промышленных регионах, культурно-исторических центрах, приграничных регионах и южных республиках.

Применив данную классификацию к исследуемым нами регионам, можно выделить особенности, позволяющие определить соответствие характеристик регионов модели поддержки креативных индустрий (см. табл.).

Модели поддержки креативных индустрий в регионах

Регион	Нормативно-правовые акты	Региональная модель поддержки	Формы поддержки	Федеральный округ
Курская область	Закон «О креативных (творческих) индустриях в Курской области»	Интегрированная	Проектный офис Президентского фонда культурных инициатив	ЦФО
Северная Осетия – Алания	1. Закон Республики Северная Осетия – Алания «О развитии креативных (творческих) индустрий в Республике Северная Осетия – Алания». 2. Концепция развития творческих (креативных) индустрий в Республике Северная Осетия – Алания до 2030 года	Вовлекающая	1. Проектный офис Президентского фонда культурных инициатив (ПФКИ). 2. Фонд развития креативных индустрий Республики Северная Осетия – Алания	СКФО
Адыгея	1. Закон «О развитии креативных индустрий в Республике Адыгея». 2. Закон «О регулировании отдельных вопросов в сфере развития креативных (творческих) индустрий в Республике Адыгея»	Интегрированная	1. Гранты Президентского фонда культурных инициатив. 2. Фонд президентских грантов на реализацию социокультурных проектов	ЮФО
Краснодарский край	1. Закон «О развитии креативных (творческих) индустрий в Краснодарском крае». 2. Концепция развития креативных (творческих) индустрий Краснодарского края	Сбалансированная	Система поддержки креативных индустрий, включающая более 20 мер государственной поддержки: 1. Фонд развития бизнеса. 2. Фонд промышленности. 3. Фонд инноваций. 4. Центр координации поддержки экспорта. 5. Фонд микрофинансирования	ЮФО регион с крупным мегаполисом

Продолжение таблицы

Регион	Нормативно-правовые акты	Региональная модель поддержки	Формы поддержки	Федеральный округ
Томская область	1. Законопроект «О развитии креативных (творческих) индустрий» внесен на рассмотрение Законодательной Думы Томской области. 2. Концепция развития креативных индустрий в Томской области	Сбалансированная	1. Проектный офис «Креативные индустрии Томской области». 2. Центр развития креативных индустрий. 3. Грантовая поддержка: конкурс по предоставлению субсидий СОНКО на реализацию социальных проектов (в сфере креативных индустрий). 4. Креативный кластер «Пенаты»	СФО
ХМАО – Югра	1. Закон «О креативных индустриях в Ханты-Мансийском автономном округе – Югре». 2. Концепция развития креативных индустрий в Ханты-Мансийском автономном округе – Югре до 2030 года	Сбалансированная	1. Президентский фонд культурных инициатив. 2. Фонд поддержки инвестиционных проектов креативных индустрий и микрофинансирования. 3. Фонд «Мой Бизнес». 4. Гранты губернатора Югры. 5. Креативный кластер «Перпендикуляр»	УФО
Саха (Якутия)	1. Указ Главы Республики «О развитии креативной экономики Республики Саха (Якутия)». 2. Концепция развития креативной экономики Республики Саха (Якутия)	Вовлекающая	1. Программа «Креативная индустрия» в Фонде развития предпринимательства Республики Саха (Якутия). 2. Фонд развития кино Республики Саха (Якутия). 3. Корпорация развития Республики Саха (Якутия). 4. Фонд развития инноваций Республики Саха (Якутия). 5. Креативный кластер «Квартал Труда»	ДФО
Крым	1. Закон «О развитии креативных (творческих) индустрий в Республике Крым». 2. Стратегия развития креативного кластера на территории Республики Крым	Сбалансированная	1. Программа «Креатив» Фонда микрофинансирования предпринимательства Республики Крым. 2. Арт-кластер «Таврида». 3. Академия творческих индустрий «Меганом» (проект «Таврида.АРТ»)	КФО
Новосибирск	1. Закон «Об отдельных вопросах развития креативных (творческих) индустрий в Новосибирской области». 2. Концепции развития творческих (креативных) индустрий в Новосибирской области	Сбалансированная	1. Совместный с АСИ проект «Новосибирск – пилотный город по реформированию работы творческих индустрий». 2. Проектный офис Президентского фонда культурных инициатив. 3. Гранты на реализацию творческих проектов в сфере культуры (Министерство культуры Новосибирской области). 4. Креативный кластер в технопарке «Академпарк»	СФО регион с крупным мегаполисом

Регион	Нормативно-правовые акты	Региональная модель поддержки	Формы поддержки	Федеральный округ
Санкт-Петербург	1. Закон «О развитии творческих (креативных) индустрий в Санкт-Петербурге». 2. Стратегия развития творческих (креативных) индустрий в Санкт-Петербурге»	Сбалансированная	1. Центр развития креативных индустрий (ЦРКИ). 2. Гранты в сфере креативных (творческих) индустрий. 3. Создано несколько креативных кластеров: «Севкабель Порт», «Новая Голландия», «Лофт Проект Этажи» и др.	СЗФО крупный мегаполис
Москва	ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации». 2. Концепция «О развитии креативных (творческих) индустрий в городе Москве»	Сбалансированная	1. Агентство креативных индустрий. 2. Образовательные и акселерационные программы. 3. Создано несколько креативных кластеров: «Винзавод», «Флаконт», «Зотов» и др.	ЦФО крупный мегаполис

Так, в стратегии социально-экономического развития Курской области инициирован креативный проект «*Регион, в котором хочется жить*». Также в рамках стратегии планируется создание креативного кластера на ревитализированном старом объекте промышленности большой площади и характерной архитектуры, на территории которого будут концентрироваться компании творческой, высокотехнологичной и IT-индустрии [14], а также в флагманском проекте стратегии «Благоустройство 100 общественных пространств» запланировано создание «*центров притяжения*» в каждом микрорайоне, где будут сформированы креативные пространства с мастерскими, зонами коворкинга, помещениями для выставок и фестивалей.

Республика Северная Осетия – Алания в своей стратегии социально-экономического развития определила развитие креативного сектора через кластерную активацию экономической зоны республики – Владикавказской агломерации, являющейся полифункциональным культурно-историческим центром Северо-Кавказского региона, ориентированным на инновационно-креативный сектор экономики, и опорной территорией приоритетного развития республики. Правительство республики также утвердило концепцию развития креативной экономики [11], имеющую как общие с другими субъектами черты, так и отличитель-

ные особенности: создание креативного кластера в г. Владикавказ; создание креативных пространств (арт-резиденций), возрождение киноиндустрии до уровня XX века, когда республика являлась центром кинопроизводства на Северном Кавказе.

Томская область в Стратегии региона запланировала формирование современного динамично развивающегося креативного кластера и является одним из лидеров по уровню обеспеченности высокотехнологичного бизнеса инновационной инфраструктурой [16]. Регионом поставлена задача формирования собственного уникального образа привлекательности за счет создания инновационного территориального центра «*ИНО Томск*», а также креативных кластеров «*Пенаты*» и «*Грани*», деятельность которых направлена на поддержание и развитие креативных индустрий посредством реализации проектов, поддержки представителей креативной молодежи и сопровождения стартапов в сфере креативных индустрий.

В рамках проекта «*Южного полюса роста*» (далее ЮПР) Адыгея и Кубань активно продвигают кластеры социальных и креативных индустрий Юга России «*Адыгея – 2030*» [17] и «*Краснодарский край – 2030*» [8]. Цель данных проектов – выйти на уровень гармоничного устойчивого развития с высоким уровнем качества жизни населения в регионе, расположенном в центре Южного

полюса роста. В проекте ЮИП прогнозируется наибольший инвестиционный потенциал Юга и Северного Кавказа в развитии транспортной инфраструктуры, промышленности, туризма, а также креативных индустрий.

Руководство Республики Адыгея через меры и механизмы прямого стимулирования проводят централизованную политику кластерной активации, включающую разработку и внедрение системы стимулов к продуктивной деятельности людей, готовых взять на себя риски, проявив лидерство и талант. Именно лидеры бизнеса, наряду с инноваторами и креативным классом, – главные драйверы социально-экономического развития республики. В целях развития креативных индустрий республики создан штаб, в состав которого вошли руководители центров поддержки предпринимательства, главы муниципальных образований и управлений культуры, общественных организаций, ректор Адыгейского государственного университета. А в Краснодарском крае принят закон о развитии креативных индустрий, который стал основой для взаимодействия между государством и участниками креативных индустрий, а также предоставил органам власти возможность внедрять меры государственной поддержки в этой сфере.

Томская область пошла от теории к практике: был утвержден план мероприятий по реализации Концепции развития креативных индустрий, содержащий широкий спектр мероприятий и инициатив, Администрацией инициировано широкое общественное обсуждение закона о развитии креативных индустрий, предложения и замечания общественных групп позволили скорректировать проект с учетом региональной специализации.

Ханты-Мансийский автономный округ – Югра одним из первых, в 2020 году, принял Закон о креативных индустриях, а в 2024 году принят новый закон «О регулировании отдельных вопросов в сфере креативных (творческих) индустрий», учитывающий положения федерального закона. Также принята «Концепция развития креативных индустрий в Югре до 2030 года», определяющая ключевые направления креативных индустрий: IT-разработки, дизайн и производство сувениров и др.

Саха (Якутия) сегодня является лидером развития креативных индустрий среди арктических

регионов, задает новый вектор сочетания современных технологий и уникальной национальной культуры. Якутия также в числе первых приняла Концепцию развития креативной экономики республики, в которой заявлены три ключевых направления развития: архитектура, маркетинг и дизайн [10]. Стандарт развития креативных индустрий, основанный на опыте республики, был представлен АСИ на неделе креативных индустрий России.

Республика, как и ХМАО – Югра, особое внимание уделяет образовательному направлению. Системообразующими учреждениями в этом направлении стали крупнейшие национальные университеты, в том числе ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств» и ФГБОУ ВО «Северо-Восточный федеральный университет М. К. Аммосова», активно работающие над расширением образовательных программ по подготовке востребованных кадров в области креативных индустрий и креативных занятий в традиционных отраслях.

Республика Крым также выбрала путь «от практики к теории», успешно реализуя креативные проекты, наиболее известным из которых стала «Таврида-Арт». Спектр направлений достаточно широк: от гастрономии до охраны культурного наследия и музейной деятельности. С 2023 года в республике работает «Программа развития креативного кластера». Проект закона о развитии креативных индустрий Республики Крым проходит экспертизу, также идет работа по внедрению стандарта креативных индустрий. Стратегия развития креативного кластера на территории Республики Крым инициирует создание сразу пяти коллективных якорных брендов: Крым – Креативная Республика, Крым – это здорово! Крым – прикосновение к истории! Крым – детям! Крым – Три стихии: Вода, Воздух, Земля! [12].

Новосибирская область не только приняла Концепцию развития креативных индустрий, но предложила сделать Новосибирск пилотным городом для переформатирования работы таких индустрий [7]. Разработан ряд опорных проектов, нацеленных на решение задач развития креативных индустрий в Новосибирской области. Среди них – создание медиакластера, центров креатив-

ных индустрий «*Культура городских окраин*» и «*Расточка*», школы креативных индустрий «*Маяк-Сибирь*» и др. [1].

В Санкт-Петербурге, помимо принятия закона о развитии творческих (креативных) индустрий, утвердили стратегию развития креативных индустрий до 2030 года [18], имеется множество международных проектов, поддержку получили более 260 уникальных брендов. Кроме сфер IT и моды, драйверами роста креативных индустрий города являются также архитектура, гастроиндустрия, кино, анимация и исполнительское искусство.

Москва – первый субъект России, который 23 ноября 2021 года начал реализацию креативных кластеров и пространств, сейчас их 30, скоро появится еще два кластера: «*Борец*» и «*Метмаш*» [19]. Ведущей площадкой инновационного развития креативного сектора является специализированная организация – Агентство креативных индустрий (далее АСИ), которая за эти четыре с лишним года реализовала 70 проектов в моде, кино, дизайне, издательском деле, арт-индустрии, видеоиграх и музыке. Сегодня практики развития креативных индустрий Республики Саха (Якутия), Москвы, Красноярского края, Ульяновской области, Калининградской области, Новгородской области и Тюменской области включены в стандарт АСИ. Эти семь регионов являются лидерами по развитию креативных индустрий, их опыт может быть примером для более эффективного развития других территорий страны.

Необходимо отметить, что усилия регионов в новом направлении «*умной специализации*» способствуют не только своевременному формированию адекватных актуальным тенденциям социально-экономических специализаций, но и позволяют реализовать креативные проекты как в крупных и крупнейших городских агломерациях, так и в малых городах, сельских территориях с учетом присущих таким городам и территориям историко-культурных традиций, материального и нематериального наследия.

Таким образом, исследуя меры поддержки креативных индустрий в анализируемых нами регионах, мы приходим к выводу, что большинство из них (7 из 11) соответствуют *сбалансированной модели*, реализуют все формы поддержки:

от разработки качественной нормативной правовой базы, использования механизмов организационного обеспечения, применения региональных финансовых стимулов и льгот до активного участия региона в федеральных программах (Москва, Санкт-Петербург, Томская и Новосибирская области, ХМАО – Югра, Республика Крым и Краснодарский край), что говорит об эффективности данной модели. Только два региона выбрали *интегрированную модель*, отражающую низкий уровень развития мер поддержки по сравнению с регионами, показывают низкий уровень участия в федеральных программах и организационного обеспечения креативного сектора: Курская область, Республика Адыгея.

Две республики, ориентированные на *вовлекающую модель*, также отличаются низким уровнем региональных финансовых форм поддержки, демонстрируют незначительное участие в федеральных программах, однако показывают высокий уровень организационного и нормативного правового обеспечения действующих креативных проектов: Северная Осетия – Алания и Саха (Якутия).

Дополнительными факторами, способствующими развитию креативных индустрий в регионах, являются:

1. Наличие крупнейших городов-мегаполисов.
2. Концентрация ведущих университетов.
3. Активная политика органов власти.
4. Высокий уровень цифровизации.
5. Наличие креативных кластеров.

А вот административный статус территории и промышленная составляющая экономики не входят в число значимых драйверов развития креативного сектора.

Необходимо отметить, что, несмотря на существующие трудности, отражающиеся в региональной специфике и стратегических приоритетах, а также различном уровне внедрения креативных технологий в региональной практике, есть общее понимание того, что креативные индустрии дают неоспоримое конкурентное преимущество и позволяет регионам выйти на новый уровень развития, использовать те ресурсы, без которых невозможен новый вектор развития страны в целом. Именно поэтому в комплексе государственных механизмов по развитию творческо-

го (креативного) предпринимательства одним из приоритетных для субъектов федерации должно быть развитие экосистемы творческих индустрий с учетом специализации регионов, создание условий для широкого сотрудничества креативных центров, бизнеса и учреждений культуры всех форм собственности. Также на государственном уровне необходим постоянный мониторинг лучших практик региональных мер по стимулированию данного сектора, что позволит создать

«креативную копилку», накопленный опыт может быть использован в других территориях, совершающих еще первые шаги в этом направлении. Совокупность вышеуказанных мер позволит войти в международные творческие, технологические, производственно-экономические сети и платформы, что обеспечит не только реализацию сектора креативной индустрии, но и будет способствовать популяризации культурного наследия России в мировом сообществе.

Литература

1. В Новосибирске разработают комплексную программу по развитию креативной экономики [Электронный ресурс]. – URL: <https://asi.ru/news/195808/> (дата обращения: 07.01.2026).
2. Гордин В. Э., Матецкая М. В. Культурные кластеры как генераторы инноваций в развитии туризма в дестинации // Роль туризма в модернизации экономики российских регионов: сборник научных статей по материалам Международной научно-практической конференции. – Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2010. – С. 195–199.
3. Гохберг Л. М., Боос В. О., Боякова К. Н., Куценко Е. С. и др. Рейтинг креативных регионов России: 2024 / под ред. Л. М. Гохберга, Е. С. Куценко; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: ИСИЭЗ ВШЭ, 2025. – 441 с.
4. Гумерова Г. И. Шаймиева Э. Ш. Подходы к исследованию креативных индустрий для управления в цифровой экономике [Электронный ресурс] // Российский экономико-правовой журнал. – 2023. – Т. 17, № 1. – URL: https://www.rusjel.ru/jour/article/view/2363https://www.elibrary.ru/download/elibrary_50361872_89925210.pdf (дата обращения: 07.01.2026).
5. Низамутдинова С. М. Роль государственной поддержки в развитии креативных кластеров и их влияние на экономику московского региона // Кузнечно-штамповочное производство. Обработка материалов давлением: журнал. – 2023. – № 6. – С. 109–117.
6. Об утверждении Основ государственной культурной политики: Указ Президента от 24 декабря 2014 года № 808 (ред. от 25.01.2023) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_172706/794f61e017718ffdc01e7af2e023edc189680f5f/ (дата обращения: 09.01.2026).
7. Об утверждении Концепции развития креативных индустрий в Новосибирской области: Постановление Правительства Новосибирской области от 08 июня 2021 года № 212-п [Электронный ресурс]. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/465744909> (дата обращения: 08.01.2026).
8. Об утверждении Плана мероприятий по реализации Стратегии социально-экономического развития Краснодарского края до 2030 года: Постановление Губернатора Краснодарского края от 3 июня 2019 года № 328 (с изменениями на 11 марта 2025 года) [Электронный ресурс]. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/553366315> (дата обращения: 05.01.2026).
9. Об утверждении Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года: Распоряжение Правительства РФ от 17 августа 2022 года № 2290-р [Электронный ресурс]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_396332/ (дата обращения: 07.01.2026).
10. Об утверждении Концепции развития креативной экономики Республики Саха (Якутия) до 2025 года: Распоряжение Правительства Республики Саха (Якутия) от 27 декабря 2019 года № 1736-р [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.consultant.ru/regbase/cgi/online.cgi?req=doc&base=RLAW249&n=91687#JiU4yiUEs3h09rxI> (дата обращения: 07.01.2026).
11. Об утверждении Концепции развития творческих (креативных) индустрий в Республике Северная Осетия-Алания до 2030 года: Распоряжение Правительства Республики Северная Осетия-Алания от 2 марта 2023 года № 57-р [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.consultant.ru/regbase/cgi/online.cgi?req=doc&base=RLAW430&n=28264#vPQIyiUZxTqLaF9> (дата обращения: 07.01.2026).
12. Об утверждении Стратегии развития креативного кластера на территории Республики Крым: Распоряжение Совета министров Республики Крым от 1 февраля 2023 года № 128-р [Электронный ресурс]. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/406508941> 17 (дата обращения: 06.01.2026).

13. О креативных индустриях в Ханты-Мансийском автономном округе – Югре: Закон Ханты-Мансийского автономного округа – Югры: утвержден Губернатором Ханты-Мансийского автономного округа – Югры от 27 июля 2020 года № 70-ОЗ [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.consultant.ru/regbase/cgi/online.cgi?req=doc&base=RLAW926&n=215274#kQp2yiUozhFDNlrA> (дата обращения: 07.01.2026).
14. О Стратегии социально-экономического развития Курской области на период до 2030 года: Закон Курской области: утвержден Губернатором Курской области от 14 декабря 2020 года № 100-ЗКО [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.consultant.ru/regbase/cgi/online.cgi?req=doc&base=RLAW417&n=89793#J1Q1yiU6NeDcsfMz> (дата обращения: 07.01.2026).
15. О Стратегии социально-экономического развития Республики Северная Осетия – Алания до 2030 года: Закон Республики Северная Осетия – Алания: утвержден Главой Республики Северная Осетия – Алания от 18 сентября 2019 года № 60-РЗ [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.consultant.ru/regbase/cgi/online.cgi?req=doc&base=RLAW430&n=18163#Ju22yiU4aT0ISrFO> (дата обращения: 07.01.2026).
16. Об утверждении Стратегии социально-экономического развития Томской области до 2030 года: Постановление Законодательной Думы Томской области от 26 марта 2015 года № 2580 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.consultant.ru/regbase/cgi/online.cgi?req=doc&base=RLAW091&n=88211#BjF2yiUY7RSE7MQd> (дата обращения: 05.01.2026).
17. О Стратегии социально-экономического развития Республики Адыгея до 2030 года: Постановление Кабинета министров Республики Адыгея от 26 декабря 2018 года № 286 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.consultant.ru/regbase/cgi/online.cgi?req=doc&base=RLAW977&n=65827#cRQ2yiU4pCk5ErR41> (дата обращения: 05.01.2026).
18. Петербург стал лидером по развитию креативных индустрий среди российских городов [Электронный ресурс]. – URL: <https://runews24.ru/saint-petersburg/16/04/2025/peterburg-stal-liderom-po-razvitiyu-kreativnyix-industrij-sredi-rossijskix-gorodov> (дата обращения: 05.01.2026).
19. Собянин: Агентству креативных индустрий исполнилось четыре года [Электронный ресурс]. – URL: <https://caoinform.moscow/sobyanin-agentstvu-kreativnyh-industrij-ispolnilos-chetyre-goda/#gsc.tab=0> (дата обращения: 05.01.2026).
20. Хезмондалш Д. Культурные индустрии / пер. с англ. И. Кушнаревой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. Высшей школы экономики, 2014. – 456 с.

References

1. *V Novosibirsk razrabotayut kompleksnuyu programmu po razvitiyu kreativnoy ekonomiki [A comprehensive program for the development of a creative economy will be developed in Novosibirsk]*. (In Russ.). Available at: <https://asi.ru/news/195808/> (accessed 07.01.2026).
2. Gordin V.E., Matetskaya M.V. Kul'turnye klasteri kak generatory innovatsiy v razvitiy turizma v destinatsii [Cultural clusters as generators of innovations in the development of tourism in the destination]. *Rol' turizma v modernizatsii ekonomiki Rossiyskikh regionov: sbornik nauchnykh statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [The role of tourism in the modernization of the economy of Russian regions. A collection of scientific articles based on the materials of the International Scientific and Practical Conference]*. Petrozavodsk, Karelian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences Publ., 2010, pp. 195-199. (In Russ.).
3. Gokhberg L.M., Boos V.O., Boyakova K.N., Kutsenko E.S. i dr. *Reyting kreativnykh regionov Rossii: 2024 [Ranking of creative regions of Russia: 2024]*. Ed by L.M. Gokhberg, E.S. Kutsenko. Moscow, ISIEZ VShE Publ., 2025. 441 p. (In Russ.).
4. Gumerova G.I. Shaymieva E.Sh. Podkhody k issledovaniyu kreativnykh industriy dlya upravleniya v tsifrovoy ekonomike [Approaches to the Study of Creative Industries for Management in the Digital Economy]. *Rossiyskiy ekonomiko-pravovoy zhurnal [Russian Economic and Legal Journal]*, 2023, vol. 17, no. 1. (In Russ.). Available at: https://www.rusjel.ru/jour/article/view/2363https://www.elibrary.ru/download/elibrary_50361872_89925210.pdf (accessed 07.01.2026).
5. Nizamutdinova S.M. Rol' gosudarstvennoy podderzhki v razvitiy kreativnykh klasterov i ikh vliyanie na ekonomiku moskovskogo regiona [The Role of State Support in the Development of Creative Clusters and their Impact on the Economy of the Moscow Region]. *Kuznechno-shtampovoye proizvodstvo. Obrabotka materialov davleniem: zhurnal [Forging and Stamping Production. Material Pressure Processing. Journal]*, 2023, no. 6, pp.109-117. (In Russ.).
6. *Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoy kul'turnoy politiki: Ukaz Prezidenta ot 24 dekabrya 2014 goda № 808 (red. ot 25.01.2023) [On approval of the Fundamentals of State Cultural Policy. Presidential Decree of December 24,*

- 2014, No. 808 (as amended on January 25, 2023)]. (In Russ.). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_172706/794f61e017718ffdc01e7af2e023edc189680f5f/ (accessed 09.01.2026).
7. *Ob utverzhdenii Kontseptsii razvitiya kreativnykh industriy v Novosibirskoy oblasti: Postanovlenie Pravitel'stva Novosibirskoy oblasti ot 08 iyunya 2021 goda № 212-p* [On approval of the Concept for the Development of Creative Industries in the Novosibirsk Region. Resolution of the Government of the Novosibirsk Region dated June 8, 2021, No. 212-p]. (In Russ.). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/465744909> (accessed 08.01.2026).
 8. *Ob utverzhdenii Plana meropriyatiy po realizatsii Strategii sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Krasnodarskogo kraya do 2030 goda: Postanovlenie Gubernatora Krasnodarskogo kraya ot 3 iyunya 2019 goda № 328 (s izmeneniyami na 11 marta 2025 goda)* [On approval of the Action Plan for the implementation of the Strategy for the Socioeconomic Development of Krasnodar Krai until 2030. Resolution of the Governor of Krasnodar Krai dated June 3, 2019 No. 328 (as amended on March 11, 2025)]. (In Russ.). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/553366315> (accessed 05.01.2026).
 9. *Ob utverzhdenii Kontseptsii razvitiya tvorcheskikh (kreativnykh) industriy i mekhanizmov osushchestvleniya ikh gosudarstvennoy podderzhki v krupnykh i krupneyshikh gorodskikh aglomeratsiyakh do 2030 goda: Rasporyazhenie Pravitel'stva RF ot 17 avgusta 2022 goda № 2290-r* [On approval of the Concept for the development of creative industries and mechanisms for implementing their state support in large and largest urban agglomerations until 2030. Order of the Government of the Russian Federation dated August 17, 2022, No. 2290-r]. (In Russ.). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_396332/ (accessed 07.01.2026).
 10. *Ob utverzhdenii Kontseptsii razvitiya kreativnoy ekonomiki Respubliki Sakha (Yakutiya) do 2025 goda: Rasporyazhenie Pravitel'stva Respubliki Sakha (Yakutiya) ot 27 dekabrya 2019 goda №1736-r* [On approval of the Concept for the development of the creative economy of the Republic of Sakha (Yakutia) until 2025. Order of the Government of the Republic of Sakha (Yakutia) dated December 27, 2019, No. 1736-r]. (In Russ.). Available at: <https://www.consultant.ru/regbase/cgi/online.cgi?req=doc&base=RLAW249&n=91687#JiU4yiUEs3h09rxI> (accessed 07.01.2026).
 11. *Ob utverzhdenii Kontseptsii razvitiya tvorcheskikh (kreativnykh) industriy v Respublike Severnaya Osetiya-Alaniya do 2030 goda: Rasporyazhenie Pravitel'stva Respubliki Severnaya Osetiya-Alaniya ot 2 marta 2023 goda № 57-r* [On approval of the Concept for the development of creative industries in the Republic of North Ossetia-Alania until 2030. Order of the Government of the Republic of North Ossetia-Alania dated March 2, 2023, No. 57-r]. (In Russ.). Available at: <https://www.consultant.ru/regbase/cgi/online.cgi?req=doc&base=RLAW430&n=28264#vPQIyiUZxTqLLaF9> (accessed 07.01.2026).
 12. *Ob utverzhdenii Strategii razvitiya kreativnogo klastera na territorii Respubliki Krym: Rasporyazhenie Soveta ministrov Respubliki Krym ot 1 fevralya 2023 goda № 128-r* [Approval of the strategy for the development of a creative cluster in the Republic of Crimea. Order of the Council of Ministers of the Republic of Crimea dated February 1, 2023, No. 128-r]. (In Russ.). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/406508941> 17 (accessed 06.01.2026).
 13. *O kreativnykh industriyakh v Khanty-Mansiyskom avtonomnom okruge – Yugre: Zakon Khanty-Mansiyskogo avtonomnogo okruga – Yugry: utverzhden Gubernatorom Khanty-Mansiyskogo avtonomnogo okruga – Yugry ot 27 iyulya 2020 goda № 70-OZ* [On creative industries in the Khanty-Mansi Autonomous Okrug – Yugra. Law of the Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Ugra: approved by the Governor of the Khanty-Mansi Autonomous Okrug – Yugra dated July 27, 2020, No. 70-OZ]. (In Russ.). Available at: <https://www.consultant.ru/regbase/cgi/online.cgi?req=doc&base=RLAW926&n=215274#kQp2yiUozhFDNlra> (accessed 07.01.2026).
 14. *O Strategii sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Kurskoy oblasti na period do 2030 goda: Zakon Kurskoy oblasti: utverzhden Gubernatorom Kurskoy oblasti ot 14 dekabrya 2020 goda № 100-ZKO* [On the Strategy for the Socioeconomic Development of the Kursk Region for the Period up to 2030. Law of the Kursk Region: approved by the Governor of the Kursk Region on December 14, 2020, No. 100-ZKO]. (In Russ.). Available at: <https://www.consultant.ru/regbase/cgi/online.cgi?req=doc&base=RLAW417&n=89793#J1Q1yiU6NeDcsfMz> (accessed 07.01.2026).
 15. *O Strategii sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Respubliki Severnaya Osetiya-Alaniya do 2030 goda: Zakon Respubliki Severnaya Osetiya – Alaniya: utverzhden Glavoy Respubliki Severnaya Osetiya-Alaniya ot 18 sentyabrya 2019 goda № 60-RZ* [On the Strategy for the Socioeconomic Development of the Republic of North Ossetia-Alania until 2030. Law of the Republic of North Ossetia-Alania: approved by the Head of the Republic of North Ossetia-Alania dated September 18, 2019, No. 60-RZ]. (In Russ.). Available at: <https://www.consultant.ru/regbase/cgi/online.cgi?req=doc&base=RLAW430&n=18163#Ju22yiU4aT0ISrFO> (accessed 07.01.2026).

16. *Ob utverzhdenii Strategii sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Tomskoy oblasti do 2030 goda: Postanovlenie Zakonodatel'noy Dумы Tomskoy oblasti ot 26 marta 2015 goda № 2580* [On Approval of the Strategy for the Socioeconomic Development of Tomsk Oblast until 2030. Resolution of the Legislative Duma of Tomsk Oblast dated March 26, 2015, No. 2580]. (In Russ.). Available at: <https://www.consultant.ru/regbase/cgi/online.cgi?req=doc&base=RLAW091&n=88211#BjF2yiUY7RSE7MQd> (accessed 05.01.2026).
17. *O Strategii sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Respubliki Adygeya do 2030 goda: Postanovlenie Kabineta ministrov Respubliki Adygeya ot 26 dekabrya 2018 goda № 286* [On the Strategy for the Socioeconomic Development of the Republic of Adygea until 2030. Resolution of the Cabinet of Ministers of the Republic of Adygea dated December 26, 2018, No. 286]. (In Russ.). Available at: <https://www.consultant.ru/regbase/cgi/online.cgi?req=doc&base=RLAW977&n=65827#cRQ2yiU4pCk5ErR41> (accessed 05.01.2026).
18. *Peterburg stal liderom po razvitiyu kreativnykh industriy sredi rossiyskikh gorodov* [St. Petersburg has become the leader in the development of creative industries among Russian cities]. (In Russ.). Available at: <https://runews24.ru/saint-petersburg/16/04/2025/peterburg-stal-liderom-po-razvitiyu-kreativnykh-industriy-sredi-rossiyskikh-gorodov> (accessed 05.01.2026).
19. *Sobyanin: Agentstvu kreativnykh industriy ispolnilos' chetyre goda* [Sobyanin: The Agency for Creative Industries turned four years old]. (In Russ.). Available at: <https://caoinform.moscow/sobyanin-agentstvu-kreativnykh-industriy-ispolnilos-chetyre-goda/#gsc.tab=0> (accessed 05.01.2026).
20. Khezhmondalsh D. *Kul'turnye industrii* [Cultural industries]. Translated from English by I. Kushnareva. Moscow, Izd. Vyshey shkoly ekonomiki Publ., 2014. 456 p. (In Russ.).

УДК 008

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-53-58

ГОРОДСКИЕ КОММЕМОРАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ В УСЛОВИЯХ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

Макевнин Андрей Владимирович, аспирант, Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева (г. Саранск, РФ). E-mail: makevnin.andrey@gmail.com

В статье рассмотрены особенности развития городских коммеморативных практик в контексте информационного общества. Проанализирована трансформация механизмов формирования и трансляции исторической памяти под влиянием цифровых технологий. Отмечена тенденция к демократизации процессов конструирования культурной памяти, проявляющаяся в увеличении числа акторов и расширении спектра коммеморируемых событий. Охарактеризованы перспективы дальнейшего развития городских коммеморативных практик, включая децентрализацию, деиерархизацию, цифровизацию, интеграцию материального и нематериального наследия, формирование устойчивых экономических моделей сохранения и актуализации памяти. Подчеркнута значимость коммеморативных практик для формирования локальной идентичности и эмоциональной привязанности жителей к городу, а также развития межпоколенческих связей, укрепления гражданской солидарности и формирования осознанного отношения к многоуровневому историческому наследию города. Обоснована необходимость многоаспектного подхода к изучению городской памяти, учитывающего социальное воздействие мемориальных пространств, соотношение официальных и низовых инициатив, экономическую устойчивость проектов и интеграцию маргинализированных исторических нарративов. Исследование вносит вклад в понимание механизмов функционирования культурной памяти в современном городе и закладывает основу для дальнейшего изучения влияния цифровых технологий на коммеморативные практики. Статья представляет интерес для культурологов, урбанистов, социологов, антропологов и специалистов в области цифровой гуманитаристики.

Ключевые слова: городские коммеморативные практики, культурная память, цифровизация памяти, мемориальные объекты, историческое наследие, локальная идентичность.

URBAN COMMEMORATIVE PRACTICES IN THE INFORMATION SOCIETY

Makevnin Andrey Vladimirovich, Postgraduate, National Research Ogarev Mordovia State University (Saransk, Russian Federation). E-mail: makevnin.andrey@gmail.com

This article examines the distinctive features of urban commemorative practices development within the context of the information society. The transformation of mechanisms for forming and transmitting the historical memory under the influence of digital technologies is analyzed. A tendency toward democratization of cultural memory construction processes is identified, manifested in the increasing number of actors and the expanding range of commemorated events. The prospects for further development of urban commemorative practices are characterized, including the decentralization, dehierarchization, digitization, integration of tangible and intangible heritage, and the formation of sustainable economic models for memory preservation and actualization. The significance of commemorative practices for shaping the local identity and residents' emotional attachment to the city is emphasized, as well as for developing the intergenerational connections, strengthening the civic solidarity, and fostering a conscious attitude toward the city's multilayered historical heritage. The necessity of a multidimensional approach to studying the urban memory is substantiated, one that takes into account the social impact of memorial spaces, the relationship between official and grassroots initiatives, the economic sustainability of projects, and the integration of marginalized historical narratives. This research contributes to understanding the mechanisms of cultural memory functioning in the contemporary city and lays the groundwork for further investigation of digital technologies' influence on commemorative practices. The article is of interest to culturological scholars, urban studies specialists, sociologists, anthropologists, and digital humanities researchers.

Keywords: urban commemorative practices, cultural memory, digitalization of memory, memorial objects, historical heritage, local identity.

Введение

Современный город представляет собой сложный палимпсест, где различные исторические слои накладываются друг на друга, формируя уникальную культурную текстуру. С развитием цифровых технологий этот палимпсест приобретает новое измерение, позволяющее визуализировать, документировать и актуализировать исторические пласты городской среды с исключительной точностью и детализацией. Цифровые инструменты коммеморации не только дополняют традиционные формы сохранения памяти, но и создают качественно иные способы взаимодействия с прошлым, преодолевающие физические и временные ограничения материальных носителей памяти. В этих условиях особую актуальность приобретает исследование того, как цифровые технологии меняют характер и структуру коммеморативных практик.

Цель исследования – охарактеризовать специфику городских коммеморативных практик в условиях информационного общества.

В работе применен междисциплинарный подход, сочетающий культурологический, социологический и урбанистический анализ, с опорой на теории культурной памяти Я. Ассмана, П. Нора, П. Рикера и др., а также сравнительно-исторический анализ трансформации городских коммеморативных практик.

Результаты

Установлено, что современные коммеморативные практики характеризуются демократизацией процессов формирования исторической памяти, что проявляется в увеличении числа акторов и расширении спектра коммеморируемых событий. Выявлена тенденция к децентрализации памяти, выражающаяся в более равномерном распределении «точек памяти» по территории города. Определено, что цифровизация создает новые возможности для работы с историческим наследием, позволяя преодолевать физические и временные ограничения традиционных форм коммеморации.

Обсуждение

В условиях информационного общества механизмы формирования и трансляции культурной памяти приобретают особую значимость, становясь инструментом конструирования реальности и управления общественным сознанием. Растущий интерес к данной проблематике продиктован как теоретическими, так и практическими вызовами современности, связанными с информационными войнами и борьбой за историческое наследие.

Как отмечает М. Л. Шуб, «сегодня проблематика культурной памяти вышла за пределы чисто теоретических рассуждений в плоскость практического использования, где достаточно абстрактное мифосимволическое, архитепическое содержание культурной памяти трансформируется в конкретные символы и знаки, понятные каждому человеку и влияющие на его образ мыслей и поведение. Такие формы визуализации, объективации культурной памяти принято называть коммеморацией, и именно коммеморативные практики, а не память сама по себе, обладают созидательным или деструктивным потенциалом... Коммеморацию следует интерпретировать как совокупность публичных коллективных практик, направленных на формирование ценностей и моделей поведения через ритуально оформленное удержание и воспроизведение (повторение) в актуальной культуре значимых для группы, символически выраженных представлений о прошлом» [9, с. 162].

Н. А. Разливинская и И. В. Тивьяева убеждены, что «историческая память отличается преемственностью и изменчивостью», «коммеморативный фильтр» настраивается политическими силами, занимающими лидирующие позиции в национальном политическом ландшафте», а также городскими властями [5, с. 107]. «В поле культурной памяти попадает не событие (биография) само по себе (не коммеморативное ядро), а тот ценностный, символический “шлейф”, который его сопровождает и который мы называем коммеморативным символом» [9, с. 163].

Эмоциональная вовлеченность участников в мемориальное действие – основополагающая черта коммеморации, на взгляд Э. Дюкргейма [3]. Э. Соя [10], ссылаясь на Ж. Бодрийяра, подчеркивает, что в наши дни символическая репрезен-

тация города приобретает больший вес по сравнению с реальной территорией.

На связь коммеморации с локацией указывают многие исследователи, к числу которых относятся Г. В. Горнова [2], Н. Г. Федотова [7; 8], Я. Ассман [1], П. Нора [4], П. Рикер [6] и др.

*Трансформация практик
в современном контексте*

Современные коммеморативные практики в городском пространстве характеризуются значительными изменениями по сравнению с предшествующими периодами. Эти изменения обусловлены целым рядом факторов, среди которых можно выделить демократизацию процессов формирования исторической памяти, развитие новых технологий, изменение эстетических предпочтений, а также общие тенденции в эволюции городской культуры.

Демократизация процессов формирования исторической памяти проявляется в увеличении числа акторов, участвующих в создании и поддержании коммеморативных практик. Если традиционно основными субъектами коммеморации выступали государственные институты и официальные экспертные сообщества, то в современных условиях активную роль начинают играть общественные организации, местные сообщества, отдельные активисты и городские движения. Это приводит к расширению спектра коммеморируемых событий и личностей, а также к появлению альтернативных интерпретаций исторического прошлого.

Технологические инновации создают новые возможности для работы с культурной памятью в городском пространстве. Цифровые технологии позволяют создавать виртуальные реконструкции утраченных объектов, дополнять физическое пространство города информационными слоями, доступными через мобильные устройства, формировать интерактивные карты памяти, объединяющие различные виды медиаконтента. Технологии дополненной реальности делают возможным симультанное восприятие различных временных слоев городской среды, создавая эффект временной глубины без физического вмешательства в существующую архитектурную ткань.

Эстетические изменения в сфере коммеморативных практик проявляются в отходе от мо-

нументальности и помпезности в пользу более камерных и интимных форм взаимодействия с прошлым. Современные мемориальные объекты часто основаны на принципах минимализма, интерактивности, эмоциональной вовлеченности зрителя. Они стремятся не столько к прямому дидактическому воздействию, сколько к созданию пространства для рефлексии и личного переживания исторических событий.

Таким образом, современные коммеморативные практики в городском пространстве характеризуются высокой степенью динамизма, вариативности и гибридности. Они сочетают в себе элементы традиционных форм работы с культурной памятью и инновационные подходы, отвечающие запросам современного общества. Эволюция коммеморативных практик отражает более широкие процессы изменения отношения к прошлому и его роли в формировании коллективной идентичности.

Культурная память города как динамическая система находится в состоянии непрерывного становления, реагируя на социальные, технологические и культурные вызовы современности. Прогнозирование ее дальнейшего развития требует комплексного анализа формирующихся тенденций и потенциальных направлений эволюции механизмов сохранения и воспроизводства исторического опыта в городском пространстве.

Децентрализация и деиерархизация памяти

Существенной перспективой развития культурной памяти города является продолжение и углубление процессов ее децентрализации и деиерархизации. Если традиционная модель городской памяти была основана на выделении центральных мемориальных зон, концентрирующих наиболее значимые объекты коммеморации, то современные тенденции указывают на движение к более равномерному распределению «точек памяти» по всей территории города.

Этот процесс связан с расширением спектра исторических сюжетов, достойных увековечивания, и включением в поле мемориальной политики тех социальных групп, которые ранее оставались на периферии исторического нарратива. Можно ожидать увеличения количества мемориальных объектов, посвященных повседневной жизни, локальным событиям, представителям различных

меньшинств, истории женщин, детей, рабочих и других групп, традиционно не получавших достаточной репрезентации в городском пространстве.

Децентрализация культурной памяти проявляется также в появлении новых субъектов мемориальной политики. Наряду с государственными и муниципальными органами, все большую роль начинают играть общественные организации, местные сообщества, бизнес-структуры, культурные институции и отдельные активисты. Это создает многополярную систему формирования городской памяти, в которой различные акторы могут предлагать собственные интерпретации прошлого и реализовывать альтернативные мемориальные проекты.

Цифровизация и виртуализация мемориального пространства

Цифровизация и виртуализация представляют собой одно из наиболее очевидных направлений будущего развития культурной памяти города. Современные технологии создают принципиально новые возможности для работы с историческим наследием, позволяя преодолевать физические, временные и пространственные ограничения традиционных форм коммеморации. В соответствии с Н. Г. Федотовой, «современная память о городе живет в цифровом контенте в виде коллажа, сотканного из различных фрагментов прошлого города, “запомнившихся” в сети» [7, с. 163].

Цифровые архивы и базы данных, интегрированные с геолокационными сервисами, формируют новое информационное измерение городского пространства, накладывающееся на его физическую структуру. Это может выражаться в создании исторических игр и квестов, основанных на реальных событиях городской истории, в разработке приложений, позволяющих пользователям дополнять официальные версии прошлого собственными воспоминаниями и комментариями, в организации виртуальных выставок и музеев.

Интеграция материального и нематериального наследия

Перспективным направлением развития культурной памяти города является более органичное сочетание работы с материальным и нематериальным наследием. Если традиционно основ-

ное внимание уделялось сохранению физических объектов (зданий, памятников, архитектурных ансамблей), то современный подход предполагает равное внимание к нематериальным аспектам культурной памяти (традициям, ритуалам, практикам, языковым особенностям, локальным мифологиям).

Такая интеграция может осуществляться через создание комплексных проектов, объединяющих реставрацию материальных объектов с документированием и актуализацией связанных с ними нематериальных практик. Например, восстановление исторического квартала может сопровождаться записью устных историй местных жителей, воссозданием традиционных ремесел и производств, характерных для данной местности, фиксацией специфических языковых выражений и топонимов.

Заключение

Коммеморативные практики в городском пространстве – важнейший фактор формирования локальной идентичности и эмоциональной

привязанности жителей к месту проживания. По нашему мнению, будущее этой динамичной системы, чутко реагирующей на социальные, технологические и ценностные изменения общества, связано с дальнейшей децентрализацией памяти, расширением представленности разных социальных групп в историческом нарративе, развитием экономических моделей поддержки мемориальных проектов и поиском баланса между глобальным и локальным измерениями исторической памяти.

Среди перспективных направлений исследования городских коммеморативных практик особого внимания заслуживают: влияние новых медиа и цифровых технологий на трансформацию мемориальной культуры, соотношение официальных и низовых коммеморативных инициатив, экономическая устойчивость мемориальных проектов, интеграция маргинализированных исторических нарративов, а также развитие методов измерения социального воздействия мемориальных пространств.

Литература

1. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
2. Горнова Г. В. Коллективная память и практики коммеморации в формировании городской идентичности // Вестник ОмГПУ. Гуманитарные исследования. – 2017. – № 2 (15). – С. 18–21.
3. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения: антология. – М.: Канон+, 1998. – С. 174–231.
4. Нора П. Франция-память. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. – 333 с.
5. Разливинская Н. А., Тивьяева И. В. Коммеморативные практики в дискурсивном пространстве города: историко-политический аспект // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2021. – № 4. – С. 104–113.
6. Рикер П. Память, история, забвение. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.
7. Федотова Н. Г. Лидеры коммеморации: культурная память города в эпоху цифровых технологий // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2024. – № 26(4). – С. 163–188.
8. Федотова Н. Г. Практики городской коммеморации: особенности формирования культурной памяти города // Вестник ТГУ. Культурология и искусствоведение. – 2020. – № 39. – С. 130–143.
9. Шуб М. Л. Феномен коммеморации: опыт культурологического анализа практик публичного поминовения (на примере наименования улиц Челябинска) // Обсерватория культуры. – 2018. – Т. 15, № 2. – С. 161–169.
10. Soja E. W. Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions. – Oxford: Blackwell Publishers, 2000. – 464 p.

References

1. 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 High Cultures of Antiquity]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004. 368 p. (In Russ.).
2. Gornova G. V. *Kollektivnaya pamyat' i praktiki kommemoratsii v formirovanii gorodskoy identichnosti* [Collective memory and practices of commemoration in the formation of urban identity]. *Vestnik OmGPU. Gumanitarnye issledovaniya* [Bulletin of OmSPU. Humanitarian Research], 2017, no. 2 (15), pp. 18–21. (In Russ.).

3. Dyurkgeym E. Elementarnye formy religioznoy zhizni [Elementary Forms of Religious Life]. *Mistika. Religiya. Nauka. Klassiki mirovogo religiovedeniya: antologiya* [Mysticism. Religion. Science. Classics of World Religious Studies: Anthology]. Moscow, Kanon+ Publ., 1998, pp. 174-231. (In Russ.).
4. Nora P. *Frantsiya-pamyat'* [France-Memory]. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., 1999. 333 p. (In Russ.).
5. Razlivinskaya N.A., Tiv'yaeva I.V. Kommemorativnye praktiki v diskursivnom prostranstve goroda: istoriko-politicheskiy aspekt [Commemorative practices in the discursive space of the city: historical and political aspect]. *Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoy lingvistiki* [Current Issues in Philology and Pedagogical Linguistics], 2021, no. 4, pp. 104-113. (In Russ.).
6. Riker P. *Pamyat', istoriya, zabvenie* [Memory, History, Forgetting]. Moscow, Izd-vo gumanitarnoy literatury Publ., 2004. 728 p. (In Russ.).
7. Fedotova N.G. Lidery kommemoratsii: kul'turnaya pamyat' goroda v epokhu tsifrovyykh tekhnologiy [Leaders of commemoration: cultural memory of the city in the digital age]. *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii* [Journal of Sociology and Social Anthropology], 2024, no. 26(4), pp. 163-188. (In Russ.).
8. Fedotova N.G. Praktiki gorodskoy kommemoratsii: osobennosti formirovaniya kul'turnoy pamyati goroda [Practices of urban commemoration: features of the formation of cultural memory of the city]. *Vestnik TGU. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of TSU. Cultural Studies and Art History], 2020, no. 39, pp. 130-143. (In Russ.).
9. Shub M.L. Fenomen kommemoratsii: opyt kul'turologicheskogo analiza praktik publichnogo pominoveniya (na primere naimenovaniya ulits Chelyabinska) [The phenomenon of commemoration: the experience of cultural analysis of public remembrance practices (on the example of street naming in Chelyabinsk)]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 2, pp. 161-169. (In Russ.).
10. Soja E.W. *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford, Blackwell Publishers, 2000. 464 p. (In Eng.).

УДК 069.1:004.8

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-58-68

ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ В МОДЕРНИЗАЦИИ МУЗЕЙНОЙ ИНФОРМАЦИОННОЙ СРЕДЫ

Грибков Дмитрий Николаевич, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности, Орловский государственный институт культур; ведущий библиотекарь отдела автоматизации и множительных средств, Орловская областная научная универсальная публичная библиотека имени И. А. Бунина, доцент кафедры российской истории и документоведения, Белгородский государственный национальный исследовательский университет (г. Орел, РФ) E-mail: bibliotekar2005@mail.ru

В статье рассматриваются вопросы модернизации музейной информационной среды посредством внедрения технологий искусственного интеллекта (ИИ), включая анализ эффективности различных ИИ-решений в музейной практике, исследование технологических аспектов интеграции нейросетей, оценку функциональных возможностей современных ИИ-систем, а также исследование перспективных направлений развития ИИ-технологий в музейной отрасли. Актуальность исследования обусловлена стремительным развитием технологий ИИ и их внедрением в музейную сферу, что требует системного анализа трансформационных процессов в информационной среде культурных институций. Исследование направлено на выявление потенциала ИИ-технологий в модернизации музейной деятельности и определении перспектив их дальнейшего применения. Целью работы является комплексный анализ влияния искусственного интеллекта на трансформацию музейной информационной среды, включая оценку эффективности внедрения современных технологий и определение ключевых направлений развития. В ходе исследования были применены следующие методы: системный анализ научной литературы, сравнительный анализ практик внедрения ИИ в музеях, методология систематического обзора,

статистическая обработка данных. Полученные результаты демонстрируют существенную трансформацию музейной деятельности под влиянием ИИ-технологий. Основные выводы исследования свидетельствуют о том, что успешная интеграция ИИ в музейную практику требует комплексного подхода, учитывающего: ресурсный потенциал учреждения, формирование этических рамок применения технологий, разработку гибридных моделей взаимодействия человека и ИИ, соответствие стратегическим приоритетам музея. Практическая значимость работы заключается в определении ключевых факторов эффективности внедрения ИИ-технологий и формировании рекомендаций по их оптимальному использованию в музейной сфере. Исследование вносит вклад в понимание механизмов цифровой трансформации музейной деятельности и определяет перспективные направления развития данной области.

Ключевые слова: искусственный интеллект, музейная информационная среда, цифровая трансформация, интеграция нейросетей, культурные институции, модернизация музейной деятельности, информационные технологии, гибридные модели взаимодействия, инновационное развитие музеев.

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN MODERNIZING THE MUSEUM INFORMATION ENVIRONMENT

Gribkov Dmitriy Nikolaevich, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Library and Information Services, Orel State Institute of Culture; Leading Librarian of Automation Department, Orel Regional Scientific Universal Public Library named after Ivan A. Bunin, Associate Professor of Department of Russian History and Documentation, Belgorod State National Research University (Orel, Russian Federation). E-mail: bibliotekar2005@mail.ru

This article examines the modernization of the museum information environment through the implementation of artificial intelligence (AI) technologies, including an analysis of the AI solutions effectiveness in museum practice, a study of the technological aspects of neural network integration, an assessment of the functional capabilities of AI systems, and a study of eventual areas for the AI technologies development in museums. The relevance of this study lies in the rapid development of AI technologies and their implementation in the museum sector, which requires a systematic transformation of information processes in cultural institutions. The study aims to identify the potential of AI technologies in modernizing the museum activities and determine the prospects for their further implementation. The goal of the work is a comprehensive analysis of the impact of artificial intelligence in the museum information environment, i.e. the effectiveness of modern technologies and the identification of key fields. The following methods were used in the study: a system analysis, a comparative analysis of AI implementation practices in museums, systematic methodology review, data processing etc. The results demonstrate a significant transformation of museum activities influenced by the AI technologies. The key findings indicate that the successful AI-integration into museum practice requires a comprehensive approach that considers the study of the institutional resource potential, the development of an ethical framework for the application of AI-technology, the construction of hybrid models of AI-human-interaction in accordance with strategic priorities in museums. The practical significance of this study lies in identifying the actual key factors of the AI-effectiveness, the technology implementation, as well as the recommendation formulating for their use in museums. This study contributes to a better understanding the role of digital transformation in museum studies for identified perspective areas and an impetuous progress in this field.

Keywords: artificial intelligence, museum information environment, digital transformation, neural network integration, cultural institutions, museum modernization, information technology, hybrid interaction models, innovative museum development.

Искусственный интеллект (ИИ) активно модернизирует информационные среды музеев по многим направлениям, хотя успех его внедрения

существенно различается в зависимости от возможностей учреждения и контекста. В процессе имплементации комплекса искусственных ин-

теллектуальных систем [18], включающих в себя технологии машинного обучения, обработки естественного языка, компьютерного зрения и генеративных моделей, происходит существенная трансформация функционального базиса, в том числе инвентаризация и каталогизация материальных объектов культурного наследия, в целях реализации интерактивно-образовательных задач музейных учреждений для привлечения посетителей. В результате внедрения нейросетей в музейную практику исследователями [12] были зафиксированы следующие статистически значимые показатели эффективности:

- продолжительность взаимодействия посетителей с экспозицией увеличилась на 45 %, что свидетельствует о повышении вовлеченности аудитории;

- индекс удовлетворенности пользователей музейными сервисами достиг отметки 90 %, что подтверждает высокое качество предоставляемых услуг;

- автоматизация технологических процессов позволила оптимизировать рутинные операции, включая процедуры каталогизации артефактов и мониторинг параметров окружающей среды.

Из этого следует, что внедрение интеллектуальных систем обработки данных способствовало формированию единой цифровой инфраструктуры, осуществляющей комплексный подход к управлению музейными ресурсами и повышению эффективности культурно-просветительской деятельности учреждения.

Хорошо оснащенные европейские и североамериканские институты обеспечивают систематическую интеграцию [18], при этом музеи со скромными ресурсами сталкиваются с препятствиями, включая ограниченное финансирование и отсутствии цифровых стратегий [17], пробелы в навыках персонала [14].

Технические и этические аспекты внедрения ИИ характеризуются рядом существенных проблем, требующих системного анализа.

В технологическом аспекте реализация ИИ-решений сопряжена со следующими ключевыми сложностями:

- 1) многоаспектность интеграции [10] – необходимость сопряжения ИИ-систем с существующими технологическими платформами и информационными потоками, что зачастую требует

глубокой модификации инфраструктуры и пересмотра архитектурных решений;

- 2) требования к наборам данных [11] – потребность в масштабных, репрезентативных и качественно размеченных датасетах, обеспечивающих адекватное обучение моделей. Это включает обеспечение достаточного объема данных, соблюдение критериев репрезентативности, проведение препроцессинга и аннотации данных;

- 3) адаптация к предметной области – необходимость тонкой настройки алгоритмов под специфику конкретной сферы применения, включая учет отраслевых стандартов и регламентов, интеграцию экспертных знаний, приспособление метрик оценки качества под специфические требования домена.

В этическом плане выделяются следующие проблемные зоны:

- 1) достоверность данных [13] – риски, связанные с использованием неполных, искаженных или устаревших данных, что может приводить к формированию некорректных выводов и решений;

- 2) алгоритмическая предвзятость [17] – потенциальная дискриминация по демографическим, социальным или иным признакам вследствие смещения в обучающих данных, неосознанного переноса предубеждений разработчиков, недостаточной репрезентативности выборок;

- 3) культурная чувствительность [17] – необходимость учета культурно-специфических норм и ценностей при разработке и внедрении ИИ-систем, включая адаптацию языковых моделей к локальным контекстам, соблюдение этических стандартов различных сообществ, предотвращение культурно обусловленных конфликтов при интерпретации результатов.

Таким образом, успешное внедрение ИИ-технологий требует комплексного подхода, сочетающего технические решения с этической экспертизой на всех этапах жизненного цикла системы. Ключевыми факторами, обуславливающими эффективность внедрения нейросетей, выступают: рациональное распределение ресурсного потенциала [17]; формирование устойчивых этических рамок, регламентирующих применение технологий; разработка гибридных моделей взаимодействия, интегрирующих технологический инструментарий [18] с экспертным человеческим опытом.

Успешные проекты имеют общие характеристики: устойчивое финансирование после пилотных этапов, согласованные цифровые стратегии, обучение персонала и поддержка [12], а также соответствующий выбор технологий, отвечающий возможностям музеев. Дальнейший прогресс требует дифференцированных стратегий, при этом хорошо обеспеченные ресурсами учреждения должны быть пионерами в разработке моделей участия и создании иммерсивных образовательных программ [18], при этом музеям с ограниченными ресурсами необходимы комплексные стратегии финансирования и совместимые решения.

В контексте модернизации музейно-просветительской деятельности ИИ демонстрирует принципиально новые функциональные возможности, среди которых:

- адаптивное повествование (динамическая конфигурация нарратива в зависимости от профиля и реакций пользователя) [15];

- прогнозируемое сохранение (предиктивная аналитика рисков для фондов и экспонатов) [18];

- персонализированные образовательные траектории (индивидуализация обучающего контента на основе цифровых следов и когнитивных профилей).

Однако реализация инновационного потенциала ИИ обуславливается не столько уровнем технической оснащенности, сколько сбалансированным учетом трех взаимосвязанных измерений:

- институционального (соответствие миссии, стратегическим приоритетам и нормативной базе музея);

- организационного (интеграция в рабочие процессы, переподготовка персонала, управление изменениями);

- этического (соблюдение принципов прозрачности, справедливости, конфиденциальности и культурной чувствительности).

Поэтому эффективная модернизация возможна лишь при паритетном отношении к технологическим возможностям и социоинституциональным факторам, что предполагает: формализацию этических рамок применения ИИ в профильных регламентах; согласование цифровых решений с долгосрочными целями организации; разработку гибридных моделей взаимодействия, сочетающих алгоритмическую обработку с экспертной оценкой.

Следовательно, трансформационный эффект ИИ в музейной сфере детерминирован не исключительно его техническими характеристиками, а системной интеграцией в институциональную среду с учетом организационных и этиконормативных ограничений.

Настоящее исследование фокусируется на применении технологий ИИ (включая машинное обучение, обработку естественного языка и компьютерное зрение) в информационной среде музеев и учреждений культурного наследия, таких как галереи, музеи и организации по сохранению культурного наследия (см. табл.). Акцент сделан на изучении трансформации ключевых информационных процессов: управлении цифровыми коллекциями, организации знаний, функционировании систем информирования посетителей.

Анализ применения ИИ в информационных средах зарубежных музеев

Исследователи	Географический контекст	Основные технологии ИИ	Функциональное применение в музее
Цзихань Ю и др., 2025 [18]	Межрегиональный обзор (с акцентом на Европу, Северную Америку и Китай)	Машинное обучение, обработка естественного языка, компьютерное зрение, генеративные модели	Охрана природы, дизайн выставок, образование, доступность, аналитика посетителей
Эва Дрыгальска и др., 2025 [17]	Польша	Машинное обучение, обработка естественного языка, компьютерное зрение, чат-боты, генеративный ИИ	Управление коллекциями, аналитика посетителей, проверка подлинности, взаимодействие с аудиторией

Окончание таблицы

Исследователи	Географический контекст	Основные технологии ИИ	Функциональное применение в музее
М. Дугулеана и др., 2020 [12]	Румыния (Брашов)	Обработка естественного языка, распознавание речи, виртуальные помощники	Системы информирования посетителей, предоставление образовательного контента
Цзинбо Вэнь и др., 2024 [11]	Китай	Глубокое обучение, адаптивная сверточная нейронная сеть, механизмы внимания	Управление коллекциями, информация для посетителей, образовательный контент, дизайн выставок
Ф. Амигони и др., 2009 [9]	Италия (Милан)	Многоагентные системы, системы, основанные на знаниях, системы, основанные на правилах	Дизайн выставок, управление коллекциями, образовательный контент
Притджот Сингх и др., 2025[15]	Не упомянуто	Компьютерное зрение, обработка естественного языка, глубокое обучение, граничные вычисления, аффективные вычисления	Информация для посетителей, дизайн выставок, анализ данных, образовательный контент, доступность
С. Варитимиадис и др., 2020 [10]	Греция (Археологический музей Гераклеума)	Графы знаний, Natural Language Processing (NLP)	Управление коллекциями, информация для посетителей, доступность
С. Рани и др., 2023 [14]	Межрегиональный обзор (с акцентом на Европу, Америку, Тайвань и Южная Корея)	Распознавание лиц, дополненная /виртуальная реальность, обнаружение объектов, обработка естественного языка, предиктивная аналитика, машинное обучение	Управление коллекциями, информация для посетителей, образовательный контент, консервация, дизайн выставок, анализ данных, цифровые архивы
Пин-Чиа Хуанг и др., 2025 [16]	Тайвань	Машинное обучение, компьютерное зрение, пространственный анализ	Охрана культурного наследия, информация для посетителей, дизайн выставок, анализ данных, доступность
К. И. Коцюбовская и др., 2024 [13]	Европейский контекст (Греция, Италия, Норвегия, Испания)	Обработка естественного языка, компьютерное зрение, глубокое обучение	Управление коллекциями, информация для посетителей, образовательный контент, консервация, дизайн выставок, анализ данных, доступность, цифровые архивы

Методология отбора научных публикаций для проведения систематического обзора в области персонализированных рекомендательных систем музейной сферы была детерминирована комплексом фундаментальных критериев, включающих:

– источники поиска информации, охватывающие академические базы данных, профессио-

нальные журналы и специализированные издания по музейному делу;

– ретроспективный анализ (2009–2025), обеспечивающий репрезентативность выборки и отражающий эволюцию исследуемой проблематики;

– географический охват, гарантирующий мультирегиональную репрезентативность выбор-

ки исследований. Проанализированы музеи и учреждения культуры трех макрорегионов: Европы, Северной Америки и Азии. Выборка охватывает широкий спектр институций по масштабу деятельности: от небольших домов-музеев локального значения до крупных музейно-археологических комплексов федерального уровня;

- качественные характеристики публикаций, включающие: научную значимость, методологическую обоснованность, эмпирическую подтвержденность, актуальность проблематики, аналитическую ценность;

- критерии релевантности, обеспечивающие соответствие материалов следующим параметрам: фокус на музейной сфере, внедрение рекомендательных систем, персонализация пользовательского опыта, наличие эмпирических данных, практическая применимость результатов.

Данная система критериев позволила сформировать репрезентативную выборку публикаций, обеспечивающую достоверность и валидность результатов проведенного исследования, а также их научную и практическую значимость.

Анализ ресурсной обеспеченности выявил существенную гетерогенность условий внедрения технологий: учреждения с более высоким уровнем финансирования демонстрировали значительные возможности для инвестиций в решения на основе ИИ. В то же время малые и средние учреждения сталкивались с системными ограничениями, обусловленными дефицитом финансовых, кадровых и инфраструктурных ресурсов.

Источниками финансирования выступали:

- национальные фонды культуры;
- профильные министерства (в том числе министерства образования);
- партнерские программы с технологическими компаниями.

Данная конфигурация ресурсных потоков отражает многоуровневый характер поддержки цифровой трансформации музейного сектора, сочетающий государственное регулирование, институциональную инициативу и частно-государственное взаимодействие.

Проведенный аналитический обзор научной литературы [9–18] выявил обширный спектр ИИ в музейной сфере, при этом доминирующую роль в современных внедрениях играют алгоритмы

машинного обучения и технологии глубокого обучения.

Имплементация ИИ-решений демонстрирует мультидисциплинарный характер применения:

- компьютерное зрение используется для задач распознавания артефактов и верификации подлинности экспонатов;

- NLP-технологии обеспечивают интерактивное взаимодействие с посетителями посредством чат-ботов и автоматизированной генерации метаданных;

- системы предиктивной аналитики задействованы в процессах прогнозируемого сохранения коллекций.

Критический анализ представленных исследований в таблице позволяет выделить следующие тенденции: преобладание технологических решений над фундаментальными исследованиями; фокус на краткосрочных эффектах внедрения; недостаточное внимание к вопросам этической регуляции; фрагментарность подходов к интеграции ИИ в музейные процессы.

Методологическая оценка показывает, что большинство исследований концентрируются на технической стороне вопроса, оставляя за рамками анализа:

- социокультурные последствия внедрения ИИ;

- вопросы профессиональной адаптации музейных специалистов;

- проблемы сохранения аутентичности музейного опыта;

- аспекты долгосрочной устойчивости ИИ-решений.

Таким образом, несмотря на значительный прогресс в технической реализации ИИ-решений в музейной сфере, сохраняется потребность в фундаментальных исследованиях, направленных на осмысление глубинных трансформаций музейной практики под влиянием цифровых технологий.

Технологии ИИ охватили практически все аспекты работы музеев, трансформировав как внутреннее управление, так и обслуживание посетителей. В сфере управления коллекциями и каталогизации нейросети автоматизировали маркировку и классификацию артефактов [17], систематизировали инвентаризированные коллекции [14], а также усовершенствовали цифровую

реставрацию и архивирование [18]. Алгоритмы машинного зрения позволили автоматически маркировать цифровые объекты, включая изображения и 3D-модели [17], при этом глубокое обучение повысило точность и релевантность поиска [13].

Процессы консервации и сохранения документов значительно усовершенствовались. ИИ прогнозировал экологические риски для артефактов с помощью моделирования изменения показателей температуры, обнаружение микроразреждений с помощью машинного обучения [18], а также осуществлялся мониторинг параметров окружающей среды в режиме реального времени для поддержания оптимальных условий хранения [16]. Система Exhibition Environment Status Detection Device and System¹ [16] использует высокоточные датчики и передовые методы анализа данных для автоматического управления оборудованием, обеспечивающим поддержание микроклимата, оповещаая руководителей об изменениях, требующих вмешательства.

В сфере дизайна и организации выставок произошли кардинальные изменения. Нейросети позволили кураторам анализировать предпочтения посетителей [18] и совместно создавать экспозиции, кроме этого они оказывают помощь в организации выставок путем автоматизации процессов физического распределения экспонатов, а также способствуют формированию оптимизированного дизайна [16] на основе анализа данных о поведении аудитории. Виртуальное прототипирование [9] позволило быстро, итеративно совершенствовать и сравнивать различные организационные подходы.

Системы информирования посетителей эволюционировали от статических дисплеев к динамичным, персонализированным решениям. Чат-боты на базе ИИ обеспечивают круглосуточную поддержку с подробной информацией об экспонатах [17], отвечая на вопросы на естественном разговорном языке. Передовые системы [16] анализируют плотность посетителей для предоставления персонализированных экскурсионных впечатлений, а технология распознавания лиц [14] позволила обеспечить персонализированную доставку контента. Интеграция дополненной и виртуальной реальности [11] предоставила возмож-

ность создать феноменальную репрезентацию экспозиционного материала, позволяя посетителям получать доступ к информации, связанной с экспонатами, в режиме реального времени.

Интеллектуальные системы на базе ИИ осуществили комплексную трансформацию образовательных процессов в музейной среде посредством реализации следующих функциональных возможностей:

- персонализация обучения через разработку индивидуализированных образовательных траекторий на основе профилирования посетителей по таким параметрам, как когнитивные особенности, уровень подготовки, тематические предпочтения, темп восприятия информации;
- имплементация мультимедийных технологий в формате интерактивных экспозиций с применением систем дополненной реальности (AR), платформ виртуальной реальности (VR) и мультимодальных интерфейсов взаимодействия;
- коммуникативная адаптация контента посредством реализации многоязычного машинного перевода, интеграции различных форматов представления информации, обеспечения доступности для различных категорий пользователей.

Созданные системы [10] адаптировали механизмы повествования для усиления эмоционального воздействия и повышения инклюзивности, обеспечивая при этом условия для интуитивной интерпретации экспозиционных данных и непосредственного взаимодействия аудитории с информационным полем музея. Методологическая значимость представленной трансформации заключается в создании адаптивной образовательной среды, способной эффективно реагировать на индивидуальные потребности пользователей при сохранении высокого уровня информационной насыщенности и научной достоверности экспозиционного материала.

Анализ данных и изучение поведения посетителей музеев стали важнейшими функциями интеллектуальных систем на базе нейросетей. ИИ обрабатывал данные о поведении посетителей, чтобы предоставлять аналитические выводы кураторам и администраторам, анализировал сведения из социальных сетей для верификации пользовательского впечатления и последующей интерпретации эмпирических данных, полученных в ходе взаимодействия аудитории с цифровой средой, а также использовал предиктивную

¹ Устройства и системы определения состояния выставочной среды.

аналитику для прогнозирования посещаемости и оптимизации применения ресурсов. Анализ в режиме реального времени позволил организаторам динамически корректировать расписание и программы музейных мероприятий.

Технологии ИИ оказали трансформационное воздействие на информационно-коммуникационную инфраструктуру музеев, существенно расширив спектр функциональных возможностей институциональных единиц данной отрасли через инновационные инструменты цифровой обработки данных. Традиционные подходы к обработке и систематизации материальных предметов уступили место эффективным алгоритмам автоматического распознавания образов, обеспечивающим высокую степень точности и надежности процедур идентификации и классификации объектов культурного наследия.

Автоматизация монотонных организационных процессов моделирования выставочных пространств стала возможной благодаря применению оптимизационных алгоритмов, актуализируя потенциал сотрудников в области творческой самореализации и научно-исследовательской деятельности за счет делегирования технических задач ИИ. Традиционный режим физического мониторинга микроклиматических условий заменен системами непрерывного автоматизированного наблюдения и оповещения, функционирующими на основе современных технических устройств.

Структура передачи и распространения информации претерпела значительные преобразования, обусловленные интеграцией технологий автоматической аннотации и интеллектуального анализа данных. Это способствовало существенному увеличению эффективности управленческих процессов за счет внедрения электронных каталогов, построенных на принципах машинного обучения. ИИ технологии позволили повысить уровень сохранности экспонируемого материала путем ускорения темпов диагностического мониторинга состояния объектов и улучшения качества результатов поиска информации о фондах коллекции.

В контексте указанных изменений отмечается значительный рост доступности услуг, выраженный в создании специальных интерфейсов для пользователей с ограниченными возможностями здоровья, обеспечении многоязычности среды и формировании персонализированных маршрутов

передвижения посетителей. Современные достижения также характеризуются внедрением виртуальной реальности и адаптивного нарратива, создающего индивидуальные траектории осмотра выставки, отвечающие предпочтениям и потребностям каждого посетителя. Функционал мультимодальности дополнительно обогащается технологиями распознавания жестикюляции и голосовых команд, повышающими глубину интерактивного взаимодействия посетителей с музеем и формирующими эффект погруженности в культурную среду, улучшая качество восприятия и вовлеченность аудитории.

Эмпирически подтвержден факт заметного увеличения продолжительности контактов пользователей с цифровыми ресурсами на 45 % и повышения информативности материалов на 32 % [15]. Тестирование экспериментальных моделей виртуальных ассистентов продемонстрировало высокий уровень одобрения среди пользователей (89 %) [12], что свидетельствует о положительном восприятии нововведений аудиторией. Несмотря на очевидную экономию человеческих ресурсов в связи с автоматизацией климатических измерений, степень операционной выгоды остается зависимой от особенностей функционирования отдельных учреждений.

Необходимо сказать, что в нашей стране уделяется большое внимание развитию и внедрению ИИ во все сферы жизнедеятельности общества, где отрасль культуры не исключение. Курирующим органом данного процесса сегодня выступает Департамент стратегического развития и инноваций [1] при Министерстве экономического развития, а также ряд принятых правовых актов: Национальная программа «Цифровая экономика Российской Федерации» [5] «Национальная стратегия развития искусственного интеллекта на период до 2030 года» [4], «Кодекс этики в сфере искусственного интеллекта» [2], Национальный стандарт «2023 ПНСТ 848-2023 Искусственный интеллект. Большие данные. Обзор и требования по обеспечению сохранности данных» [6].

В контексте глобального развития ИИ в музейной сфере необходимо сказать об отечественном опыте внедрения инновационных решений. Российская научная школа демонстрирует значительный потенциал в исследовании и практическом применении ИИ-решений в музейной

практике. Отечественные разработки [3; 7; 8] в сфере музейной цифровизации характеризуются следующими особенностями:

- интеграция региональных особенностей в глобальные технологические решения (цифровая анимация художественных произведений с сохранением стилистики оригиналов, оцифровка коллекций с высоким разрешением; создание интерактивных экспозиций с использованием AR-технологий; автоматизация процесса анимации статичных элементов произведений искусства);

- фокус на сохранении аутентичности культурного наследия;

- развитие адаптивных моделей внедрения цифровых технологий, в том числе в образовательную деятельность;

- создание методических рекомендаций с учетом специфики российских музеев.

Перспективными направлениями дальнейших исследований должны стать: разработка унифицированных стандартов цифровизации музейных коллекций, создание методологической базы для внедрения ИИ-технологий, формирование системы оценки эффективности цифровых трансформаций, развитие междисциплинарного подхода в исследовании музейной цифровизации в контексте применения нейросетей.

Таким образом, несмотря на сохраняющиеся опасения по поводу полной замены традиционных подходов, процесс внедрения технологий ИИ обозначился как приоритетный тренд современного этапа модернизации сфер искусствознания и культурно-исторической деятельности.

Литература

1. Департамент стратегического развития и инноваций [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.economy.gov.ru/material/departments/d01/> (дата обращения: 15.01.2026).
2. Кодекс этики в сфере искусственного интеллекта [Электронный ресурс]. – URL: https://apanasenskovskij-r07.gosweb.gosuslugi.ru/netcat_files/userfiles/Novosti/Rospotrebnadzor/Kodex_etiki_v_sfere_II_-_text.pdf/ (дата обращения: 14.01.2026).
3. Лапин Е. А., Полякова И. А., Пичкурова Е. С. Научно-информационный потенциал музея в контексте цифровизации // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 61. – С. 72–81. – DOI 10.31773/2078-1768-2022-61-72-81.
4. О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации: Указ Президента Российской Федерации от 10.10.2019 № 490 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/44731> (дата обращения: 14.01.2026).
5. Об утверждении программы «Цифровая экономика Российской Федерации»: распоряжение Правительства Рос. Федерации от 28 июля 2017 года № 1632-р [Электронный ресурс]. – URL: <http://government.ru/docs/28653/> (дата обращения: 15.01.2026).
6. ПНСТ 848-2023 Искусственный интеллект. Большие данные. Обзор и требования по обеспечению сохранности данных [Электронный ресурс]. – URL: https://ai.gov.ru/knowledgebase/dokumenty-po-razvitiyu-ii-v-rf/2023_pnst_848-2023_iskusstvennyy_intellekt_bolyshie_dannye_obzor_i_trebovaniya_po_obespecheniyu_sohrannosti_dannyh_rossiyskiy_institut_standartizacii/ (дата обращения: 17.01.2026).
7. Родионова Д. Д., Суворов М. С. Анимация художественной коллекции КемГИК как способ популяризации регионального наследия // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 2(71). – С. 119–125. – DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-119-125.
8. Сазонова В. А. Культурный проект как инструмент маркетинговой стратегии музейного бренда // Образование и культурное пространство. – 2020. – № 3. – С. 85–90.
9. Амигони Ф., Скьяффонати В. Система MINERVA: шаг к автоматическому созданию виртуальных музеев [Электронный ресурс] // Прикладной искусственный интеллект. – 2009. – № 23(3). – С. 204–232. – URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08839510802715159#d1e205> (дата обращения: 30.01.2026). – DOI 10.1080/08839510802715159.
10. Варитимиадис С., Котис К., Спидиотопулос Д., Вассилакис К., Маргарис Д. «Говорящие» тройки для чат-ботов в музеях [Электронный ресурс] // Культура и вычисления. НСИ 2020. Лекционные заметки по информатике. – 2020, 10 июля. – Т. 12215. – С. 281–299. – URL: https://doi.org/10.1007/978-3-030-50267-6_22 (дата обращения: 30.01.2026). – DOI 10.1007/978-3-030-50267-6_22.

11. Вэнь Дж., Ма Б. Улучшение музейного опыта с помощью глубокого обучения и мультимедийных технологий [Электронный ресурс] // Гелион. – 2024. – № 10(6):e32706. – ISSN 2405-8440. – URL: <https://elicit.com/review/83047936-a703-4d05-b00b-88ea91982617/source/85ae4f1469fb4761a6bac73cef5a6ecd> (дата обращения: 30.01.2026). – DOI 10.1016/j.heliyon.2024.e32706.
12. Дугулеана Михай и Бричу, Виктор-Александру и Дудуман, Ионут-Александру и Мачидон, Октавиан. Виртуальный помощник для естественного взаимодействия в музеях [Электронный ресурс] // Устойчивое развитие. – 2020. – Т. 12, вып. 17. – Ст. 6958. – URL: <https://doi.org/10.3390/su12176958> (дата обращения: 29.01.2026). – DOI 10.3390/su12176958.
13. Коцюбовская К. И., Тимошенко Е. В., Василевский А. В. Инструменты искусственного интеллекта для сохранения и популяризации культурного наследия [Электронный ресурс] // Информационные технологии цифровых платформ в социально-культурной сфере. – 2024. – URL: <https://elicit.com/review/83047936-a703-4d05-b00b-88ea91982617/source/07a5db9d3c0d4261b9d925b12ef28d66> (дата обращения: 30.01.2026). – DOI 10.31866/2617-796x.7.2.2024.317736.
14. Рани С., Донг Дж., Шах Д., Хаба С., Сингх П. Р. Изучение потенциала искусственного интеллекта и вычислительных технологий в художественных музеях [Электронный ресурс] // ITM: сеть конференций. – 2023. – Т. 53. – С. 01004. – URL: <https://DOI:10.1051/itmconf/20235301004> (дата обращения: 29.01.2026). – DOI 10.1051/itmconf/20235301004.
15. Сингх П., Триведи Н., Утаге П. С., Неха Хан С. и Минхас Д. Интерактивные инсталляции с использованием ИИ для современных музеев [Электронный ресурс] // ShodhKosh: Журнал визуального и исполнительского искусства. – 2025. – Arts, 6(1s). – С. 308–317. – URL: <https://www.granthaalayahpublication.org/Arts-Journal/ShodhKosh/article/view/6670> (дата обращения: 30.01.2026). – DOI 10.29121/shodhkosh.v6.i1s.2025.6670.
16. Хуан П.-Ч., Ли И.-Ч., Ван Ч.-И., Ши Ч.-С., Сриниваас М., Ян В.-Т., Као К., Су Т.-Дж. Интеграция искусственного интеллекта в сферу сохранения произведений искусства и выставочные пространства [Электронный ресурс] // Прикладные науки. – 2025. – Т. 15, № 2. – Ст. 562. – URL: <https://doi.org/10.3390/app15020562> (дата обращения: 30.01.2026). – DOI 10.3390/app15020562.
17. Эва Дрыгальска. Искусственный интеллект в польских музеях: от экспериментов к стратегической необходимости [Электронный ресурс] // Управление в сфере культуры – 2025. – Т. 26, вып. 2. – URL: www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kultur (дата обращения: 29.01.2026). – DOI 10.4467/20843976ZK.23.006.18572.
18. Ю Цзихань. За пределами алгоритмов: как ИИ трансформирует музеи, от сохранения культурного наследия к вовлечению посетителей [Электронный ресурс] // Искусственный интеллект и общество будущего. – 2025. – № 1(1). – URL: <https://doi.org/10.63802/afs.v1.i1.86> (дата обращения: 29.01.2026). – DOI 10.63802/afs.v1.i1.86.

References

1. *Departament strategicheskogo razvitiya i innovatsiy [Department of Strategic Development and Innovation]*. (In Russ.). Available at: <https://www.economy.gov.ru/material/departments/d01/> (accessed 15.01.2026).
2. *Kodeks etiki v sfere iskusstvennogo intellekta [Code of Ethics in the Field of Artificial Intelligence]*. (In Russ.). Available at: https://apanasenkovskij-r07.gosweb.gosuslugi.ru/netcat_files/userfiles/Novosti/Rospotrebnadzor/Kodex_etiki_v_sfere_II_-_text.pdf/ (accessed 14.01.2026).
3. Lapin E.A. Polyakova I.A. Pichkurova E.S. 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 the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 61, pp. 72-81. (In Russ.), DOI 10.31773/2078-1768-2022-61-72-81.
4. *O razvitiis iskusstvennogo intellekta v Rossiyskoy Federatsii: Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 10.10.2019 № 490 [On the development of artificial intelligence in the Russian Federation: Decree of the President of the Russian Federation of October 10, 2019, No. 490]*. (In Russ.). Available at: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/44731> (accessed 14.01.2026).
5. Ob utverzhdenii programmy “Tsifrovaya ekonomika Rossiyskoy Federatsii”: rasporyazhenie Pravitel'stva Ros. Federatsii ot 28 iyulya 2017 goda № 1632-r [On approval of the program “Digital Economy of the Russian Federation”: Order of the Government of the Russian Federation of July 28, 2017 No. 1632-r]. *Pravitel'stvo Rossii: (ofits. sayt) [Government of Russia: (official website)]*. (In Russ.). Available at: <http://government.ru/docs/28653/> (accessed 15.01.2026).
6. *PNST 848-2023 Iskusstvennyy intellekt. Bol'shie dannye. Obzor i trebovaniya po obespecheniyu sokhrannosti dannykh [PNST 848-2023 Artificial Intelligence. Big Data. Overview and Data Security Requirements]*. (In Russ.). Available at: https://ai.gov.ru/knowledgebase/dokumenty-po-razvitiyu-ii-v-rf/2023_pnst_848-2023_iskusstvennyy_

- intellekt_bolyshie_dannye_obzor_i_trebovaniya_po_obespecheniyu_sohrannosti_dannyh_rossiyskiy_institut_standartizacii/ (accessed 17.01.2026).
7. Rodionova D.D., Suvorov M.S. Animatsiya khudozhestvennoy kolleksii KemGIK kak sposob populyarizatsii regional'nogo naslediya [Animation of the KemGIK art collection as a way to popularize regional heritage]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstvstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2025, no. 2(71), pp. 119-125. (In Russ.), DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-119-125.
 8. Sazonova V.A. Kul'turnyy proekt kak instrument marketingovoy strategii muzeynogo brenda [Cultural project as a tool of marketing strategy of a museum brand]. *Obrazovanie i kul'turnoe prostranstvo* [Education and cultural space], 2020, no. 3, pp. 85-90. (In Russ.).
 9. Amigoni F. Skyaffonati, V. Sistema MINERVA: shag k avtomaticheskemu sozdaniyu virtual'nykh muzeev [The MINERVA system: a step toward automatically created virtual museums]. *Prikladnoy iskusstvennyy intellekt* [Applied Artificial Intelligence], 2009, no. 23(3), pp. 204-232. (In Engl.). Available at: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08839510802715159#d1e205> (accessed 30.01.2026), DOI 10.1080/08839510802715159.
 10. Varitimias S., Kotis K., Spiliotopoulos D., Vassilakis K., Margaris D. "Govoryashchie" troyki dlya chat-botov v muzeyakh ["Talking" Triples for Museum Chatbots]. *Kul'tura i vychisleniya. Lekcionnye zameki po informatike* [Culture and Computation. Lecture Notes in Computer Science], 2020, 10 July, vol. 12215. (In Engl.). Available at: https://doi.org/10.1007/978-3-030-50267-6_22 (accessed 30.01.2026), DOI 10.1007/978-3-030-50267-6_22.
 11. Wen J., Ma B. Ven Dzh., Ma B. Uluchshenie muzeynogo opyta s pomoshch'yu glubokogo obucheniya i mul'timediynykh tekhnologiy [Enhancing museum experience through deep learning and multimedia technology]. *Heliyon* [Heliyon], 2024, no. 10(6):e32706, ISSN 2405-8440. (In Engl.). Available at: <https://elicit.com/review/83047936-a703-4d05-b00b-88ea91982617/source/85ae4f1469fb4761a6bac73cef5a6ecd> (accessed 30.01.2026), DOI 10.1016/j.heliyon.2024.e32706.
 12. Duguleana Mihai & Briciu, Victor-Alexandru & Duduman, Ionuț-Alexandru & Machidon, Octavian. Virtual'nyy pomoshchnik dlya estestvennogo vzaimodeystviya v muzeyakh [Virtual Assistant for Natural Interactions in Museums]. *Ustoychivoe razvitie* [Sustainability], 2020, vol. 12, iss. 17, art. 6958. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.3390/su12176958> (accessed 29.01.2026), DOI 10.3390/su12176958.
 13. Kotsyubovskaya K.I., Timoshenko E.V., Vasilevskiy A.V. Instrumenty iskusstvennogo intellekta dlya sokhraneniya i populyarizatsii kul'turnogo naslediya [Artificial intelligence tools for preservation and popularization of cultural heritage]. *Informatsionnye tekhnologii tsifrovyykh platform v sotsial'no-kul'turnoy sfere* [Cultural heritage preservation and access to digital resources], 2024. (In Ukrain.). Available at: <https://elicit.com/review/83047936-a703-4d05-b00b-88ea91982617/source/07a5db9d3c0d4261b9d925b12ef28d66> (accessed 29.01.2026), DOI 10.31866/2617-796x.7.2.2024.317736.
 14. Rani S., Dong J., Shah D., Haba S., Singh P.R. Izuchenie potentsiala iskusstvennogo intellekta i vychislitel'nykh tekhnologiy v khudozhestvennykh muzeyakh [Exploring the Potential of Artificial Intelligence and Computational Technologies in Art Museums]. *ITM: set' konferentsiy* [ITM Web of Conferences], vol. 53, 01004 (2023) (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1051/itmconf/20235301004> (accessed 29.01.2026), DOI 10.1051/itmconf/20235301004.
 15. Singh P., Trivedi N., Utage P. S., Neha Khan, S. and Minhas D. Interaktivnye installatsii s ispol'zovaniem II dlya sovremennykh muzeev [AI-enabled interactive installations for modern museums]. *ShodhKosh: Zhurnal vizual'nogo i ispolnitel'skogo iskusstva* [ShodhKosh: Journal of Visual and Performing], 2025, 6(1s), pp. 308-317. (In Engl.). Available at: <https://www.granthaalayahpublication.org/Arts-Journal/ShodhKosh/article/view/6670>.
 16. Huang, Pin-Chia & Li, I-Cheng & Wang, Ching-Yi & Shih, Cheng-Hsiung & Srinivaas, Masimukku & Yang, Wan-Ting & Kao, Chin-Fang & Su, Te-Jen. Integratsiya iskusstvennogo intellekta v sferu sokhraneniya proizvedeniy iskusstva i vystavochnye prostranstva [Integration of Artificial Intelligence in Art Preservation and Exhibition Spaces]. *Prikladnye nauki* [Applied Sciences], vol. 15, no. 2, art 562. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.3390/app15020562> (accessed 29.01.2026), DOI 10.3390/app15020562.
 17. Ewa Drygalska. Iskusstvennyy intellekt v pol'skikh muzeyakh: ot eksperimentov k strategicheskoy neobkhodimosti [Artificial intelligence in Polish museums: from experimentation to strategic necessity]. *Upravlenie v sfere kul'tury* [Management in Culture], 2025, vol. 26, iss. 2. (In Engl.). Available at: www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kultur (accessed 29.01.2026), DOI 10.4467/20843976ZK.23.006.18572.
 18. Yu Zihan. Za predelami algoritmov: kak II transformiruet muzei, ot sokhraneniya kul'turnogo naslediya k vovlecheniyu posetiteley [Beyond Algorithm: How AI Transforms Museums, From Preservation to Participation]. *Iskusstvennyy intellekt i obshchestvo budushchego* [AI and the Future Society], 2025, no. 1(1). (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.63802/afs.v1.i1.86> (accessed 30.01.2026), DOI 10.63802/afs.v1.i1.86.

УДК 069.8

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-69-79

**«ЦИФРОВОЙ СЛЕД» МУЗЕЙНОГО ВОСПРИЯТИЯ:
КОНТЕНТ-АНАЛИЗ И ФАКТОРНЫЙ АНАЛИЗ ОТЗЫВОВ
О ТУЛЬСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ ОРУЖИЯ**

Герасимов Григорий Иванович, доктор исторических наук, доцент, научный консультант, Тульский государственный музей оружия (г. Тула, РФ). E-mail: ggi1957@mail.ru

В статье анализируется «цифровой след» музейного восприятия Тульского государственного музея оружия на основе более 10 тысяч онлайн-отзывов посетителей за 2013–2025 годы. Цель исследования – показать потенциал контент-анализа и факторного анализа массовых текстов для реконструкции структуры музейного опыта и управления коммуникацией учреждения культуры. Эмпирический материал собран на ключевых интернет-платформах (TripAdvisor, Google Maps, «Яндекс.Карты», 2GIS) и обработан в программах QDA Miner и «ЛЕКТА». На первом этапе выполнено качественное кодирование отзывов и динамический анализ категорий «положительные/отрицательные оценки», «рекомендации посетителям», «особенности музея», «инфраструктура и сервис» и др. На втором этапе проведен лексико-семантический и факторный анализ, позволивший выделить девять латентных факторов: эмоционально-познавательную вовлеченность, музей как символ Тулы, интерактивность и семейное участие, инфраструктурный комфорт, цифровой интерактив, патриотическую функцию, индивидуальную траекторию восприятия, ценовую и социальную доступность, а также содержательную насыщенность и эмоциональную полноту визита. Особое внимание уделяется динамике долей положительных и критических отзывов, связи между удовлетворенностью и рекомендациями посетителей, а также роли инфраструктуры, ценовой политики и цифрового интерактива в формировании долгосрочной лояльности аудитории. Показано, что онлайн-отзывы формируют структурированное поле смыслов, в котором музей предстает как образовательный, символический, досуговый, инфраструктурный и воспитательный ресурс. Сделан вывод о целесообразности регулярного мониторинга «цифрового следа» для стратегического планирования, оценки эффектов управленческих решений и интеграции голоса посетителя в управление музеем.

Ключевые слова: онлайн-отзывы, музейное восприятие, контент-анализ, факторный анализ, музейная коммуникация, Тульский государственный музей оружия.

**“THE DIGITAL TRACE” OF MUSEUM PERCEPTION:
CONTENT AND FACTOR ANALYSIS OF REVIEWS
OF THE TULA STATE MUSEUM OF ARMS**

Gerasimov Grigoriy Ivanovich, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Research Consultant, Tula State Museum of Arms (Tula, Russian Federation). Email: ggi1957@mail.ru

In this article, the “digital trace” of museum perception of the Tula State Museum of Arms is analysed on the basis of more than 10,000 online visitor reviews collected between 2013 and 2025. The aim of the study is to demonstrate the potential of content and factor analysis of mass textual data for reconstructing the structure of museum experience and for managing the communication of a cultural institution. The empirical material was gathered from major online platforms (TripAdvisor, Google Maps, Yandex Maps, 2GIS) and processed using QDA Miner and LEKTA software. At the first stage, qualitative coding the reviews and dynamic analysis of the categories “positive/negative evaluations,” “recommendations to visitors,” “features of the museum,” “infrastructure and services” and others were carried out. At the second stage, lexico-semantic and factor

analysis was performed, which made it possible to identify nine latent factors: emotional and cognitive involvement, the museum as a symbol of Tula, interactivity and family participation, infrastructural comfort, digital interactivity, patriotic function, individual trajectory of perception, price and social accessibility, as well as substantive richness and emotional completeness of the visit. Special attention is paid to the dynamics of the shares of positive and critical reviews, the relationship between satisfaction and visitor recommendations, and the role of infrastructure, pricing policy and digital interactivity in shaping the long-term audience loyalty. It is shown that online reviews form a structured field of meanings in which the museum appears as an educational, symbolic, leisure, infrastructural and value-forming resource. The article concludes that regular monitoring the digital trace is appropriate for strategic planning, assessing the effects of management decisions and integrating the visitor's voice into museum governance.

Keywords: online reviews, museum perception, content analysis, factor analysis, museum communication, Tula State Museum of Arms.

Введение

В современных условиях коммуникация с посетителями становится для учреждений культуры все более значимой задачей. Музеи, библиотеки, архивы, театры, дома культуры, туристско-экскурсионные центры существуют в режиме постоянного публичного диалога: они не только транслируют культурные смыслы, но и получают обратную связь, по которой судят о доступности, качестве и востребованности своей работы. Отзывы и комментарии посетителей в этом контексте выступают как особый источник социологической информации – спонтанный, массовый и динамичный, позволяющий увидеть учреждение глазами аудитории, а не только через профессиональные отчеты и экспертные оценки.

Для музеев и выставочных центров анализ отзывов позволяет оценивать качество экспозиции и экскурсионной работы, удобство инфраструктуры, восприятие новых форматов (интерактив, мультимедиа, событийные программы). Для библиотек и информационных центров он показывает, насколько пользователи удовлетворены доступом к ресурсам, цифровыми сервисами, навигацией в фонде и комфортом пространства. Для домов культуры, социокультурных центров и творческих площадок именно отзывы фиксируют реакцию на программы, форматы участия и работу с различными целевыми группами. Театры, концертные организации по отзывам видят не только отношение к репертуару и качеству исполнения, но и к сервисной составляющей визита. Наконец, для туризма и креативных индустрий отзывы становятся ключевым инструментом управления репутацией и проектирования культурных

продуктов, ориентированных на реальный, а не предполагаемый запрос аудитории.

Цифровизация усилила значимость этого канала обратной связи. Значительная часть коммуникации между учреждениями культуры и их посетителями переносится на онлайн-платформы: официальные сайты, социальные сети, сервисы карт и навигации, специализированные «отзовики». В этой среде формируется «цифровой след» культурного потребления – массив коротких и развернутых отзывов, оценок, рекомендаций и дискуссий. Для исследователя культуры это не просто набор индивидуальных мнений, а крупный корпус массовых текстов, по которому можно проследить динамику восприятия, выявить устойчивые темы и проблемные точки, сопоставить разные группы посетителей.

Однако именно массовость и нерегламентированность таких текстов, их свободные формулировки, разная длина и стиль отзывов, лексическая и жанровая разнородность затрудняют традиционные социологические процедуры и требуют специальных инструментов. Контент-анализ и факторный анализ в сочетании со специализированными программными пакетами (QDA Miner, «ЛЕКТА» и др.) позволяют перевести этот текстовый массив в форму, пригодную для статистической обработки, при этом сохранив содержательную глубину интерпретации.

Теория и методология контент-анализа

Контент-анализ – это формализованный метод изучения текстовой (а также визуальной и аудиовизуальной) информации, при котором со-

держание сообщений переводится в систему количественных показателей с последующей содержательной интерпретацией.

В теоретическом плане контент-анализ в современном виде опирается на два взаимодополняющих основания: традицию количественно-семантического изучения политической коммуникации и более широкое понимание текста как самостоятельного объекта исследования. Начало метода положила школа Г. Лассуэлла, где анализ текста был нацелен на выявление доминирующих политических символов и смыслов в пропагандистских и идеологических текстах [9]. С 1960-х годов содержание текста стало интенсивно осмысляться Р. Бартом [1] М. М. Бахтиным [2] и В. Я. Проппом [5] в русле структурализма и смежных дисциплин.

Методология исследования выстроена как строгая процедура перевода текстового материала в сопоставимые аналитические показатели. В российской методологической традиции такой подход описан В. А. Ядовым как стандартная стратегия эмпирического исследования, где контент-анализ выступает способом «операционализации» смыслов и получения проверяемых результатов [8].

В отечественной социологии методологический каркас контент-аналитических исследований подробно разработан Л. Н. Федотовой [7]. Его положения закреплены в работах И. Дмитриева [3], А. В. Семенов и М. В. Корсунской [6], в которых подробно описаны этапы подготовки программы исследования, построение категорий и единиц анализа, требования к надежности кодирования и способы интерпретации полученных данных.

В отечественной социологии и медиаисследованиях контент-анализ обычно трактуется как количественный или качественно-количественный анализ текстовых массивов с целью выявления социальных фактов и тенденций, опирающийся на строгие процедуры отбора корпуса, разработки категориальной сетки, кодирования и статистической обработки.

Описание процедуры и методики исследования

В качестве эмпирической базы настоящего исследования выбраны цифровые отзывы о Туль-

ском государственном музее оружия (ТГМО) – одном из ведущих военно-исторических музеев России, достаточно полно представленном на ключевых интернет-платформах (TripAdvisor, Google Maps, «Яндекс.Карты», 2GIS). В анализ включено более 10 тысяч отзывов, опубликованных посетителями в 2013–2025 годах. Такой объем и длительность наблюдения позволяют рассматривать корпус отзывов как репрезентативный «цифровой срез» музейного восприятия: от первых реакций на открытие в 2012 году нового музейного здания до оценок уже сложившейся экспозиции и инфраструктуры.

Методика исследования сочетает несколько уровней анализа. На первом этапе с помощью программы QDA Miner осуществлялось качественное кодирование текстов: строилась система категорий (положительные и отрицательные отзывы, рекомендации посетителям, особенности музея, замечания к сервису и др.), оценивалась их динамика по годам и соотношение в общем массиве. Это позволило выявить базовую структуру пользовательских высказываний и наметить ключевые тематические зоны – ядро положительного имиджа, проблемные моменты, рекомендательные практики и редкие, но содержательно значимые типы отзывов.

На втором этапе к тому же корпусу был применен формализованный лексико-семантический анализ в среде программного пакета «ЛЕКТА» с последующим факторным анализом [4]. Тексты были приведены к единому формату, выполнен морфологический разбор и построены лексико-семантические матрицы, на основе которых выделены латентные факторы – устойчивые группы совместно встречающихся слов и выражений, отражающие глубокие измерения музейного опыта (эмоционально-познавательная вовлеченность, музей как символ территории, интерактивный семейный досуг, инфраструктурный комфорт, цифровая вовлеченность, патриотическая функция и др.).

Цель статьи – представить и обсудить комплексную методику анализа музейных отзывов, объединившую качественное кодирование и факторный анализ массовых текстов на примере отзывов о ТГМО, и показать ее потенциал для практики учреждений культуры.

Результаты анализа в программе QDA Miner

Для анализа пользовательских отзывов о Тульском государственном музее оружия за 2013–2025 годы была также использована программа QDA Miner – специализированное программное обеспечение для качественного анализа текстов. В программу были импортированы тексты отзывов за 12 лет, после чего каждому фрагменту текста вручную или с использованием автоматических инструментов были присвоены коды из заранее разработанной кодировочной таблицы. Программа позволила структурировать массив данных по ключевым категориям: «Положительный отзыв», «Отрицательный отзыв», «Рекомендации посетителям», «Особенности музея» и некоторые другие, отследить частотность кодов в динамике по годам, а также экспортировать агрегированные значения для дальнейшего анализа. В частности, были рассчитаны годовые проценты кодов в общей структуре отзывов, на основе которых построены графики и выявлены закономерности восприятия музея посетителями.

Наиболее ярко прослеживается стабильный рост доли положительных отзывов, достигших в 2023–2025 годах пикового значения – около 69 % от всех зафиксированных смысловых единиц. Это свидетельствует о высокой и устойчивой удовлетворенности аудитории как качеством экспозиции, так и уровнем обслуживания. Показательно, что именно в 2020-е года фиксируется последовательное снижение критических и отрицательных отзывов – с 9,9 % (в 2015 году) до минимального значения в последние три года (около 2,7 %). Такая динамика может быть объяснена как реальными улучшениями инфраструктуры и сервисов музея, так и эффектом цифровой лояльности, характерным для постоянных или возвращающихся посетителей.

Особое значение имеет категория «рекомендации посетителям», стабильно удерживающая долю в 11–17 %. Этот показатель указывает на активное участие аудитории в распространении положительного опыта, формировании репутации музея и вовлечении в культурное потребление по модели peer-to-peer¹. Корреляционный анализ

демонстрирует тесную положительную взаимосвязь между положительными отзывами и рекомендациями (коэффициент корреляции $\approx +0.52$), что подтверждает: чем выше удовлетворенность, тем больше посетители склонны советовать музей другим.

Отдельного внимания заслуживает изменение редких категорий, таких как «особенности музея» и «рекомендации музею». Хотя их доля в общем массиве отзывов остается низкой (менее 1 %), к 2023–2025 годам наблюдается незначительный рост этих показателей. Это может быть интерпретировано как усиление внимания к уникальности музейной экспозиции, а также как начало более содержательной дискуссии об улучшении деятельности учреждения – пусть и в латентной форме. Увеличение количества таких отзывов может также свидетельствовать о росте числа откликов от профессиональных или более требовательных групп посетителей.

Таким образом, анализ не только зафиксировал качественные и количественные изменения в структуре пользовательских высказываний, но и позволил реконструировать эволюцию коллективного восприятия музея как институции, способной адаптироваться, развиваться и устойчиво накапливать символический капитал в цифровой среде.

Применение факторного анализа

Программа «ЛЕКТА» и ее аналитические возможности

Факторный анализ корпуса отзывов за 12 лет был выполнен в программе «ЛЕКТА», которая представляет собой комплексный инструмент для лексико-семантического анализа текстов, сочетающий методы контент-анализа с возможностями статистической обработки. Важной особенностью «ЛЕКТЫ» является способность не только подсчитывать частотность лексем, но и выполнять факторный анализ, выявляющий латентные смысловые кластеры – устойчивые группы слов, совместно встречающиеся в текстах и указывающие на глубинные темы или настроения.

Контент-анализ в «ЛЕКТЕ» строится на принципах манифестного и латентного кодирования

¹ Форма культурного потребления «равный с равным», когда центральную роль играют горизонтальные связи между самими участниками, а не иерархические

институты (госучреждения, крупные медиа, «большие» культурные организации).

ния. Манифестное кодирование позволяет учитывать прямое присутствие ключевых слов и фраз, тогда как латентное ориентировано на выявление смысловых связей, не всегда выраженных явно. После кодирования с помощью составления лексико-семантического словаря проводится анализ текста, в ходе которого составляется исходная матрица, содержащая данные о наличии ключевых единиц анализа в загруженных текстах. На основе этой матрицы выполняется факторный анализ, позволяющий выявить корреляционные связи между лексемами и реконструировать семантические оси интерпретации. Методика работы с программой достаточно подробно и ясно описана в инструкции этой программы.

Эмпирическая база исследования. Совокупный объем выборки составил более 10 тысяч отзывов, объемом от одного до нескольких абзацев. Все тексты были приведены к единому формату в соответствии с требованиями пакета «ЛЕКТА». После автоматического морфологического анализа и фильтрации были получены лексико-семантические матрицы, на основе которых проводился факторный анализ.

Методика факторного анализа. Факторный анализ, примененный в рамках пакета «ЛЕКТА», основывается на анализе частотности словоупотребления по отзывам. В качестве значимых факторов были выделены те, по которым значения факторных нагрузок переменных превышали заданный порог значений. Интерпретация факторов осуществлялась по совокупности лексем с высокими значениями, а также по контекстам, в которых эти лексемы встречались.

Каждый фактор был обозначен как тематически и семантически целостный кластер, отражающий определенный аспект музейного восприятия, зафиксированного посетителями в отзывах на интернет-платформах. Выделение факторов позволило перейти от хаотического текстового массива к структурированной модели смыслов, формирующих массовую рефлексия о музее.

Фактор 1. Эмоционально-познавательная вовлеченность

Первый фактор описывает ту сторону музейного опыта, где познавательный интерес тесно связан с эмоциональным откликом. Его ядро образуют лексемы «познавательно», «интерес-

но», «понравилось», «экскурсия», «гид», «экскурсовод», «объяснение». Слово «музей» в этом контексте обозначает не просто учреждение, а пространство переживаемого события, которое оценивается как «интересное», «познавательное», «вдохновляющее». Совместная встречаемость этих выражений показывает: для значительной части посетителей смысл визита определяется тем, дает ли музей новое знание и вызывает ли эмоциональный подъем.

Содержательно фактор фиксирует ситуацию, когда музей воспринимается как пространство погружения в тему, а не набор витрин. Высокие значения по фактору характерны для отзывов, где подчеркивается обучающая функция музея и качество экскурсионного сопровождения: экскурсии описываются как «интересные», «увлекательные», «познавательные». В центре оказываются экскурсоводы и гиды как посредники между экспозицией и посетителем: именно через их объяснения «оживают» экспонаты и превращаются в носителей историй.

Типичные высказывания подчеркивают сочетание эмоций и знания: длительность пребывания в музее, устойчивый интерес к интерактивным стендам, особая роль комментариев экскурсовода. Познавательность и насыщенность впечатлениями нередко превращаются в практические рекомендации другим («в музее можно провести целый день»).

Таким образом, фактор «Эмоционально-познавательная вовлеченность» описывает грань музейного образа, где главной ценностью становится возможность «войти» в коллекцию через хорошо организованное объяснение и живое повествование. Именно здесь формируется ощущение целостного, эмоционально окрашенного и интеллектуально значимого события, которое побуждает посетителей возвращаться и рекомендовать музей другим.

Фактор 2. Музей как идентичность и символ Тулы

Второй фактор отражает тот аспект музейного образа, в котором Тульский государственный музей оружия выступает не просто учреждением культуры, а знаковым объектом города и элементом его идентичности. В лексическом ядре кла-

стера концентрируются слова «музей оружия», «Тула», «тульский», «оружейный», «шлем», «здание», «символ», «экспозиция». Устойчивое словосочетание «музей оружия в Туле» фактически функционирует как имя собственное, а более общие «музей», «здание», «экспозиция» работают на развертывание именно этого образа, а не абстрактного музея.

Содержательно фактор фиксирует прочную связку между музеем и образом Тулы как оружейного, промышленного, культурного и туристического центра. Лексемы «тульский», «оружейный», «Тула» задают контекст локальной гордости и длительной производственной традиции, «вплощенной» в музее. Особое место занимает архитектура: «здание-шлем» воспринимается как мгновенно узнаваемый символ и визуальный знак города.

Типичные высказывания («Музей оружия в Туле – это символ города», «Это лицо города, его история, гордость и современность») показывают, что музей осмысливается как «визитная карточка» территории, квинтэссенция ее биографии и характера. Важна связка прошлого и настоящего: музей одновременно хранит историю оружейного дела и демонстрирует современный выставочный и архитектурный уровень.

Таким образом, фактор «Музей как идентичность и символ Тулы» описывает высокий символический капитал музея и его центральное место в ментальной карте города. Речь идет уже не только об индивидуальном впечатлении, но о том, как через музей конструируется региональная идентичность и туристический образ Тулы.

Фактор 3. Интерактивность и семейное вовлечение

Третий фактор описывает ту сторону музейного опыта, где на первый план выходят интерактивность, телесное участие и семейный формат визита. В лексическом ядре сосредоточены слова «ребенок», «дети», «игра», «интерактив», «примерить», «фото», «стрелять», а также «зал», «современный». Их совместная встречаемость показывает: для значимой части посетителей музеев – это прежде всего место, где «есть что делать» ребенку, где он может не только смотреть витрины, но играть, стрелять в тире, примерять форму, фотографироваться. Связка детской ауди-

тории с активными действиями формирует образ семейно-дружественного, ориентированного на ребенка пространства.

Содержательно фактор фиксирует переход от модели «музей для созерцания» к модели «музей для участия». Лексемы «игра» и «интерактив» указывают на зоны, где ребенок взаимодействует с экспозицией через игры и мультимедийные задания, а «примерить», «стрелять», «фото» подчеркивают телесный и визуальный характер опыта. Упоминание «современного зала» связывает интерактивность с представлениями о «новой музейности», где важны движение, вовлеченность, разнообразие форм коммуникации.

Типичные высказывания («Ребенок был в восторге – надел шлем, подержал оружие, сфотографировались в форме», «Это первый музей, где дети не скучали») показывают, что главным критерием оценки становится реакция ребенка и набор доступных ему действий. Здесь дети не терпят визит, а становятся его главными участниками.

Таким образом, фактор «Интерактивность и семейное вовлечение» отражает устойчивое восприятие музея как пространства активного семейного досуга, где центральным бенефициаром оказывается ребенок. Успех музея в глазах многих посетителей определяется не только качеством экспозиции, но и тем, насколько он создает комфортную и насыщенную среду для семейного визита, обеспечивая детям живое, деятельное знакомство с историей и оружейным наследием.

Фактор 4. Инфраструктура, бытовой комфорт и потребительская среда

Четвертый фактор описывает ту сторону музейного опыта, которая связана не с содержанием экспозиции, а с «музейным бытом» – инфраструктурой, сервисом и общими условиями пребывания. В его лексическом ядре сосредоточены слова «сувениры», «кафе», «магазин», «перекусить», «туалет», «гардероб», «цены», «дешево», «отдых», «киоски», а также упоминания «тира», «военной техники», общего состояния пространства («ухожено»). Совместная встречаемость этих лексем показывает, что для значительной части посетителей музеев – это место не только просмотра экспозиции, но и длительного пребывания, при котором важны возможность отдохнуть, по-

есть, воспользоваться удобствами, купить сувениры по приемлемым ценам.

Фактор фиксирует внимание к базовой и расширенной инфраструктуре визита. Упоминание слов «туалет», «гардероб», «ухажено» обозначает ожидание высокого стандарта благоустроенности, а «кафе», «перекусить», «отдых» – восприятие музея как пространства, где необходимо сделать паузу, пообедать, посидеть. Оценки «цен», «магазина», «сувениров» касаются уже потребительской среды и ее соответствия образу музея. Характерные отзывы с высокими значениями фактора описывают продуманную инфраструктуру («есть кафе, туалеты, магазины с сувенирами», «фото-съемка включена в стоимость»), а с низкими – неудовлетворенность сервисом («музей хороший, но кафе ужасное», «персонал не справляется»), что существенно снижает общее впечатление.

Таким образом, фактор «Инфраструктура, бытовой комфорт и потребительская среда» отражает восприятие музея как пространства с важной сервисной составляющей. Он охватывает весь комплекс элементов – от туалетов, гардероба, зон отдыха и кафе до сувенирных магазинов, киосков, тира и дополнительных услуг, – от которых зависит, насколько музей отвечает ожиданиям современных посетителей и удобен для длительного пребывания, особенно для туристов, пожилых людей и семей с детьми.

Фактор 5. Цифровой интерактив и мультимедийная вовлеченность

Пятый фактор описывает измерение музейного опыта, связанное с цифровым интерактивом и насыщенностью пространства мультимедийными форматами. В его лексическом ядре присутствуют слова «дети», «игровая», «интерактив», «зоны», «экраны», «симулятор», «виртуальные», «компьютерные», а также «потрогать», «сфотографироваться», «посидеть». Конкретные элементы среды («вертолет», «кабина», «тир», «воины») выступают как точки входа в интерактивный сценарий: посидеть в кабине вертолета, пострелять, увидеть воинов в мультимедийной реконструкции. Все эти лексемы образуют единый блок, описывающий цифровую и интерактивную сторону музея.

Содержательно фактор фиксирует восприятие музея как современного пространства, где

традиционная экспозиция дополняется экранными, компьютерными и игровыми решениями. «Игровая», «интерактив», «зоны», «экраны», «симулятор», «виртуальные», «компьютерные» указывают на специально организованные мультимедийные модули – от игровых зон и симуляторов до сенсорных панелей и проекций. Важна включенность разных групп: в одном поле встречаются «дети» и «взрослые», «развлечения» и оценка «современно», что показывает: цифровые форматы воспринимаются как общий язык, а не только как «детская» опция.

Типичные высказывания («Дети бегают по игровым зонам, стреляют в тире, сидят в кабинах. Все современно!», «Много экранов и симуляторов, ребенок был в восторге») демонстрируют, что интерактив и мультимедиа делают музей «живым», наполненным движением и активностью. Важны не только экраны и симуляторы, но и возможность потрогать экспонат, посидеть в кабине, сфотографироваться – перевести опыт в личную и семейную память.

Таким образом, фактор «Цифровой интерактив и мультимедийная вовлеченность» отражает переход от музея как пространства созерцания к среде цифрового взаимодействия, где значимы экраны, симуляторы, виртуальные решения и игровые зоны. Он показывает ключевое направление развития музея: использование технологий для усиления вовлеченности и эмоционального эффекта, дополняющее традиционную экспозицию.

Фактор 6. Национальная гордость и патриотический контекст

Шестой фактор описывает ценностное, гражданское измерение музейного опыта, в котором Тульский государственный музей оружия выступает как пространство национальной гордости и патриотической репрезентации. В лексическом ядре сосредоточены слова «Россия», «гордость», «лучший», «обязательно», «мероприятия», «музей», «посетили», а также указания на целевые группы («мальчикам», «мужской», «женщинам», «возраст»). Их совместная встречаемость показывает: музей воспринимается не только как место показа оружия, но и как символ страны и ее военной истории. Связка «Россия» – «гордость» – «лучший» формирует мотив оценочного пре-

восходства и «обязательного» посещения: здесь «нужно побывать», «стоит приехать специально».

Содержательно фактор фиксирует представление о музее как площадке патриотического и гражданского воспитания. Упоминания «мероприятий» и организованных визитов (школьных, семейных, к памятным датам) подчеркивают его воспитательную функцию. Формулы вроде «каждому мальчику стоит здесь побывать» отражают ожидания передачи воинских и гражданских ценностей следующему поколению, при этом включение «женщин» и семейных групп расширяет адресата патриотического послания.

Типичные отзывы («История России раскрыта в потрясающем виде. Очень гордимся, что у нас есть такой музей», «Лучший музей оружия в стране. Чувствуется сила традиции и уважение к Родине») демонстрируют, что визит осмысливается как акт причастности к национальной традиции и повод для гордости за Россию и Тулу.

Таким образом, фактор «Национальная гордость и патриотический контекст» показывает, что для значимой части посетителей музеев – это не только экспозиция и сервис, но и пространство ценностной ориентации, где укрепляется чувство сопричастности к отечественной военной истории и культурному наследию.

Фактор 7. Индивидуальный опыт и свобода восприятия

Седьмой фактор описывает измерение музейного опыта, в котором на первый план выходит личная свобода посетителя и его индивидуальная траектория осмотра. Лексическое ядро – «вертолет», «кабина», «оружие», «почувствовать» – фиксирует ситуации непосредственного контакта с объектами, когда человек сам заходит в кабину, осматривает технику, держит в руках макеты оружия, «примеряет» на себя роль участника событий. В отличие от факторов, связанных с экскурсией и готовым сценарием, здесь ключевым становится право самому выбирать маршрут, темп и «точки внимания».

Содержательно фактор выражает установку на свободу музейного восприятия: посетитель выступает исследователем пространства, а вовлеченность рождается не через объяснения, а через личный телесно-эмоциональный опыт: «почувствовал себя пилотом», «сам изучал макеты оружия», «заходить, трогать, фотографировать».

Типичные отзывы подчеркивают ценность такого формата: «Классно, что можно самому залезть в кабину вертолета. Почувствовал себя пилотом», «Без экскурсии – и это было круто», «Это не лекция – это приключение».

Таким образом, фактор «Индивидуальный опыт и свобода восприятия» фиксирует важность для посетителей роли активного субъекта, а не пассивного слушателя. Он отражает модель музея как открытого пространства, где ценится отсутствие жестко навязанного маршрута и возможность персонализированного, тактильного и эмоционального переживания, в рамках которого каждый строит собственную траекторию движения и впечатлений.

Фактор 8. Стоимость и социальная доступность посещения

Восьмой фактор описывает измерение музейного опыта, связанное с ценовой и социальной доступностью. Лексическое ядро – «билет», «взрослым», «цены», «льготы», «бесплатно», «мероприятия» – показывает, что для заметной части посетителей важны не только содержание музея и формат показа, но и условия входа: сколько стоит билет, чем отличается цена для взрослых и детей, какие существуют скидки и бесплатные форматы.

Фактор фокусируется на практических и экономических аспектах визита и на восприятии музея как социально ориентированного института. Лексемы «льготы» и «бесплатно» указывают на расширение круга посетителей за счет скидок, акций, дней свободного посещения, а «мероприятия» – на привлекательность специальных программ как дополнительного канала доступного входа.

Типичные отзывы подчеркивают значимость ценовой политики: даже при относительно высокой стоимости входа наличие льгот и бесплатных дней воспринимается как знак открытости и заботы о разных семьях и группах.

Таким образом, фактор «Стоимость и социальная доступность посещения» фиксирует, что условия входа становятся частью социальной миссии музея. Для семей, пенсионеров, школьников и всех, кто чувствителен к стоимости культурного досуга, наличие льгот, акций и разумных цен – ключевой аргумент в пользу посещения и важная составляющая музейной репутации.

Фактор 9. Содержательная насыщенность и эмоциональная полнота

Девятый фактор описывает грань музейного опыта, где соединяются содержательная насыщенность и сильный эмоциональный отклик. Лексическое ядро – «история», «оружие», «увлекательно», «представлены», «понравилось», «интересно», а также «отдых», «действующие», «посидеть» – показывает, что для многих посетителей визит – это полноценное культурное событие: важны и глубина раскрытия историко-оружейной темы, и то, насколько увлекательно она подана, и комфорт пребывания в музее. Слово «представлены» подчеркивает восприятие экспозиции как продуманного целостного рассказа, а не набора витрин; «действующие» и «посидеть» добавляют телесный и атмосферный слой: часть объектов «оживает», есть возможность задержаться, осмыслить увиденное.

Типичные отзывы фиксируют сочетание смысловой и эмоциональной составляющих: «История оружия представлена глубоко и визуально богато. Увлекательно, инсталляции впечатляют», «Чувствуется, что это не просто набор предметов, а рассказ». Важен мотив неожиданности («даже не ожидал такого»), когда реальная насыщенность и выразительность показа превосходят ожидания.

Таким образом, фактор «Содержательная насыщенность и эмоциональная полнота» отражает уровень максимальной вовлеченности: посетители не просто узнают об истории оружия, а «проживают» ее в пространстве музея, оценивая глубину, целостность и выразительность экспозиции вместе с комфортом среды. Высокие значения по этому фактору показывают, что содержание, форма и атмосфера сложились для респондентов в ощущение по-настоящему ценного, насыщенного визита.

Итоги факторного анализа

Применение факторного анализа к корпусу интернет-отзывов о Тульском государственном музее оружия позволило перейти от разрозненных мнений к целостной модели музейного восприятия. Девять факторов задали систему координат, в которой музей предстает не только как экспозиционное пространство, но и как культурный, гражданский и туристский ресурс: от эмоцио-

нально-познавательной вовлеченности и содержательной насыщенности визита до восприятия музея как символа Тулы и площадки национальной гордости и патриотического воспитания.

Факторы, связанные с интерактивностью и участием (семейное вовлечение, цифровой интерактив, индивидуальный опыт), показывают, что современный музейный визит понимается как совокупность деятельных, телесных и эмоциональных практик, где важна возможность «делать что-то самому». Факторы инфраструктуры и доступности дополняют картину музейного «бытования» в городе: сервис, кафе, туалеты, зоны отдыха, льготы и акции становятся частью качества культурного предложения и показателем открытости учреждения для разных групп.

Полученная факторная структура может быть использована как инструмент стратегического управления: по каждому фактору можно выстраивать отдельные направления развития (экскурсионная работа и интерпретация коллекции, поддержание статуса «лица Тулы», развитие семейных и цифровых форм участия, совершенствование инфраструктуры и ценовой политики). Мониторинг факторных значений во времени позволит отслеживать влияние управленческих решений и новых форматов.

Опыт факторного анализа онлайн-отзывов демонстрирует и методический потенциал для музейной социологии и подготовки кадров. Использование специализированных программ лексико-семантического анализа (например, «ЛЕКТА») позволяет работать с крупными текстовыми корпусами и получать воспроизводимые модели восприятия, сопоставлять разные музеи и интегрировать голос посетителя в систему планирования и оценки музейной деятельности.

Обсуждение результатов исследования

Полученные результаты позволяют рассматривать цифровые отзывы как специфический и вместе с тем системный источник музейной социологии. «Цифровой след» Тульского государственного музея оружия предстает не набором случайных впечатлений, а структурированным полем смыслов, где отражаются ключевые функции современного музея: образовательная, коммуникативная, символическая, досуговая и

воспитательная. Сочетание качественного контент-анализа в QDA Miner и факторного анализа в «ЛЕКТЕ» позволило перейти от интуитивных наблюдений к статистически обоснованной модели восприятия.

Во-первых, динамика кодов показала устойчивый рост доли положительных отзывов и снижение критики в 2013–2025 годах, что отражает общий вектор институционального развития. Важна и устойчивая категория «рекомендации посетителям»: удовлетворенность трансформируется в репутационный капитал, а посетители становятся «цифровыми промоутерами» музея, распространяя положительный опыт в горизонтальных коммуникациях.

Во-вторых, факторы эмоционально-познавательной вовлеченности и содержательной насыщенности (Ф1 и Ф9) показывают, что ядро восприятия связано с качеством представления историко-оружейного материала: для аудитории принципиальны глубина, связность и научная добротность экспозиции. Дополнительные форматы (интерактив, мультимедиа, сервис) воспринимаются как усиление понимания, а не подмена смысла развлечением. Группа факторов интерактивности, семейного и индивидуального участия (Ф3, Ф5, Ф7) подтверждает модель «музея для участия», где ценится возможность выбирать форму вовлеченности: от детских игр и цифровых симуляторов до самостоятельного изучения экспонатов.

В-третьих, особую роль играет фактор национальной гордости и патриотического контекста (Ф6): музей воспринимается как площадка гражданско-патриотического воспитания, где соединяются уважение к истории России и Тулы с современным уровнем экспозиционной подачи.

В-четвертых, «музейный быт», отраженный в факторах инфраструктуры и доступности (Ф4, Ф8), оказывается самостоятельным измерением качества: сервис, комфорт и разумная ценовая политика существенно влияют на общую оценку, укрепляя или, напротив, подрывая образ открытого, гостеприимного и социально ориентированного института.

Сопоставление всех девяти факторов показывает, что в массовом сознании ТГМО одновременно выступает как образовательный центр, символ города, площадка семейного и цифрового досуга, общественное пространство с развитой инфраструктурой и институт патриотического воспитания. Факторная структура тем самым конкретизирует представление о «новой музейности» на материале спонтанных отзывов, а не только официальных документов.

Практически это задает несколько направлений работы с «цифровым следом»: использование факторной модели как панели индикаторов для оценки эффекта управленческих решений; выявление «тонких» мотивов и запросов, не всегда попадающих в традиционные опросы; опора на наиболее ценные для аудитории элементы опыта при продвижении музея в цифровой среде.

Исследование имеет ограничения (анализ одного тематического музея, специфика онлайн-аудитории, интерпретационный характер факторных решений), однако демонстрирует высокую эвристическую ценность цифровых отзывов. Систематический анализ такого материала позволяет выявлять не только уровень удовлетворенности, но и структуру ожиданий и практик, связанных с посещением музея, а значит, рассматривать «цифровой след» как важный ресурс стратегического развития учреждений культуры.

Литература

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари, 1996. – Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – 731 с.
3. Дмитриев И. Контент-анализ: сущность, задачи, процедуры [Электронный ресурс]. – URL: <https://psyfactor.org/lib/k-a.htm> (дата обращения: 05.11.2025).
4. Иудин А. А., Рюмин А. М. Контент-анализ текстов: компьютерные технологии: учеб. пособие. – Нижний Новгород: ННГУ, 2010. – 37 с.
5. Пропп В. Я. Морфология сказки. – 2-е изд. – М.: Наука, 1969. – 166, [2] с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

6. Семенова А. В., Корсунская М. В. Контент-анализ СМИ: проблемы и опыт применения / под ред. В. А. Мансурова. – М.: Институт социологии РАН, 2010. – 324 с. – 1 CD-ROM.
7. Федотова Л. Н. Анализ содержания: социологический метод изучения средств массовой коммуникации. – М.: Научный мир, 2001. – 214 с.
8. Ядов В. А. Стратегия социологического исследования: описание, объяснение, понимание социальной реальности. – М.: Добросвет, 1998. – 595 с.
9. Lasswell H., Leites N., and associates. *Language of Politics: Studies in Quantitative Semantics*. – New York: Cornwall Press, 1949. – P. 3–52.

References

1. Bart R. *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika [Selected works: Semiotics: Poetics]*. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p. (In Russ.).
2. Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy. Vol. 5. Raboty 1940-kh – nachala 1960-kh godov [Collected works. Vol. 5. Works of the 1940s–early 1960s]*. Moscow, Russkie slovari Publ., 1996. 731 p. (In Russ.).
3. Dmitriev I. *Kontent-analiz: sushchnost', zadachi, protsedury [Content analysis: essence, tasks, procedures]*. (In Russ.). Available at: <https://psyfactor.org/lib/k-a.htm> (accessed 05.11.2025).
4. Iudin A.A., Ryumin A.M. *Kontent-analiz tekstov: komp'yuternye tekhnologii: uchebnoe posobie [Text content analysis: computer technologies. Study guide]*. Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod State University Publ., 2010. 37 p. (In Russ.).
5. Propp V.Ya. *Morfologiya skazki [Morphology of the folktale]*. 2nd ed. Moscow, Nauka Publ., 1969. 166 p. (In Russ.).
6. Semenova A.V., Korsunskaya M.V. *Kontent-analiz SMI: problemy i opyt primeneniya [Media content analysis: problems and experience of application]*. Ed. by V.A. Mansurov. Moscow, Institute of Sociology of the Russian Academy of Sciences Publ., 2010. 324 p. (In Russ.).
7. Fedotova L.N. *Analiz sodержaniya: sotsiologicheskiy metod izucheniya sredstv massovoy kommunikatsii [Content analysis: a sociological method for studying mass communication]*. Moscow, Nauchnyy mir Publ., 2001. 214 p. (In Russ.).
8. Yadov V.A. *Strategiya sotsiologicheskogo issledovaniya: opisanie, ob'yasnenie, ponimanie sotsial'noy real'nosti [Strategy of sociological research: description, explanation, understanding of social reality]*. Moscow, Dobrosvet Publ., 1998. 595 p. (In Russ.).
9. Lasswell H., Leites N., and associates. *Language of Politics: Studies in Quantitative Semantics*. New York, Cornwall Press, 1949, pp. 3–52. (In Engl.).

УДК 069.536.5

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-79-88

МУЗЕЕФИКАЦИЯ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ДЕКАБРИСТОВ В ГОРОДЕ ТУРИНСКЕ СВЕРДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Труевцева Ольга Николаевна, доктор исторических наук, профессор кафедры историко-культурного наследия и туризма, Алтайский государственный педагогический университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: truevtseva@yandex.ru

Давыдова Любовь Викторовна, заведующая Туринским домом-музеем декабристов (г. Туринск, РФ). E-mail: dqlia@mail.ru

Статья посвящена процессу выявления и изучения обширного круга исторических документов и на основе полученных новых данных проведению корректировки музеефикации историко-культурного наследия декабристов, отбывавших ссылку в Туринске. Как известно, после амнистии сотни декабристов были «освобождены от работ» и переведены на поселение в сибирских городах. В Туринском уезде оказались декабристы: С. М. Семенов (1830–1836), А. Ф. Бригген (1850–1855), В. И. Враницкий (1785/6–1832), Н. В. Басаргин (1836–1842), И. А. Анненков (1837–1841), И. И. Пущин (1839–1843), Е. П. Оболенский (1842–1843), В. П. Ивашев (1836–1840).

Юбилейный год был отмечен поиском источников о пребывании декабристов в Туринске. В результате анализа научной литературы можно с уверенностью сказать, что за 200 лет, прошедших с момента восстания, имена декабристов, пребывающих в Туринске, мало привлекали ученых, редко рассматривались на научных конференциях, представлялись в научных публикациях и изданиях.

На основе документального комплекса декабриста В. П. Ивашева авторы показывают длительный процесс музеефикации объектов культурного наследия, связанных с пребыванием декабристов в сибирской ссылке. Изучение первоисточников, выявленных в государственных и региональных архивах, личных архивах родственников, фондах Туринского дома-музея декабристов, позволило уточнить первоначальный вид сохранившихся памятников архитектуры, ландшафт прилегающей территории, выяснить особенность внутреннего устройства зданий, интерьера и внести соответствующие коррективы в современный процесс музеефикации.

Ключевые слова: музей, декабристы в Сибири, музеефикация, архив, источники, культурное наследие.

MUSEUMIFICATION OF THE CULTURAL HERITAGE OF THE DECEMBRISTS IN TURINSK, SVERDLOVSK REGION

Truevtseva Olga Nikolaevna, Dr of Historical Sciences, Professor of Department of Historical and Cultural Heritage and Tourism, Altai State Pedagogical University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: truevtseva@yandex.ru

Davydova Lyubov Viktorovna, Head of the Turin House-Museum of the Decembrists (Turinsk, Russian Federation). E-mail: dqia@mail.ru

The present article examines the process of identifying and systematically studying an extensive corpus of historical documents, with the subsequent application of newly acquired data to refine the museumification of the historical and cultural heritage associated with the Decembrists who were exiled to Turinsk.

As historical records indicate, following the amnesty, hundreds of Decembrists were formally relieved of compulsory labor obligations and subsequently relocated to settlement locations across Siberian cities. Within Turinsk District, the following Decembrists resided during the specified periods: S.M. Semenov (1830–1836), A.F. Briggan (1850–1855), V.I. Vranitsky (1785/6–1832), N.V. Basargin (1836–1842), I.A. Annenkov (1837–1841), I.I. Puschin (1839–1843), E.P. Obolensky (1842–1843), and V.P. Ivashov (1836–1840).

The commemoration of the anniversary year prompted an intensive search for primary sources documenting the Decembrists' sojourn in Turinsk. A comprehensive analysis of the existing scholarly literature reveals that, over the two centuries elapsed since the Decembrist uprising, the individuals who resided in Turinsk have received scant scholarly attention. Their contributions and experiences have been infrequently addressed in academic conferences and underrepresented in scholarly publications and academic editions.

Drawing upon the documentary complex pertaining to Decembrist V.P. Ivashov, the authors delineate the protracted process of museumifying the cultural heritage sites intrinsically linked to the Decembrist exile in Siberia. Through the meticulous examination of primary sources unearthed in state and regional archives, private family archives, and holdings of the Turinsk House-Museum of the Decembrists, researchers have been able to:

- reconstruct the original appearance of extant architectural monuments;
- elucidate the historical landscape of the surrounding territory;
- identify distinctive characteristics of the buildings' internal spatial organization and interior design features.

These findings have facilitated the incorporation of evidence-based adjustments into contemporary museumification practices, ensuring a more accurate and historically grounded approach to heritage preservation.

Keywords: museum, Decembrists in Siberia, museumification, archive, historical sources, cultural heritage.

В декабре 2025 года исполнилось 200 лет со дня восстания на Сенатской площади Санкт-Петербурга. К этому событию был проведен ряд работ, связанных с сохранением, реставрацией и музеефикацией объектов культурного наследия, расположенных в сибирских городах, в местах ссылки и поселения декабристов, в том числе в городе Туринске Свердловской области, где существует единственный на Среднем Урале дом-музей декабриста В. П. Ивашева.

Декабриста В. П. Ивашева упоминают не как сколько-нибудь активного члена тайных обществ, а героя романтической истории женитьбы в заключении, в Сибири, на француженке Камилле Ле-Дантю. История впервые была описана А. И. Герценом. И только в 1906 году М. В. Довнар-Запольский опубликовал свой взгляд на В. П. Ивашева как активиста Южного тайного общества.

В исследовании авторитетного ученого, историка, академика, специализирующегося на истории декабристов М. В. Нечкиной, в двухтомном труде «Движение декабристов», В. П. Ивашев назван инициативным и деятельным членом Южного общества.

Пребыванию в ссылке В. П. Ивашева и его семейства посвящены труды его внуки О. К. Булановой «Роман декабриста. Декабрист Ивашев и его семья», «Три поколения». В 1980–2000-е годы местный краевед Ю. Ключников издал ряд статей, посвященных декабристам в Туринске [9], а его коллега А. Новоселов написал очерк о жизни колонии декабристов в Туринске [14]. Новое тысячелетие было отмечено появлением диссертационного исследования О. Л. Виккел «Семья Ивашевых в контексте русской дворянской культуры конца XVIII–XIX веков» [5, с. 233].

Исследователи декабризма Е. Филоненко, Л. Г. Рогушина, М. А. Златина на основе анализа конкретных источников представляют личность декабриста В. П. Ивашева [18, с. 350–358]. В статье «Общепользная жизнь» архивиста А. Ю. Шабалкина, опубликованной в историко-краеведческом журнале «Мономах», дано описание семьи Ивашевых, трагической судьбы В. П. Ивашева и процедуры передачи наследства [21, с. 60–63].

Сотрудниками Туринского дома-музея декабристов в преддверии 200-летнего юбилея проведена работа по выявлению эпистолярного на-

следия туринских декабристов, поиску фактов и более детальных описаний объектов недвижимости для последующей их музеефикации. Необходимо отметить, что эпистолярное наследие сибирской ссылки мало изучено и не собрано воедино, рассеяно по федеральным архивам Москвы, Санкт-Петербурга, Ульяновска и пр. Большинство подлинных писем Ивашевых, что хранятся в государственных архивах, написаны от руки на старо-французском разговорном языке и в настоящее время трудно поддаются переводу, поэтому многое еще не было использовано в научном обороте. Информация о содержании отдельных писем приведена в статье.

Между тем все письма содержат бесценные данные о бытовании опальных дворян в маленьком сибирском городке. В настоящее время сохранившееся эпистолярное наследие декабриста В. П. Ивашева и его окружения является ценным первоисточником, раскрывающим высокую культуру и этикет межличностного общения, условия проживания русской дворянской семьи.

Исследование проведено с использованием методик авторитетных отечественных ученых – музеологов, культурологов: Э. А. Шулеповой [22], М. Е. Каулен [8], А. А. Сундиевой [10], Е. Н. Мастеницы [11]. Музеефикация в нашем исследовании рассматривается как «максимальное сохранение, выявление историко-культурной, научной, эстетической ценности объектов и их активное включение в современную культуру» [17, с. 390]. В работе по музеефикации объектов культурного наследия декабристов в Туринске использованы методы реставрации, реконструкции, создание исторических и музейных кварталов.

Первым в Туринск прибывает декабрист Н. В. Басаргин в 1836 году. В своих воспоминаниях Н. В. Басаргин писал, что приехал почти одновременно с семьей В. П. Ивашева, что все жили очень мирно и спокойно. Местные жители государственных изгнанников полюбили, чиновники были вежливы и приветливы, обходились с ними даже с некоторым уважением. В своих воспоминаниях Н. В. Басаргин об этом оставит строки: «Губернаторы при посещении города обыкновенно бывали у нас и обходились с нами самым предупредительным образом. Губернские чиновники, приехавшие по делам службы, сейчас старались знакомиться с нами и проводили у нас большую

часть времени. Все это, в глазах уездных чиновников и вообще всех жителей, придавало нам какое-то значение» [4, с. 162].

Ивашевы в Туринск прибыли в конце августа 1836 года. По прибытии на новое место жительства изначально обустраиваются в съемном доме, который оказался не очень удобным для проживания. Почти сразу же приобретается более удобное жилье – каменный дом местного купца, фамилия которого подлинно не известна. Таким образом, Ивашевы не только строили новый собственный дом, но и купили уже готовый у местных жителей, внутреннее убранство которого было вполне комфортным и даже изысканным.

Одновременно с началом возведения будущего собственного особняка Василий Петрович активно ведет ремонтные работы в купленном доме. В начале 1837 года В. П. Ивашев сообщает сестре Лизе Языковой, что на все лето готовил себе не самое приятное занятие – «возню прескучную с постройками», особенно его беспокоит уже имеющийся «разваливающийся» дом. К началу ноября 1837 года ремонтные работы были закончены. Василий Петрович привел в порядок для себя и супруги две «симпатичные» комнаты на нижнем этаже, с помощью наемного столяра из «России» изготовил по собственному проекту удобную винтовую лестницу, детей разместили на верхнем этаже. После всех перестроек дом стал одним из самых теплых в Туринске [20]. Семья проживала в нем до окончания строительства собственного дома.

После завершения ремонтно-восстановительных работ первый дом Ивашевых в Туринске преобразился как внутри, так и снаружи. Вся приусадебная территория была превращена Камиллой Петровной в огород для выращивания необходимых овощей и целебных трав для врачевания, «нашлось место и плузам с далиями, желтофиолями, левкоями» [15].

О строительных работах в новом доме Василий Петрович через переписку советуется с отцом [19]. Красивый деревянный дом с нетипичной для местности архитектурой, построенный В. П. Ивашевым, возводился по проекту и на средства его отца, суворовского генерала Петра Никифоровича Ивашева.

Это был настоящий дворянский особняк: крепкий, основательный «одноэтажный, дере-

вянный, на каменном цоколе, с высоким чердачным этажом – хорошо сохранился и смотрит на улицу семью окнами, украшенный ступенчатыми наличниками и треугольными сандриками – фронтонами. Это почти столичные окна – как память о жизни в большом городе – запоминаются надолго, ибо других таких нет во всем городе» [7, с. 51–52, с. 55].

К 1840 году работы были закончены и в доме поселились В. П. Ивашев, его дети (Мария, Петр, Вера) и Мари-Сесиль Ле-Дантю – мать умершей к моменту завершения строительства дома супруги декабриста.

Благодаря переписке известно, что после 1840 года особняк был местом встреч для многих ссыльных в Туринске. В нем жили друг А. С. Пушкина И. И. Пущин и Е. П. Оболенский.

Неподалеку от дома В. П. Ивашева находился двухэтажный каменный дом-пристанище ссыльного декабриста С. М. Семенова. С. М. Семенов был выслан в Западную Сибирь «для употребления на службу без лишения чинов», государственным преступником не числился, но находился под надзором.

В самом начале 1839 года прибывает декабрист И. А. Анненков с семьей. Прибытие в Туринск семьи Анненковых было радостным событием для Ивашевых, обещавшее внести разнообразие в размеренно скучную и однообразную жизнь. В письме от 26 января 1839 года Василий Петрович пишет сестре Лизе Языковой, что «Марии Петровне, приезд ее вскоре ожидается, теперь Туринск уже не покажется таким пустым и скучным, как они того опасались». В следующем письме В. П. Ивашев уже сообщает сестре: «Переведены сюда Анненковы, они уже приехали, жена нашего союзника – женщина приятная, мать пренежная».

Следующим в ссылку в Туринск будет направлен бывший лицеист и судья московского надворного корпуса И. И. Пущин. 14 декабря 1825 года И. И. Пущин был среди солдат, отказавшихся присягать новому императору и высказывав одобренное этому акту неповиновения. До полного подавления восстания оставался на Сенатской площади, за что ему была назначена смертная казнь, но император смиловался, и И. И. Пущин пополнил ряды каторжников в сибирских рудниках.

Бывший князь из рода Рюриковичей Е. П. Оболенский начал отбывать ссылку в Туринске в феврале 1842 года.

Летом 1850 года в качестве ссыльного поселится в Туринске А. Ф. Бриген, потомственный военный, участвовавший в сражениях с армией Наполеона.

К сожалению, дома Анненковых и А. Ф. Бригена сохранить не удалось. Первый был снесен из-за аварийности, второй уничтожил пожар.

Каждое сохранившиеся здание декабристов в Туринске имеет свою многолетнюю историю. Например, дом Н. В. Басаргина, который он купил готовым, был одноэтажным, каменным, с надстроенным впоследствии вторым деревянным этажом. После того как дом перешел в казну, еще до революции, в нем располагалась Казначейская управа, в советский период последовательно: военкомат, горсовет, райком комсомола и библиотека имени И. И. Пущина, Дом традиционных промыслов и ремесел [2].

Строение представляет собой двухэтажный полукаменный объем с пристроен лестничной клетки со стороны северо-восточного фасада. Первый кирпичный этаж оштукатурен, окрашен. Стены второго этажа бревенчатые, обшитые тесом. Лучковые завершения окон первого этажа декорированы замковыми камнями. Прямоугольные проемы окон второго этажа декорированы наличниками с треугольными сандриками [1]. Интерьеры дома украшены потолочными тягами и розетками простого профиля. ОКН «Дом Басаргина» являет собой редкий образец смешения купеческого и дворянского стилей жилых строений.

Купеческий каменный двухэтажный дом, который занимал С. М. Семенов, одно время был благотворительным сиропитательным заведением для детей-сирот и подкидышей, некоторое время служил домом с коммунальными квартирами, затем там базировалась районная библиотека имени И. И. Пущина, которую сменил Туринский Узел связи, народный музей декабристов, Туринский краеведческий музей.

Основные реставрационные работы в зданиях начинаются с окончания Великой Отечественной войны. В декабре 1945 года исполком городского Совета принимает ряд постановлений по увековечиванию памяти декабристов: о переименовании улицы Советской, на которой были расположены дома декабристов, в улицу

Декабристов; о присвоении имени И. И. Пущина районной библиотеке, библиотеку было решено разместить по адресу: г. Туринск, улица Ленина, д. 4 – здание, в котором с 1830 года жил первый туринский декабрист С. М. Семенов. В одном из помещений библиотеки создается мемориальный музейный уголок, посвященный декабристам. Был организован и первый музейный совет на общественных началах [6]. Библиотека занимала «Дом Семенова» более 10 лет, в 1958 году здание переходит в пользование Туринского Узла связи.

В 1960 году только два дореволюционных городских объекта культурного наследия («Дом Ивашева Василия Петровича, в котором он жил с 1836 по 1840 год» и «Дом Басаргина Николая Васильевича, в котором он жил с 1836 по 1840 год») были поставлены на государственную охрану. По неустановленным причинам сохранившийся дом, в котором проживал декабрист С. М. Семенов и в котором уже много лет размещалась районная библиотека имени И. И. Пущина, не был определен как объект культурного наследия. 20 мая 1963 года Туринским районным советом депутатов трудящихся № 179 было принято Решение «Об организации в городе Туринске Народного Музея Декабристов» на общественных началах.

В пункте 6. Решения отмечалось: «Поручить исполкому Туринского Горсовета рассмотреть вопрос о выделении к началу 1964 года специального помещения для Народного музея». Музею декабристов были переданы помещения, в которых размещался Туринский Узел связи. В этом доме в 30-х годах XIX века проживал декабрист С. М. Семенов. Названия музея в документах указываются разные, хотя речь шла об одном и том же музее.

Этим же решением был утвержден Совет Музея Декабристов в составе 11 человек. Председателем Совета была избрана Н. Г. Сапожникова, а ее заместителем – А. Ф. Морозова.

Этот официальный документ стал отправной точкой многолетней музеефикации наследия декабристов в Туринске.

В феврале 1965 года было утверждено Типовое положение о Народном музее, определившее его статус, порядок открытия, взаимоотношения с органами культуры, государственными музеями и общественными организациями и формы работы.

В конце 1960-х годов в Туринском районе начинает развиваться краеведческое движение: активно собираются материалы по истории района, появляются статьи в периодической печати, публикуются результаты поисков, учащаются выступления на радио, телевидении, создаются советы краеведения при общественных организациях и школах.

В статье о музейном деле Туринска краевед А. И. Новоселов указывает, что в 1967 году районным Советом была выделена ставка смотрителя музея, в 1968 году Е. М. Шаварская, почетный гражданин города Туринска, одна из организаторов пионерского и комсомольского движения в районе, была назначена смотрителем учрежденного районного краеведческого музея. Работа по сбору музейных экспонатов, исторических документов и фотографий стала более интенсивной [13, с. 3].

23 декабря 1980 года Приказом Министерства культуры РСФСР за № 758 музею декабристов города Туринска: «за большую работу в сохранении, пропаганде памятников истории и культуры и коммунистическом воспитании трудящихся официально присвоено почетное звание «Народный музей»».

В 1981 году в целях развития краеведческого дела и обеспечения дальнейшего повышения его роли в пропаганде истории советского общества, в идейно-политическом, трудовом, нравственном и эстетическом воспитании советских людей Исполнительный комитет Туринского районного Совета народных депутатов принял решение просить областное Управление культуры преобразовать Туринский Народный музей в отдел Свердловского государственного объединенного историко-революционного музея.

Вторая половина 80-х – начало 90-х годов XX века – новый этап развития туринского музея. 5 февраля 1987 года принимается решение Туринского исполкома райсовета № 29 «О мерах по развитию музейного дела, улучшению охраны, восстановлению и пропаганде памятников истории и культуры»

В 1986 году решение о реконструкции ОКН «Дома декабриста Ивашева» активно поддерживается Свердловским областным краеведческим музеем. С мая 1987 года начинается работа по созданию музея декабристов в мемориальном

доме декабриста В. П. Ивашева в Туринске. Формируется рабочая группа, ведется переписка с родственниками декабриста В. П. Ивашева. Важное место отводится работе по формированию документального фонда. Налаживается связь с Государственным историческим музеем и Государственной библиотекой СССР имени Ленина, Научно-исследовательским музеем при Академии художеств СССР, Всесоюзным музеем имени А. С. Пушкина и другими музеями, архивами, библиотеками страны.

За реставрационные и оформительские работы берутся профессиональные ленинградские художники и музейщики Екатеринбурга, Санкт-Петербурга, Москвы, Омска, краеведы и администрация Туринска. Специализированными организациями разрабатывается научно-проектная документация по реставрационно-ремонтным работам. После первоначального осмотра специалистами общее состояние памятника было признано удовлетворительным. Задействуется метод музефикации ОКН «памятник как музей».

Осмотр объекта показал, что в процессе эксплуатации здания с 1840 года изменена внутренняя планировка, утрачены некоторые элементы декора на фасадах, отделка внутренних помещений и окраска цоколя неоднократно изменялись, а также имелся поздний кирпичный пристрой [3]. Проектом, разработанным на основе выполненных натуральных исследований и обмерных работ по дому декабриста Ивашева в г. Туринске, предусматривалось восстановить первоначальный облик здания в соответствии с собранным и уточненным документальным материалом.

Для воссоздания первоначальной планировки предполагалось построить утраченную внутреннюю лестницу между первым и вторым этажами, разобрать поздние перегородки и восстановить участки внутренних стен. Для реставрации фасадов было необходимо демонтировать поздние пристрой и крыльцо со стороны восточного фасада, восстановить оконные проемы, убрать эвакуационную лестницу со стороны южного фасада, разместить водосточные трубы и сливы над карнизами и фронтонами, реконструировать в подвальных нишах оконные блоки и ограждающие декоративные решетки, воссоздать частично утраченные элементы декора: профилированные тяги, кафельные печи и камин, карни-

зы, наличники, козырьки. Сохранившиеся первоначальные элементы декора были использованы в проекте без изменений.

Воссоздана первоначальная ограда усадьбы на основе типового проекта, которым руководствовался В. П. Ивашев при строительстве дома в 1839 году. Восстановлены четыре уровня строения: высокий сухой подвал, где изначально были помещения для прислуг; первый этаж с жилыми и присутственными комнатами, второй антресольный этаж, где располагались спальни и кабинет хозяина с окнами на тихий двор усадьбы, под крышей восстановлен просторный чердак со смотровыми площадками на город и заречную даль.

Отремонтированы внутренние помещения, присутственные и жилые комнаты: оранжерея, детская, столовая, гостиная и каминно-диванная. Восстановлена внутренняя парадная лестница, утраченная в 1850 году, после отъезда детей Ивашевых. В основную экспозицию музея были включены мемориальные предметы, принадлежащие семье Ивашевых.

Обновленное здание музея декабристов распахнуло свои двери для посетителей в период распада СССР, 7 декабря 1993 года, тем не менее открытие прошло в торжественной обстановке с привлечением широкой общественности города.

В 2018 году здание Туринского дома-музея декабристов вновь пережило масштабную историческую реставрацию фасада и внутренних помещений, замену окон и кровли. Окна фасадов, выходящих на улицы, были декорированы треугольными сандриками. Ризалит декорирован треугольным фронтоном с полуциркульным окном [12].

В отчете проводившей реставрационные работы «Екатеринбургской специальной научно-реставрационной проектной мастерской» отмечалось, что «с середины XIX века декоративное убранство фасадов претерпело некоторые изменения. ...На южном фасаде имеется выступ в обшивке второго этажа, нависающий над первым этажом и выступающие лопатки, разделяющие плоскость на три части. Вероятно, первоначально или в конце XIX века была терраса с навесом со стороны южного фасада, соединенная с верандой».

Подтверждение о наличии террасы с навесом на южном и, вероятно, частично восточном

фасаде здания в рамках настоящего исследования нам удалось обнаружить в письме В. П. Ивашева к Л. Языковой: «...лучше скажу тебе про свое любимое место в доме, про балкон, или лучше, крытую галерею, откуда видна вся река с ее извилинами, деревни, луга, озера, которые составляют премилую картину. Когда я намерен прекратить беседу с воспоминаниями, наполняющими душу прежним счастьем, но которые кончаются пробуждением как бы от страшного сна, для рассеяния и успокоения я вглядываюсь в спокойную картину зелени и вод и она, действительно других средств, стирает с лица следы грустных впечатлений. Это место выбрано было для постройки моей незабвенной Камиллой. Как часто вместе со мною посещала она работы! Не угодно было Провидению...» [15].

Такое описание открывающегося вида «вся река с ее извилинами, деревни, луга, озера, которые составляют премилую картину» возможно только с восточного фасада, который как раз обращен к реке Туре. Таким образом может быть расположена только терраса с навесом со стороны южного фасада, соединенная с верандой на западном фасаде.

Занимательно, что мемориальные музеи декабристов в Кургане и Ялуторовске имеют подобные крытые галереи. К слову, в данной публикации впервые поднят вопрос о наличии у дома на уровне второго этажа крытой галереи на южном фасаде. Ни один исследователь ранее не придавал значения строкам «о любимом месте в доме» в послании В. П. Ивашева. Соответственно, неизвестно, когда был утрачен этот архитектурный элемент особняка Василия Петровича. Здесь стоит упомянуть выдержку из архивного документа «Дело № 120 “О покупке дома Ивашева и о перестройке его под помещение присутственных мест в городе Туринске Тобольской губернии”»: «...26 ноября 1846 года Департамент (Искусственных дел) в правилах признал нужным переделать этот проект, дав фасадам лучший вид и больше удобства помещениям, как показано на прилагаемых у сих особых чертежей...» [16].

В настоящее время дом-музей не только сохраняет историю семьи декабриста В. П. Ивашева, но и историю пребывания других декабристов на Туринской земле. Деятельность дома-музея декабристов носит полифункциональный характер:

сохраняется известная традиционная специфика, эффективно осваиваются современные цифровые технологии.

Что касается объекта культурного наследия «Дом Басаргина Н. В., в котором он жил с 1836 по 1840 годы», то в нем с февраля 2000 года располагалось муниципальное учреждение культуры «Туринский Дом традиционных промыслов и ремесел». В одном из его помещений создана постоянная музейная экспозиция «Крестьянский уральский быт», организуются выставки и проводятся тематические экскурсии, что является частичным методом музеефикации ОКН.

В год 200-летия восстания декабристов ОКН «Дом Басаргина» стал частью Туринского музейного комплекса филиала «Свердловский областной краеведческий музей имени О. Е. Клера».

В настоящее время начинаются работы по реставрации памятника и разработка проекта на-

учной концепции под рабочим названием «Музей уездного города». Таким образом, мемориальное здание – памятник находится на начальном этапе музеефикации в формате «под музей». Основная идея будущей концепции заключается в том, чтобы показать уникальные исторические страницы старейшего сибирского острожного городка «Ворота в Сибирь», а затем и уральского ремесленно-купеческого города на государственной дороге, к тому же с момента своего образования город определен местом ссылки и «темницей без решеток» для неугодных и опальных политических изгнанников.

Тот факт, что туринские мемориальные дома декабристов музеефицированы и объединены в единый комплекс, позволит сохранить эти уникальные архитектурные объекты культурного наследия – свидетели давно минувших исторических событий – для многих последующих поколений жителей и гостей старого Туринска.

Литература

1. Акт № 2 осмотра культурного наследия, территории и зоны охраны объекта культурного наследия «Дом Басаргина Николая Васильевича, в котором он жил с 1836 по 1840 годы» от 20.12.2013. Правительство Свердловской области. Министерство по управлению государственным имуществом Свердловской области. Государственное бюджетное учреждение культуры Свердловской области «Научно-производственный центр по охране и использованию памятников истории и культуры Свердловской области».
2. Архив Туринского филиала ГАУК СО СОКМ. История открытия музея. Официальные документы. – Оп. 1. – Ф. 100. – Д. 59. – Л. 1.
3. Архив Туринского филиала ГАУК СО СОКМ, Рекомендательные письма, проекты, сметы реставрационные работы Дом Ивашева Свердловской специальной научно-реставрационной производственной мастерской. Министерство культуры РСФСР Объединение «Росреставрация», 1987. – Оп. 1. – Ф. 100. – Д. 78. – Л. 1–98.
4. Басаргин Н. В. Воспоминания // Мемуары декабристов. Южное общество. – М.: Изд-во Московского университета, 1982. – С. 162.
5. Виккел О. Л. Семья Ивашевых в контексте русской дворянской культуры конца XVIII–XIX веков: дис. ... канд. ист. наук. – М., 2000. – 233 с.
6. Гришук Н. П. Былого незабвенные страницы. История Туринских библиотек. – Туринск, 2023. – С. 45, 52, 65.
7. Заварихин С. П. Врата в Сибирь. – М.: Искусство, 1981. – С. 51–52, 55.
8. Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. – М.: Этерна, 2012. – С. 16.
9. Ключников Ю. И. Нахожу удовольствие в этом занятии: Краеведческий поиск // Заря. – 1982. – 16 сентября. – С. 4; 18 сентября. – С. 4; 21 сентября. – С. 4.
10. Музейное дело России / под ред. М. Е. Каулен (ответ. ред.), И. М. Коссовой, А. А. Сундиевой. – М.: ВК, 2003. – С. 614.
11. Мастеница Е. Н. Музеефикация городской среды: подходы и методы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 10. – С. 137–141.
12. Научно-проектная документация. Объект культурного наследия: «Дом Ивашева Василия Петровича, в котором он жил с 1836 по 1840 год». ООО «ЕСНППМ». Екатеринбургская специальная научно-реставрационная проектная мастерская. – Екатеринбург, 2015. – Т. 3, кн. 1.2. – С. 17.
13. Новоселов А. И. История музейного дела в Туринске // Информационный выпуск Туринского районного Совета краеведения и музейно-исторического комплекса. – 2003, 11 декабря. – № 5. – С. 3.

14. Новоселов А. Туринск – прелюдия Сибири // На государственной дороге: культурно-исторические очерки / сост.: Ю. Горбунов, Ю. Шинкаренко, А. Новоселов, С. Елисеев. – Екатеринбург, 2000. – С. 140–206.
15. ОР РГБ. – Ф. 112. – Оп. 5779. – Д. 46. – Л. 8–11.
16. РГИА. – Ф. 218. – Оп. 4. – Д. 218. – Л. 15–29.
17. Российская музейная энциклопедия. – М.: Прогресс, 2001. – Т. 1. – С. 390.
18. Филоненко Е., Рогошина Л. Г., Златина М. А. В. П. Ивашев. Человек и декабрист // Студент – исследователь – учитель: мат-лы 23-й межвуз. студ. науч. конф. 5–16 апреля 2021 года. – СПб.: Изд-во РГПУ имени А. И. Герцена, 2022. – С. 350–358.
19. ЦИГАР СССР. – Ф. 1714. – Оп. 1. – Д. 41. – Л. 1–2.
20. ЦИГАР СССР. – Ф. 1714. – Оп. 1. – Д. 75. – Л. 17–18.
21. Шабалкин А. Ю. «Общепольная жизнь» генерала Ивашева // Мономах. – 2018. – № 3 (111). – С. 60–63.
22. Шулепова Э. А. Музеефикация памятников как механизм использования культурного наследия в регионе: автореф. дис. ... д-ра культурологии. – М.: МГПУ, 1998. – С. 42.

References

1. *Akt № 2 osmotra kul'turnogo naslediya, territorii i zony okhrany ob"ekta kul'turnogo naslediya "Dom Basargina Nikolaya Vasilyevicha, v kotorom on zhil s 1836 po 1840 gg." ot 20.12.2013. Pravitel'stvo Sverdlovskoy oblasti. Ministerstvo po upravleniyu gosudarstvennym imushchestvom Sverdlovskoy oblasti. Gosudarstvennoe byudzhethoe uchrezhdenie kul'tury Sverdlovskoy oblasti "Nauchno-proizvodstvennyy tsentr po okhrane i ispol'zovaniyu pamyatnikov istorii i kul'tury Sverdlovskoy oblasti" [Act No. 2 of the inspection of cultural heritage, territory and protection zone of the cultural heritage site. The House of Nikolai Vasilyevich Basargin, where he lived from 1836 to 1840, dated 20.12.2013. Government of the Sverdlovsk Region. Ministry for State Property Management of the Sverdlovsk Region. State Budgetary Institution of Culture of the Sverdlovsk Region Scientific and Production Centre for the Protection and Use of Historical and Cultural Monuments of the Sverdlovsk Region]. (In Russ.).*
2. *Arkhiv Turinskogo filiala GAUK SO SOKM. Istoriya otkrytiya muzeya. Ofitsial'nye dokumenty [Archive of the Turinsk Branch of the State Autonomous Cultural Institution of the Sverdlovsk Region, Sverdlovsk Regional Museum Complex, History of the Museum's Establishment. Official Documents], Op. 1, F. 100, D. 59, L. 1. (In Russ.).*
3. *Arkhiv Turinskogo filiala GAUK SO SOKM, Rekomendatel'nye pis'ma, proekty, smety restavratsionnye raboty Dom Ivasheva Sverdlovskoy spetsial'noy nauchno-restavratsionnoy proizvodstvennoy masterskoy. Ministerstvo kul'tury RSFSR Ob"edinenie "Rosrestavratsiya" [Archive of the Turinsk Branch of the State Autonomous Cultural Institution of the Sverdlovsk Region, Sverdlovsk Regional Museum Complex, Recommendation Letters, Projects, Estimates for Restoration Works: House of Ivashev by the Sverdlovsk Special Scientific Restoration Production Workshop. Ministry of Culture of the RSFSR, Association "Rosrestavratsiya"], 1987, Op. 1, F. 100, D. 78, L. 1-98. (In Russ.).*
4. *Basargin N.V. Vospominaniya [Memoirs]. Memuary dekabristov. Yuzhnoe obshchestvo [Decembrists' Memoirs. The Southern Society]. Moscow, Moscow University Publ., 1982, p. 162. (In Russ.).*
5. *Vikkel O.L. Sem'ya Ivashevykh v kontekste russkoy dvoryanskoy kul'tury kontsa XVIII–XIX vekov: dis. ... kand. ist. nauk [The Ivashevs' Family in the Context of Russian Noble Culture of the Late 18th–19th Centuries. Diss. PhD in History]. Moscow, 2000. 233 p. (In Russ.).*
6. *Grishchuk N.P. Bylogo nezabvennye stranitsy. Istoriya Turinskikh bibliotek. Turinsk [Unforgettable Pages of the Past. History of the Turinsk Libraries]. Turinsk, 2023, pp. 45, 52, 65. (In Russ.).*
7. *Zavarikhin S.P. Vrata v Sibir' [Gates to Siberia]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981, pp. 51–52, 55. (In Russ.).*
8. *Kaulen M.E. Muzeifikatsiya istoriko-kul'turnogo naslediya Rossii [Museification of Russia's Historical and Cultural Heritage]. Moscow, Eterna Publ., 2012, p. 16. (In Russ.).*
9. *Klyushnikov Y.I. Nakhozhu udovol'stvie v etom zanyatii: Kraevedcheskiy poisk [I Find Pleasure in This Occupation: Local History Research]. Zarya, 1982, September 16, p. 4; September 18, p. 4; September 21, p. 4. (In Russ.).*
10. *Muzeynoe delo Rossii [Museum Studies in Russia]. Edited by M.E. Kaulen (Executive Editor), I.M. Kossova, A.A. Sundieva. Moscow, VK Publ., 2003, p. 614. (In Russ.).*
11. *Mastenitsa E.N. Muzeifikatsiya gorodskoy sredy: podkhody i metody [Museification of the Urban Environment: Approaches and Methods]. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Issues of Theory and Practice], 2013, no. 10, pp. 137–141. (In Russ.).*
12. *Nauchno-proektnaya dokumentatsiya. Ob"ekt kul'turnogo naslediya: «Dom Ivasheva Vasiliya Petrovicha, v kotorom on zhil s 1836 po 1840 g.». OOO "ESNRPM". Ekaterinburgskaya spetsial'naya nauchno-restavratsionnaya*

- proektnaya masterskaya [Scientific and Design Documentation. Cultural Heritage Site: "House of Vasily Petrovich Ivashev, Where He Lived from 1836 to 1840". LLC "ESNRPM". Ekaterinburg Special Scientific Restoration Design Workshop]. Ekaterinburg, 2015, vol. 3, book 1.2, p. 17. (In Russ.).*
13. Novoselov A.I. Istoriya muzeynogo dela v Turinske [History of Museum Activities in Turinsk]. *Informatsionnyy vypusk Turinskogo rayonnogo Soveta kraevedeniya i muzeyno-istoricheskogo kompleksa [Information Bulletin of the Turinsk District Council of Local History and the Museum Historical Complex]*, 2003, December 11, no. 5, p. 3. (In Russ.).
 14. Novoselov A. Turinsk – prelyudiya Sibiri [Turinsk – Prelude to Siberia]. *Na gosudarevoy doroge: kul'turno-istoricheskie ocherki [On the Sovereign's Road: Cultural and Historical Essays]*. Compiled by Y. Gorbunov, Y. Shinkarenko, A. Novoselov, S. Eliseev. Ekaterinburg, 2000, pp. 140-206. (In Russ.).
 15. OR RGB [Manuscript Department of the Russian State Library], F. 112, Op. 5779, D. 4b, L. 8-9. (In Russ.).
 16. RGIA [Russian State Historical Archive], F. 218, Op. 4, D. 218, L. 15-29. (In Russ.).
 17. Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya [Russian Museum Encyclopedia]. Moscow, Progress Publ., 2001, vol. 1, p. 390. (In Russ.).
 18. Filonenko E., Rogushina L.G., Zlatina M.A. V.P. Ivashev. Chelovek i dekabrist [V.P. Ivashev. Man and Decembrist]. "Student – issledovatel' – uchitel'. Materialy 23-y Mezhvuzovskoy studencheskoy nauchnoy konferentsii 5–16 aprelya 2021 goda [Student – Researcher – Teacher. Materials of the 23rd Inter University Student Scientific Conference, April 5–16, 2021]. St. Petersburg, Herzen Russian State Pedagogical University Publ., 2022, pp. 350-358. (In Russ.).
 19. TsIGAR SSSR [Central State Archive of the USSR], F. 1714, Op. 1, D. 41, L. 1-2. (In Russ.).
 20. TsIGAR SSSR [Central State Archive of the USSR], F. 1714, Op. 1, D. 75, L. 17-18. (In Russ.).
 21. Shabalkin A.Y. "Obshchepoleznaya zhizn'" generala Ivasheva [The Publicly Useful Life of General Ivashev]. *Monomakh*, 2018, no. 3 (111), pp. 60-63. (In Russ.).
 22. Shulepova E.A. Muzeifikatsiya pamyatnikov kak mekhanizm ispol'zovaniya kul'turnogo naslediya v regione: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii [Museification of Monuments as a Mechanism for Using Cultural Heritage in the Region. Author's abstract of Diss. Dr of Culturology]. Moscow, Moscow City Pedagogical University Publ., 1998, p. 42. (In Russ.).

УДК 008:069

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-88-95

ФОНДОХРАНИЛИЩЕ ГОСУДАРСТВЕННЫХ МУЗЕЕВ КУЗБАССА КАК БАЗА ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОГО ЦЕНТРА РЕСТАВРАЦИИ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ В СИБИРИ¹

Родионов Семен Григорьевич, кандидат культурологии, начальник отдела фондохранения, Музей изобразительных искусств Кузбасса (г. Кемерово, РФ). E-mail: rodionov.smn@gmail.com

Родионова Дарья Дмитриевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: dasha.d.rodionova@yandex.ru

В статье анализируются условия и потребности региона в создании научно-методического центра реставрации, рассматриваются его цели и задачи: от разработки инновационных методов консервации до подготовки кадров и экспертной поддержки учреждений культуры. В статье сделан акцент на создание региональных нормативных документов, а также концепции реестра нематериального наследия, в основе которого будут находиться описания предметов, хранящихся в данном учреждении культуры. Особое внимание уделяется интеграции науки, образования и практики, а также роли центра в сохранении как материального, так и нематериального культурного наследия. Авторы подчеркивают значе-

¹ Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда № 25-28-20304, <https://rscf.ru/project/25-28-20304/> Кемеровский государственный институт культуры.

ние современной инфраструктуры, межведомственного взаимодействия и просветительских инициатив для устойчивого развития музейного дела. Фондохранилище государственных музеев Кузбасса за короткий период времени зарекомендовало себя как база для проведения исследований по основным направлениям музейной деятельности. Отмечаются текущие вызовы, включая нехватку квалифицированных реставраторов и необходимость лицензирования реставрационной деятельности. Кроме того, авторы считают необходимым создание сайта научно-методического центра по реставрации, который позволит более оперативно идентифицировать сам центр и будет содержать в себе актуальную информации по обучению и использованию передовых практик музеев и других реставрационных центров.

Ключевые слова: фондохранилище, научно-методический центр, нематериальное наследие, материальное наследие, реставрация, сайт.

THE DEPOSITORY OF THE STATE MUSEUMS OF KUZBASS AS A BASIS FOR A MODERN SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL CENTER FOR THE RESTORATION OF MUSEUM OBJECTS IN SIBERIA²

Rodionov Semen Grigoryevich, PhD in Culturology, Head of the Collections Department, Kuzbass Museum of Fine Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: rodionov.smn@gmail.com

Rodionova Darya Dmitrievna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: dasha.d.rodionova@yandex.ru

This article analyzes the conditions and needs of the region for the establishment of a scientific and methodological restoration center, examining its goals, objectives, and functions – from the development of innovative conservation methods to personnel training and expert support for cultural institutions. The article emphasizes the creation of regional regulatory documents, as well as the concept of an intangible heritage registry, which will be based on descriptions of objects stored in this cultural institution. Particular attention is paid to the integration of science, education, and practice, as well as the center's role in preserving both tangible and intangible cultural heritage. The authors emphasize the importance of modern infrastructure, interdepartmental cooperation, and educational initiatives for the sustainable development of museums. In a short period of time, the Kuzbass State Museums Repository has established itself as a base for research in key areas of museum activity. Current challenges are noted, including a shortage of qualified restorers and the need for licensing restoration activities. Furthermore, the authors believe it is necessary to create a website for the scientific and methodological center for restoration, which will allow for more rapid identification of the center itself and contain up-to-date information on training and the use of best practices in museums and other restoration centers.

Keywords: depository, scientific and methodological center, intangible heritage, tangible heritage, restoration, website.

Фондохранилище государственных музеев Кузбасса – это уникальное современное учреждение осуществляющее деятельность по сохранению музейных предметов, пополнению коллекций и изучению ценностей, аналогов которому на сегодняшний день нет в Сибирском федеральном округе.

Появление данного учреждения на территории Кемеровской области – Кузбасса стало возможным благодаря реализации Федерального проекта «Обеспечение качественного нового уровня развития инфраструктуры культуры («Культурная среда»), в рамках которого, помимо реконструкции и оснащения учреждений культу-

² Scientific research was carried out within the framework of the grant of the Russian Science Foundation No. 25-28-20304, <https://rscf.ru/project/25-28-20304/> Кемеровский государственный институт культуры.

ры России, было создано 4 культурно-образовательных и музейных комплекса во Владивостоке, Калининграде, Кемерове и Севастополе [7]. Данные комплексы начинают активно развиваться и включаться в культурную жизнь, что позволяет сделать большой скачок в развитии регионов страны. Это становится возможным благодаря современной культурной политике и модернизации сферы культуры по всем направлениям.

Главной траекторией работы Фондохранилища государственных музеев Кузбасса является создание необходимых условий для реализации основных музейных направлений, прежде всего научно-фондового, на высоком современном уровне. Первоочередная задача данного учреждения культуры – обеспечение необходимой сохранности музейных предметов, в рамках учетно-хранительской деятельности, однако есть все условия и, главное, потребность сферы культуры региона, развивать гораздо больше направлений.

На текущий момент в Фондохранилище государственных музеев Кузбасса разместили свои коллекции:

- Музей изобразительных искусств Кузбасса (6891 единица хранения) [4];
- Кузбасский государственный краеведческий музей (5820 единиц хранения) [3];
- Музей-заповедник «Томская писаница» (20 497 единиц хранения) [5].

Для музейных предметов в новом здании Фондохранилища созданы все условия: начиная от приема, распаковки, хранения до реставрации. «Умное» функциональное здание обеспечивает создание музейного микроклимата, фиксируемого электронными датчиками, системой вентиляции с очищением воздуха, системой безопасного освещения. Помещения хранения расположены так, чтобы избежать прямого доступа солнечного света. Предусмотрена специально разработанная система пожаротушения. Безопасность обеспечивается и за счет современного видеонаблюдения, регламентированной электронной системы контроля управления доступом с оборудованным контрольно-пропускным пунктом. При запуске здания в эксплуатацию (2023) были отрегулированы все технологические системы и началось постепенное заполнение помещений музейными предметами из трех государственных музеев Кузбасса. В настоящий момент осуществлено пере-

мещение всех музейных коллекций в новые хранилища.

Для подготовки к экспонированию требующих реставрации и соответствующего оформления музейных предметов, для проведения их инструментального обследования в здании Фондохранилища предусмотрены реставрационные мастерские, позволяющие вести экспертную, реставрационную и исследовательскую работу на высоком профессиональном уровне. Оборудованные реставрационные мастерские живописи и графики, сопутствующие им кладовые, фотолaborатория и оформительская мастерская позволили упростить взаимодействие с предметами, при этом максимально обеспечить их безопасность.

Новейшие технологии хранения коллекций значительно усовершенствовали работу с фондами, по сравнению с прежними условиями, в приспособленных помещениях государственных музеев. Проще стало формировать постоянные экспозиции и временные выставки. Наличие специальных помещений для работы с коллекциями дало возможность более детального изучения подлинных музейных предметов. Появилась новая площадка для совместной работы с профильными образовательными организациями, такими как Кемеровский государственный институт культуры, Кузбасский художественный колледж, Кемеровский государственный университет, а в дальнейших планах – сотрудничество с профильными учебными заведениями Сибири. Это, в свою очередь, позволяет вывести на совершенно иной уровень подготовку специалистов для музеев Сибирского федерального округа в рамках учетно-хранительской и других направлений музейной деятельности. В 2024 году впервые была организована музейная лаборатория и первая школа реставраторов Кузбасса, участниками стали студенты вышеуказанных профильных образовательных организаций, которые познакомились с особенностями профессии реставратора, узнали об основных методах реставрации и консервации предметов из металла.

Современные условия модернизации сферы культуры диктуют необходимость ведения активной научно-исследовательской и просветительской деятельности музеев и учреждений музейного типа [8]. В этой связи актуальным становится вопрос организации научно-методического

центра по реставрации музейных предметов. Особо следует отметить, что такая структура никогда не существовала в Сибири, а предметы на реставрацию отправлялись в специализированные организации в центральной части России. Это, в свою очередь, вызывало ряд проблем, связанных с транспортировкой, страховкой, временем, отводимым на реставрацию и т. д.

В 2023 году в рамках Международной научно-практической конференции «Развитие производительных сил Кузбасса: история, современный опыт, стратегия будущего» состоялся научно-практический семинар «Реставрация объектов художественных коллекций», проходивший на базе фондохранилища государственных музеев Кузбасса [11]. В работе приняли участие ведущие специалисты в области реставрации Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И. Э. Грабаря, Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. На данном мероприятии впервые были обсуждены вопросы создания и разработки концепции Сибирского реставрационного центра на базе Фондохранилища, а ведущие специалисты в отрасли реставрации поддержали данную идею и предложили свою помощь на первом этапе создания центра. Также был предложен проект образовательной программы для семинарских занятий по реставрации музейных коллекций. Таким образом, был дан старт проекту, который позволит решить ряд проблем, стоящих перед музейной сетью Сибири.

На момент проведения исследования работа по созданию научно-методического центра реставрации требует решения следующие задач:

- обеспечить учреждение квалифицированными кадрами, что в дальнейшем позволит проводить реставрационные работы, а также «образовательные циклы занятий» с музейными работниками, со студентами института культуры и художественного колледжа. Для этого необходимо обучение, аттестация художников реставраторов и получение лицензии на реставрационную деятельность. Данная работа уже начата: научные сотрудники музея изобразительных искусств Кузбасса проходят обучение и готовятся к получению лицензий на ведение реставрационных работ;
- адаптировать реставрационные мастерские и лаборатории для разных типов материалов (дерево, металл, стекло, ткань и т. п.). Следует

особо отметить, что на данном этапе уже ведутся работы по реставрации картин из собрания ГАУК «Музей ИЗО Кузбасса». На постоянной основе государственные музеи Кузбасса осуществляют сотрудничество с реставраторами. ГАУК «Музей ИЗО Кузбасса» взаимодействует с В. П. Ефименко, художником-реставратором станковой и масляной живописи (г. Омск). Специализация – реставрация живописных произведений и иконописи. ГАУК «Кузбасский государственный краеведческий музей» тесно сотрудничает с В. Ю. Астафьевым, художником-реставратором высшей категории из Суздальского филиала Санкт-Петербургского института культуры, и Е. В. Астафьевым, художником-реставратором II категории из Государственного центра по сохранению, использованию и реставрации объектов культурного наследия Владимирской области. Специализация – реставрация предметов из коллекции оружия. Все необходимые условия для проведения реставрационных работ уже созданы на базе фондохранилища;

– подготовить проект положения о работе реставрационного центра и проанализировать его с экспертами. Здесь необходимо отметить проведение Всероссийского музейного форума, в апреле 2025 года на базе Кемеровского государственного института культуры [2], где особое внимание было уделено вопросу реставрации музейных предметов. В рамках форума ведущие музейные специалисты поделились опытом работы, подробно обсудили необходимость создания и перспективного планирования деятельности научно-методического центра по реставрации музейных предметов из коллекций государственных и муниципальных музеев Сибирского федерального округа и предложили свою помощь;

– разработать методические материалы для программ центра, которые позволят на постоянной основе проводить лектории со специалистами в реставрационном и музейном деле, интервью с гостями и партнерами учреждений культуры, обучающие программы, в том числе с использованием современных ИТ-технологий, симпозиумы, конференции, круглые столы.

В работу научно-методического центра планируется включить следующие направления.

– Просветительская работа с молодой аудиторией (школьники 8–11-х классов, обучающиеся

СПО), направленная на знакомство подрастающего поколения с музейным миром и воспитание чувства уважения к музейному предмету как произведению искусства, предусматривающая цикл занятий по основным направлениям деятельности музеев: реставрационная, учетно-хранительская, научная-просветительская.

– Научно-исследовательская работа со студентами, обучающимися в профильных образовательных учреждениях, а также с профессиональным сообществом (хранителями, искусствоведами, научными сотрудниками музеев). Направление будет включать курс лекций по изучению музейных коллекций, творчества художников и мастеров России и Сибири, а также освоение учетно-хранительской деятельности в музеях. Возможны стажировки для сотрудников муниципальных музеев, прием студентов на практику, а также работа научных лабораторий. В Фондохранилище государственных музеев Кузбасса уже имеется опыт проведения образовательной музейной лаборатории. Первыми участниками стали преподаватели и студенты кафедры музейного дела КемГИК, которые познакомились с особенностями профессии реставратора, узнали о восстановлении музейных предметов.

– Экскурсионная деятельность – проведение экскурсий: как обзорных по зданию и помещениям хранилищ, так и по тематическим выставкам. Музеи, коллекции которых располагаются в Фондохранилище, разрабатывают тематические выставочные проекты, посещаемые участниками региональных мероприятий, фестивалей, форумов. Данное направление уже активно развивается и имеет свои наработки в плане технологии показа коллекций в немuseumном пространстве.

Еще одна важная задача, которую необходимо решить, – это создание информационного ресурса (сайта), на котором должна быть представлена информация о деятельности и возможностях научно-методического центра реставрации. Современное программное обеспечение позволяет создавать такие ресурсы в короткие сроки и делать их максимально информативными: помимо текстовых документов, размещать большое количество фото- и видеоматериалов, например, для наглядности реставрационных процессов или мастер-классов, важные ссылки на ресурсы (реестры, реставрационные центры других регио-

нов и т. д.). Ресурс позволит идентифицировать научно-методический центр в информационном пространстве и привлечь заинтересованных специалистов и пользователей. Сайт формируемого центра может быть создан как самостоятельный ресурс, быть частью официального сайта музея изобразительных искусств Кузбасса или министерства культуры и национальной политики Кузбасса. Это, по нашему мнению, позволит оперативно размещать актуальную информацию и необходимые ссылки, используя технические возможности уже существующих отделов данных учреждений, поддерживающих и размещающих информацию на официальных сайтах и в социальных сетях.

Более подробное изучение и реставрация музейных предметов ставит перед создаваемым научно-методическим центром еще одну важную задачу – формирование системы хранения нематериального наследия Кузбасса.

На современном этапе проблема сохранения нематериального культурного наследия получила особое звучание в связи с процессами, стирающими и унифицирующими самобытную культуру народов России. В связи с этим 20 ноября 2022 года был принят Федеральный закон «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации», в котором регулируются отношения в области выявления, изучения, использования, актуализации, сохранения и популяризации объектов нематериального этнокультурного достояния Российской Федерации [12]. К таким объектам, в частности, относятся устное творчество, устные традиции и формы их выражения на русском языке, языках и диалектах народов Российской Федерации.

В 2022 году в Государственной библиотеке Кузбасса для детей и молодежи состоялось заседание по вопросам реализации Федерального закона «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации». В состав рабочей группы вошли представители Министерства культуры и национальной политики Кузбасса, директора и научные сотрудники государственных музеев Кузбасса, специалисты в области народного фольклора, представители научного сообщества, занимающиеся изучением народной художественной культуры, истории и др.

Основными темами обсуждения стали вопросы исполнения федерального правового документа на территории Кузбасса. В частности, был рассмотрен проект регионального законодательного акта «О нематериальном этнокультурном достоянии Кемеровской области – Кузбасса».

В этой связи стоит отметить работу коллектива кафедры музейного дела КемГИК по созданию контента реестра объектов нематериального наследия народов Кузбасса по материалам музейных собраний в рамках Гранта Российского научного фонда [10]. Музейные реестры будут базироваться на предметах из фондов, информационные поля которых включают нематериальные объекты, строиться на принципах комплексного подхода: основываться на различных видах материалов музейных собраний и фондовой документации. Размещение данных реестров в информационной среде соответствует современным тенденциям цифровизации культуры, позволит обеспечить доступ к подлинному наследию широкой аудитории, в том числе носителям традиции, заинтересованным в ее сохранении и возрождении [1; 9].

Фондохранилище – учреждение, которое также активно решает задачу по выявлению и сохранению нематериального наследия Сибири. В настоящий момент идет разработка предложений по системе хранения нематериального наследия Кузбасса на базе Фондохранилища. На данный момент намечен план реализации этого вопроса: разработать, сформулировать и утвердить приказом Министерства культуры и национальной политики Кузбасса «Положение о реестре объектов нематериального наследия Кузбасса в Фондохранилище государственных музеев Кузбасса»; создать рабочую группу по подготовке и реализации «Положения...»; сформировать техническое задание для рабочей группы. Решение этого вопроса на базе именно данного учреждения культуры позволит создать более качественный контент системы хранения регионального нематериального наследия. Это обуславливается доступом к коллекциям трех крупных музеев Кузбасса, сотрудничеством с ведущими региональными и приглашенными музейными специалистами и реставраторами, что в свою очередь позволит более точно атрибутировать музейные предметы и создать их цифровую копию для включения их

в разрабатываемый региональный реестр нематериального культурного наследия.

Таким образом, в рамках создания научно-методического центра по реставрации музейных предметов в Кемеровской области – Кузбассе проходит большая системная работа, в которую вовлечены как учреждения культуры региона – Фондохранилище государственных музеев Кузбасса, государственные музеи, образовательные организации высшего, среднего и дополнительного образования, так и орган исполнительной власти в сфере культуры – Министерство культуры и национальной политики Кузбасса. Совместная работа позволяет решить стоящие перед Фондохранилищем сложные задачи как по созданию центра, так и по его разносторонней работе и продвижению.

В ходе исследования коммуникативный подход дал возможность проанализировать Фондохранилище государственных музеев Кузбасса как субъект культурной коммуникации, функционирующий в системе взаимодействия с различными аудиториями: реставраторами, научными сотрудниками музеев, в том числе в цифровой среде. Системный подход позволил обеспечить рассмотрение исследуемых явлений в их взаимосвязи и целостности. Аксиологический подход способствовал выявлению ценностных оснований сохранения и реставрации наследия в современном культурном пространстве и оперативному представлению информации в сетевой среде.

Фондохранилище государственных музеев Кемеровской области – это инновационная ресурсная база, в рамках деятельности которой возможны хранение и реставрация музейных предметов при использовании передовых технологий научно-фондовой деятельности и новейшего оборудования, которым оснащено современное здание. Однако наличие продвинутой ресурсной базы требует решения кадровых вопросов, а также создания профильного научно-методического центра по реставрации. Это позволит вывести на новый уровень сохранность музейных предметов, оперативное решение вопросов их реставрации и консервации, расширить возможности данного учреждения культуры, а полученную в ходе научных изысканий информацию о предметах использовать в создании регионального реестра нематериального наследия.

Литература

1. Абрамова П. В., Родионова Д. Д., Гизей Ю. Ю. Современные практики и подходы к созданию реестров нематериального культурного наследия // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 3(72). – С. 206–213.
2. Всероссийский музейный форум [Электронный ресурс]. – URL: <https://museumforum.kemgik.ru/> (дата обращения: 04.04.2026).
3. ГАУК «Кузбасский государственный краеведческий музей» [Электронный ресурс]. – URL: <https://kuzbasskray.ru/> (дата обращения: 04.04.2026).
4. ГАУК «Музей изобразительных искусств Кузбасса» [Электронный ресурс]. – URL: <https://kuzbassizo.ru/> (дата обращения: 04.04.2026).
5. ГАУК Кузбасский музей-заповедник «Томская писаница» [Электронный ресурс]. – URL: <https://tomskayapisanitsa.ru/> (дата обращения: 04.04.2026).
6. ГУ ДПО «Центр развития образования в сфере культуры и искусства Кузбасса» [Электронный ресурс]. – URL: <https://oblmetod.ru/> (дата обращения: 04.04.2026).
7. Паспорт федерального проекта «Обеспечение качественного нового уровня развития инфраструктуры культуры («Культурная среда»)» [Электронный ресурс]. – URL: https://mk.nso.ru/sites/mk.new.nso.ru/wodby_files/files/page_4722/3_pasport_federalnogo_proekta_kulturnaya_sreda.pdf (дата обращения: 04.04.2026).
8. Родионов С. Г. Фондохранилище государственных музеев Кузбасса: от задумки до научно-методического центра // Сохранение и актуализация культурного наследия: материалы Всероссийского музейного форума, Кемерово, 28–30 мая 2025 года. – Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2025. – С. 80–82.
9. Родионова Д. Д., Абрамова П. В., Гизей Ю. Ю. Проблемы формирования федерального и региональных реестров нематериального культурного наследия в России // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2025. – № 60. – С. 222–233.
10. Родионова Д. Д. Разработка контента реестра объектов нематериального наследия народов Кузбасса по материалам музейных собраний. НИР: грант № 25-28-20304. Российский научный фонд, 2025.
11. Тимошук А. Сохраняя наследие [Электронный ресурс] // Кузбасс. – 2023. – № 88. – С. 12. – URL: <https://kuzbass85.ru/wp-content/uploads/2023/11/kuzbass-23-noyabrya-2023.pdf> (дата обращения: 04.04.2026).
12. Федеральный закон «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации» от 20.10.2022 № 402-ФЗ [Электронный ресурс]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_429409/ (дата обращения: 04.04.2026).

References

1. Abramova P.V., Rodionova D.D., Gizey Y.Y. Sovremennye praktiki i podkhody k sozdaniyu reestrov nematerial'nogo kul'turnogo naslediya [Modern Practices and Approaches to Creating Intangible Cultural Heritage Registers]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2025, no. 3(72), pp. 206-213. (In Russ.).
2. *Vserossiyskiy muzeynyy forum* [All-Russian Museum Forum]. (In Russ.). Available at: <https://museumforum.kemgik.ru/> (accessed 04.04.2026).
3. *GAUK "Kuzbasskiy gosudarstvennyy kraevedcheskiy muzey"* [State Autonomous Cultural Institution of Culture "Kuzbass State Museum of Local History"]. (In Russ.). Available at: <https://kuzbasskray.ru/> (accessed 04.04.2026).
4. *GAUK "Muзей izobrazitel'nykh iskusstv Kuzbassa"* [State Autonomous Cultural Institution of Culture "Kuzbass Museum of Fine Arts"]. (In Russ.). Available at: <https://kuzbassizo.ru/> (accessed 04.04.2026).
5. *GAUK Kuzbasskiy muzey-zapovednik "Tomskaya pisanitsa"* [Kuzbass Museum-Reserve "Tomskaya Pisanitsa"]. (In Russ.). Available at: <https://tomskayapisanitsa.ru/> (accessed 04.04.2026).
6. *GU DPO "Tsentr razvitiya obrazovaniya v sfere kul'tury i iskusstva Kuzbassa"*. [State Institution of Additional Professional Education "Center for the Development of Education in the Sphere of Culture and Arts of Kuzbass"]. (In Russ.). Available at: <https://oblmetod.ru/> (accessed 04.04.2026).
7. *Pasport federal'nogo proekta "Obespechenie kachestvennogo novogo urovnya razvitiya infrastruktury kul'tury ("Kul'turnaya sreda")"* [Passport of the federal project "Ensuring a Qualitatively New Level of Development of Cultural Infrastructure ("Cultural Environment")"]. (In Russ.). Available at: https://mk.nso.ru/sites/mk.new.nso.ru/wodby_files/files/page_4722/3_pasport_federalnogo_proekta_kulturnaya_sreda.pdf (accessed 04.04.2026).
8. Rodionov S.G. *Fondokhranilishche gosudarstvennykh muzeev Kuzbassa: ot zadumki do nauchno-metodicheskogo tsentra* [Repository of the state museums of Kuzbass: from the idea to the scientific and methodological cen-

- ter]. *Sokhranenie i aktualizatsiya kul'turnogo naslediya: materialy Vserossiyskogo muzeynogo foruma, Kemerovo, 28–30 maya 2025 goda* [Preservation and updating of cultural heritage. Proceedings of the All-Russian Museum Forum, Kemerovo, May 28-30, 2025]. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2025, pp. 80-82. (In Russ.).
9. Rodionova D.D., Abramova P.V., Gizey Y.Y. Problemy formirovaniya federal'nogo i regional'nykh reestrov nematerial'nogo kul'turnogo naslediya v Rossii [Problems of forming federal and regional registers of intangible cultural heritage in Russia]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Cultural Studies and Art Criticism], 2025, no. 60, pp. 222-233. (In Russ.).
 10. Rodionova D.D. *Razrabotka kontenta reestra ob"ektov nematerial'nogo naslediya narodov Kuzbassa po materialam muzeynykh sobraniy. NIR: grant № 25-28-20304. Rossiyskiy nauchnyy fond* [Development of the content of the register of intangible heritage of the peoples of Kuzbass based on museum collections. Research: grant No. 25-28-20304. Russian Science Foundation], 2025. (In Russ.).
 11. Timoshchuk A. Sokhranyaya nasledie [Preserving Heritage]. *Kuzbass*, 2023, no. 88, pp. 12. (In Russ.). Available at: <https://kuzbass85.ru/wp-content/uploads/2023/11/kuzbass-23-noyabrya-2023.pdf> (accessed 04.04.2026).
 12. *Federal'nyy zakon "O nematerial'nom etnokul'turnom dostoyanii Rossiyskoy Federatsii" ot 20.10.2022 № 402-FZ* [Federal Law "On the Intangible Ethnocultural Heritage of the Russian Federation" dated 20.10.2022 No. 402-FZ]. (In Russ.). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_429409/ (accessed 04.04.2026).

УДК 008.09

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-95-106

АРХИТЕКТУРНАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ: ТРАДИЦИИ И ПОТЕНЦИАЛ РАЗВИТИЯ

Багрова Наталья Викторовна, доктор культурологии, доцент, ректор, профессор кафедры архитектуры, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова (г. Новосибирск, РФ), член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук (г. Москва, РФ). E-mail: nvbagrova@nsuad.ru

Лян Юйпэн, аспирант, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова (г. Новосибирск, РФ), методист, Цицикарский Университет (г. Цицикар, КНР). E-mail: liangyupeng@mail.ru

Актуальность исследования связана с необходимостью обеспечения связности смыслового поля, складывающегося вокруг феномена китайской архитектурной традиции и преемственности ее наследования. Цель исследования – обратить внимание научной общественности на вопрос переосмысления традиционной архитектурной культуры в современных условиях. Особое место в этом процессе занимает взгляд «извне», который иностранные архитекторы, исследователи и путешественники на протяжении столетий открывали миру. Их работы не только сохранили для нас облик многих утраченных памятников, но и создали уникальную оптику, позволившую увидеть в китайской архитектуре те ценности, которые самим носителям традиции могли казаться самоочевидными. Полученные результаты позволяют иначе понять глобальные механизмы преемственности китайской архитектурной культуры и потенциал ее развития.

Объектом исследования является практика архитектурного творчества в современном Китае в ее соотношении с историческими ценностными основаниями. Исследование рассматривает китайскую архитектурную культуру как исторически устойчивую систему, чье воспроизводство определяется не только региональными магистралями развития, но и участием в глобальной культурной повестке.

Методология исследования представляет собой концептуализацию на основе компаративного анализа вклада традиций и новаций в развитие региональной и мировой китайской архитектуры.

Научная новизна видится в подходе к оценке своеобразия китайского архитектурного наследия через преемственность традиций и новаций, локального и глобального.

Авторы приходят к выводу о том, что наследование архитектурных традиций – это ответственность и обязанность современного мира, поскольку смысловая непрерывность и связность культуры – основа процесса передачи достигнутого в будущее.

Ключевые слова: архитектурная культура Китая, воспроизводство и развитие культурного наследия.

CHINESE ARCHITECTURAL CULTURE: TRADITIONS AND DEVELOPMENT POTENTIAL

Bagrova Natalya Viktorovna, Dr of Culturology, Associate Professor, Rector, Professor of Architecture Department, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk, Russian Federation), Corresponding Member of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: nvbagrova@nsuada.ru

Liang Yupeng, Postgraduate, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk, Russian Federation), Methodologist of Qiqihar University (Qiqihar, China). E-mail: liangyupeng@mail.ru

The relevance of the study is related to the need to ensure the coherence of the semantic field that is emerging around the phenomenon of the Chinese architectural tradition.

The purpose of the study is to draw the attention of the scientific community to the issue of rethinking the traditional architectural culture in the modern context. A special place in this process is occupied by the “outside” perspective, which foreign architects, researchers, and travelers have been discovering for centuries. Their works have not only preserved the appearance of many lost monuments, but also provided a unique lens that allowed us to see in Chinese architecture values that may have seemed self-evident to the traditionalists themselves. The obtained results allow us to understand the global mechanisms of continuity in Chinese architectural culture in a different way.

The object of the study is the practice of architectural creativity in modern China in its correlation with historical foundations. The study examines Chinese architectural culture as a historically stable system whose reproduction is determined not only by regional development routes, but also by participation in the global cultural agenda.

The research methodology is based on a comparative analysis of the contribution of Chinese architectural traditions and innovations to the development of regional and global culture.

The scientific novelty lies in the approach to assessing the uniqueness of Chinese architectural heritage through the continuity of traditions and innovations, both local and global.

The authors conclude that the preservation and development of cultural traditions are a responsibility and duty of the modern world, as it is possible to transmit the accumulated heritage to the future through semantic continuity and coherence.

Keywords: Chinese architectural culture, reproduction, and development of cultural heritage.

Культурная традиция архитектуры Китая имеет долгую историю. В ходе пяти тысяч лет формирования она внесла в развитие мировой цивилизации бесчисленное количество сокровищ. Уникальность и глубина архитектурного наследия укрепляют силу китайского народа и говорят о его культуре во всем мире. Вместе с тем современная

интерпретация наследия культуры Поднебесной в мировой и аутентичной архитектурной практике весьма неоднозначна и сводится к использованию отдельных элементов атрибутики.

Действительно, современная глобализация привела к существенным изменениям, открывшим как возможности, так и проблемы: ускорила

развитие традиционной культуры и межкультурного диалога [14], расширила горизонты, но и внесла сомнения в восточное культурное сознание под влиянием диффузии азиатских и европейских традиций.

В итоге во многих сферах дискурса профессиональной культуры сегодня преобладает западный подход. Мы видим, что в подавляющем большинстве архитектурных проектов источники проектирования берут свое начало в европейской архитектурной системе. Таким образом, в процессе развития архитектурного проектирования Восток постепенно теряет свою специфику и, как предупреждали Син Жуй и Ли Гэнь, «в условиях глобализации... строительная индустрия Китая представляет собой огромное чистое полотно, которое может вместить неограниченное творчество» [22, с. 47]. Это привело к беспрецедентному кризису современной китайской культуры, что сделало изучение преемственности традиционной культуры остроактуальным.

Суть уникального очарования китайской культуры заключается в ее глубокой внутренней гармонии [25, с. 60]. Особая органичная слаженность ее общего композиционного строя выдержала испытания тысячелетиями и по-прежнему сохраняет проверенную историей значимость. Эта мощная сила не проистекает из какой-то единой концепции или учения, но глубоко укоренена в невероятном доверии и благоговении китайцев перед истинным смыслом жизни.

Архитектура была и остается важной частью материальной культуры Китая и не может быть отделена от его традиций. Китайское архитектурное проектирование представляет собой процесс, встроенный в контекст традиционной культуры, но не автономное и самодостаточное творчество. Культурная среда всегда питала смысловым ресурсом архитектуру, задавая устойчивое направление творческого поиска и определяя характер его исторических изменений.

Особого внимания заслуживает то, что осмысление китайского архитектурного наследия во многом складывалось под воздействием внешней исследовательской ретроспекции: более столетия иностранные ученые, архитекторы и путешественники выводили этот материал в международное научное поле, одновременно осуществляя его фиксацию, систематизацию и аналитическое

толкование. Внешняя позиция по отношению к локальной традиции, в свою очередь, создавала условия для выявления таких характеристик китайской архитектуры, которые внутри собственной культурной среды часто не становились предметом специальной рефлексии именно вследствие их рутинной очевидности для китайцев. Как отмечал немецкий исследователь Эдуард Кегель, подход таких пионеров, как Эрнст Бёршманн, существенно отличался от подхода китайских ученых: «Лян Сычэн пытался, согласно западной академической системе, искать новое выражение китайской национальной архитектуры, в то время как Бёршманн использовал целостный подход, чтобы охватить все еще живую культуру» [6, с. 40]. В связи с этим данное методологическое различие следует рассматривать как принципиально значимое, поскольку именно оно позволило зарубежным авторам документировать не только памятники светской императорской и храмовой архитектуры [1], относимые к высокой традиции, но и разнообразные формы народного зодчества, локальные строительные практики и иные элементы среды, для которых модернизация создавала угрозу исчезновения.

1. Теоретические основания исследования: традиция как ресурс развития в зеркале межкультурной коммуникации.

1.1. Генезис и структура традиционной архитектурной системы.

Фундаментальным отличием китайской архитектуры от западноевропейской является ее тектоническая основа. Как убедительно показано в работах М. Ю. Шевченко, развитие деревянного каркаса в Китае привело к формированию уникальной модульной системы, основанной на принципах «пространственной регулярности», иерархичности и единства числовых и геометрических закономерностей [8, с. 35]. Уже во времена династии Тан (618–907) прослеживаются устойчивые пропорциональные соотношения, которые впоследствии были кодифицированы в классических строительных трактатах, таких как «Инцзао фаши» (1103) [9, с. 38].

Центральным элементом этой системы является кронштейн доугун (斗拱) – уникальный конструктивный узел, выполняющий функцию распределения нагрузки черепичной кровли на ко-

лонны и одновременно придающий сооружению характерную пластическую выразительность.

И. Б. Хикматулин отмечает, что «применение конструкции доугун позволяло равномерно распределить нагрузку от тяжелой черепичной кровли, обеспечить значительный вынос и характерный изгиб свесов кровли, а также хорошее проветривание деревянных элементов конструкций» [4, с. 198]. Таким образом, «доугун» можно понимать как точку соединения технической задачи и образного строя архитектуры: именно в нем конструктивная эффективность получила эстетическое выражение, благодаря чему данный элемент утвердился не только в качестве конструктивного приема, но и как один из ключевых признаков китайской архитектурной традиции.

Переходя от отдельного элемента конструктивной системы к общему пространственному мышлению китайского зодчего, необходимо отметить, что его основу формировало не отдельное здание, а способ упорядочения внутреннего пространства. В этом отношении сыхэюань (四合院) – прямоугольный внутренний двор, окруженный постройками с четырех сторон, выступает как базовая модель, определявшая на протяжении более трех тысячелетий не только жилую застройку, но и композицию дворцовых, храмовых и погребальных комплексов [8, с. 44]. Длительное сохранение этой схемы, восходящей еще к эпохе бронзы (XVIII–VIII века до н. э.), связано, с одной стороны, с ее соответствием представлениям о паре «инь-ян» и пяти элементах «у-син», а с другой – с ее способностью приспосабливаться к различным условиям: именно поэтому исходная пространственная структура сохранялась как в больших северных дворах, так и в компактных южных «дворах-колодцах» [14, с. 103].

Внешнее восприятие китайской архитектуры постепенно приходило к мысли о том, что ее культурная специфика обусловлена внутренней связностью во взаимодействии с природной средой, в символическом отображении работы сил в конструкции, в целостности ансамбля и в мастерстве деревянного зодчества. Вместе с тем переход эстетического интереса в систематическое научное изучение произошел значительно позже – на рубеже XIX–XX веков, когда в Китай начали приезжать первые профессиональные исследователи из России и западных стран.

1.2. Кризис традиции и поиски новых путей в XX веке.

Архитектура Китая в XX веке пережила радикальную смену принципов, вызванную революционным преобразованием политического и общественного устройства страны. После образования КНР в 1949 году частные архитектурные бюро были национализированы, а архитекторы стали работать в системе государственных проектных институтов [24, с. 83–87]. В этих условиях ключевое значение приобрел вопрос о том, каким образом «национальная форма» может соотноситься с «социалистическим содержанием» в ситуации индустриализации и перехода к массовому строительству, унификации и типизации архитектурных решений.

Для рассматриваемого периода характерной чертой стал не простой перенос внешних образцов, а формирование новой проектной логики на стыке китайских архитектурных представлений и индустриальной модели, что привело к появлению своеобразных гибридных стилевых течений. Так, в учебном корпусе Восточно-Китайского авиационного института в Нанкине (1953, архитектор Ян Тинбао) симметричная объемно-пространственная композиция, типичная для советской неоклассики, сочеталась с традиционными китайскими крышами и декоративными элементами [15, с. 4]. Особенно отчетливо этот вектор проявился в Пекине при создании к десятилетию КНР ансамбля «Десяти великих зданий» (1959), который, по мнению Чан Цина, стал репрезентативным результатом дискуссий о «национальном стиле» [25, с. 60].

Архитектурная практика 1950-х годов показала, что прямое воспроизведение исторических мотивов, включая «большую крышу», имеет внутренние пределы: такой путь требовал чрезмерных затрат, но не приводил к созданию выразительного архитектурного языка. Последующий поиск сместился к иной задаче, связанной не с внешним повторением традиционных форм, а с аналитическим освоением фундаментальных оснований традиционной китайской архитектуры, включая тектонику, пространственную организацию и символику. Практическое воплощение такого подхода относится к более позднему времени и связано с работой архитекторов нового поколения.

1.3. Механизмы преемственности: от репликации к трансформации.

На основе анализа теоретических источников и практического опыта можно выделить несколько ключевых механизмов, посредством которых осуществляется преемственность в современной китайской архитектуре. Важно подчеркнуть, что эти механизмы не являются взаимоисключающими и часто комбинируются в рамках одного проекта.

Первый механизм – тектоническая редукция и символизация. Он заключается в отказе от воспроизведения сложной конструкции традиционного элемента (например, доугуна) в пользу его упрощенного, геометризованного изображения, которому сообщается традиционное символическое значение. По мнению профессионального архитектурного сообщества, архитекторы в это время «наследуют традиционную китайскую конструкцию балок и колонн, извлекая красоту образа конструкции доугун» [23, с. 113]. Таким образом меняются приоритеты: от функциональных требований к выразительности, от конструкции к образу.

Второй механизм – реконструкция пространственных архетипов. Он предполагает использование традиционных композиционных схем: осевой симметрии, иерархии дворов, опоры на принцип единства человека и природы для обеспечения функциональных условий. При этом внешние формы могли быть совершенно новыми, но глубинная пространственная структура сохранила связь с историческими прототипами [9].

Третий механизм – материальная и колористическая аллюзия. Он основан на использовании традиционных материалов (дерева, камня, керамической плитки) в колористике китайского красного и серого кирпича, ярко красной или зеленой глазурованной черепице, применяемых не в качестве элементов выразительности, но в значении культурных маркеров, создающих эмоциональную и ассоциативную связь со зрителем [14, с. 104].

Четвертый механизм – диалог через контраст. Это наиболее смелая стратегия, при которой ультрасовременная форма сознательно противопоставляется историческому контексту, вступая с ним в острый конфликт [2]. В этом случае преемственность осуществляется не на уровне

формы, а на уровне подхода, предполагающего способность архитектуры становиться частью более широкого культурного ландшафта: естественного природного или искусственного урбанистического.

2. Иностранные исследователи и их вклад в открытие китайской архитектуры.

2.1. Эрнст Бёршманн – пионер систематического документирования.

Одной из ключевых фигур в истории изучения китайского архитектурного наследия западными исследователями стал немецкий архитектор Эрнст Бёршманн (Ernst Boerschmann). В период с 1906 по 1909 год он предпринял беспрецедентное путешествие, в ходе которого посетил 14 из 18 провинций Китая. Результатом этой экспедиции стал двухтомный труд *Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen* («Архитектура и религиозная культура китайцев»), содержащий более 700 фотографий и 100 обмерных чертежей [6].

Бёршманн был первым исследователем, кто создал системный каталог документальных свидетельств феномена китайской архитектуры в фотографиях. Его подход отличался от позднейших исследований китайских ученых, таких как Лян Сычэн, который был сосредоточен на выявлении исторической эволюции форм и характерных черт новой национальной архитектуры. Как отмечает современный исследователь Эдуард Кегель, «Лян Сычэн пытался, согласно западной академической системе, искать новое выражение китайской национальной архитектуры, в то время как Бёршманн использовал целостный подход, чтобы охватить все еще живую традиционную культуру» [6, с. 39].

В трактовке Бёршманна китайское зодчество получало высокую оценку не благодаря техническому совершенству как таковому, а благодаря выражению природной упорядоченности и глубинных культурных оснований. В завершение своего труда он пишет: «Основанная на законах природы китайская архитектурная мысль велика и уникальна» (цит. по [6, с. 41]). Архитектура Китая в его понимании представляла собой не просто набор строительных приемов, а особую форму проявления коллективного сознания: «Способность народа воплощать свои внутренние убеждения, жизненную философию и мировоззрение во внешних формах, создавать эти внешние формы как чистое

выражение вечного бытия – в этой способности разные народы всегда были неодинаковы. Китайцы во всех видах искусства, особенно в архитектурном искусстве, последовательно развивали эту способность до исключительно высокого уровня» (цит. по [6, с. 40]).

Исследовательский интерес Бёршманна был сосредоточен не только на пространственном размахе дворцовых и храмовых ансамблей императорского периода, но и на том, как архитектурная среда формирует смысл через отдельные элементы. Его метод заключался не в простом описании композиционной структуры комплексов, а в интерпретации символических значений, заключенных в конкретных действиях, включая «оформление стен, фасадов, балюстрады, основания колонн, создание рельефов, придорожных алтарей, захоронений, стел и пагод» (цит. по [6, с. 38]). Особая ценность этих работ состояла и в том, что они зафиксировали данные о множестве памятников, которые впоследствии были утрачены из-за войн, естественного разрушения или техногенных катастроф. В связи с этим его наследие обоснованно рассматривается не только как научный источник, но и как художественное свидетельство исключительной историко-культурной значимости.

Работы китайского искусствоведа Чжао Цзюань дают основания считать обращение к наследию Бёршманна необходимым условием актуального изучения традиционной китайской архитектуры, поскольку именно такой исследовательский ракурс дает возможность осознать культуру и создать междисциплинарную платформу для исследований.

2.2. Архитекторы-миссионеры и «синтаизация» западных форм.

Другую важную категорию иностранных исследователей и практиков представляли архитекторы-миссионеры, работавшие в Китае в конце XI – первой половине XX века. Их задачей было не просто фиксация архитектурных артефактов, но создание новых зданий, которые могли бы быть адаптированы к местному контексту. Этот процесс породил уникальные гибридные формы и, что особенно важно, стимулировал развитие современной китайской архитектуры.

Исследование И. Се, П. Уокера и их коллег, посвященное кампусу Западно-Китайского объединенного университета (West China Union

University) в Чэнду, раскрывает смысл культуры взаимодействий в архитектуре [21]. Британский архитектор Фред Роунтри, запроектировавший этот кампус в начале XX века, приложил огромные усилия для интеграции китайских архитектурных элементов и западных принципов и технологий строительства. Как отмечают исследователи, в зданиях был «закодирован» однозначный смысл, однако интерпретация этого смысла сильно варьировалась в зависимости от культурного фона наблюдателей [21].

Западные инвесторы видели в этих зданиях «прекрасные памятники “далекой” китайской культуры». Китайские же зрители интерпретировали их по-разному: от «элегантного гибрида двух архитектур» до «кристаллизованных символов культуры империализма» [21, с. 73]. Это исследование показывает, что такое культура коммуникации в архитектуре, – это не односторонний процесс трансляции смыслов, а сложный диалог, в котором значения постоянно пересматриваются и переопределяются.

Еще более глубокий анализ этого процесса представлен в исследовании строительства Нанкинского университета, спонсированного американскими церквями [21]. Архитекторы-миссионеры стремились включить традиционные китайские архитектурные элементы, прежде всего изогнутую крышу, в проекты христианских университетских кампусов, где применялись современные западные технологии и конструктивные принципы. Как показано в этом исследовании, архитекторы часто сталкивались с непониманием особенностей китайской архитектуры и испытывали затруднения в реализации традиционных изгибов крыши [21].

Однако наиболее интересным остался феномен так называемых положительных ошибочных интерпретаций (misinterpretations), возникавших в процессе строительства. Местные мастера, обладавшие традиционными строительными навыками, но не всегда следовавшие в точности западным чертежам, вносили коррективы, которые приводили к оригинальным тектоническим инновациям и способствовали развитию современной строительной индустрии в Китае [16]. Этот пример наглядно демонстрирует, что творческое сотрудничество может порождать не только конфликты, но и синтез, обогащающий традиции.

2.3. Венгерские архитекторы в Шанхае: формирование городской идентичности.

Особое место в истории иностранного вклада в китайскую архитектуру занимают венгерские архитекторы, работавшие в Шанхае в первой половине XX века. Выставка «Вечная современность – венгерское архитектурное наследие в Шанхае», открывшаяся в декабре 2025 года в Будапеште, впервые систематически представила работы четырех венгерских архитекторов, включая самого известного из них – Ласло Худеца [10].

Как отметил на открытии выставки вице-спикер Государственного собрания Венгрии Якоб Иштван, «венгерские архитекторы оставили в Шанхае наследие, которое до сих пор является частью идентичности и символов этого города и важной связующей нитью в развитии двусторонних отношений» [10, с. 4]. Посол Китая в Венгрии Гун Тао подчеркнул, что «шедевры, оставленные венгерскими архитекторами в Шанхае, не только обогатили городской облик, но и стали живыми символами дружбы между двумя странами» [10, с. 4].

Что именно ценили и что умели эти архитекторы? Куратор выставки, президент Общества китайско-венгерской дружбы Юдит Надь, отметила, что в последние годы было обнаружено много свидетельств того, что и другие венгерские архитекторы внесли важный вклад в формирование архитектурного облика Шанхая [10, с. 1]. Эти архитекторы не просто переносили западные стили на китайскую почву, они создавали уникальный синтез, учитывавший местные условия, материалы и культурный контекст. Как отмечает академик Чжэн Шилин, авторитетный специалист в области истории шанхайской архитектуры, работы этих мастеров демонстрируют «связь с ранней глобализацией» и «взаимодействие с мировым контекстом» [19, с. 7].

Исследовательская работа, проведенная в Тунцзиском университете, позволила выявить более 200 диссертаций, посвященных истории современной архитектуры Шанхая, из которых 15 непосредственно фокусируются на изучении творчества 17 архитекторов (10 китайских и 7 иностранных) [19]. Это показывает, как интеграция работ иностранных архитекторов в ткань шанхайской городской культуры стала предметом академического изучения и осмысления [19].

2.4. Современный культурный диалог: Ван Шу и Лу Вэньюй.

Культурный процесс изучения и интерпретации китайской архитектуры продолжается и сегодня, принимая новые формы. Ярким примером является сотрудничество между Школой архитектуры Университета Райса (США) и китайскими архитекторами Ван Шу и Лу Вэньюй, лауреатами Притцкеровской премии [17].

Весной 2025 года группа американских студентов отправилась в десятидневную поездку в Китай для изучения архитектуры и проектирования в исторической деревне Вэньцунь под Ханчжоу, где Ван Шу и Лу Вэньюй на протяжении более десяти лет занимались реконструкцией старых домов и переосмыслением сельской жизни. Как отмечает студентка Саманта Гарса, «этот опыт изменил мою жизнь. Он помог мне увидеть архитектуру как искусство. Это было не просто о строительстве – это было о понимании людей, культуры и пространства» [17, с. 15].

Что именно ценили американские студенты в китайской архитектурной традиции? Во-первых, подход к материалам и деталям. Как рассказывает студент Алекс Пинья, «обычно архитектурное образование начинается с общего взгляда – от исследования к участку и затем к зданию. Но в этой студии мы начали с материалов и деталей. Мы выбрали дерево или кирпич в первый же день. Это сделало все, чем мы занимались потом, воплощенным в реальности» [17, с. 16].

Студентов поразил контраст между сверкающими небоскребами Шанхая и рукодельными каменными домами Вэньцуня. «В США мы часто проектируем в крупном масштабе. Но там все минимизировано до необходимого. Это об уважении: к земле, материалам и людям», – говорит Пинья [17, с. 18].

Метод работы Ван Шу и Лу Вэньюй, в ходе реализации которого архитекторы разрабатывают проект, а затем передают его местным жителям, которые сами строят и часто модифицируют его, произвел глубокое впечатление на студентов. «Мы не хотим, чтобы все контролировалось нами. Мы создаем рамки. А жители уже вносят в них жизнь», – объясняет Ван Шу [17, с. 15].

Актуальная фаза межкультурных контактов показывает, что интерес к китайской архитектурной традиции опирается на те же основания,

которые наука и проектная мысль фиксировали более ста лет назад. Прежде всего речь идет о восприятии среды как единого целого, ее природной обусловленности, уважении к материалу и ручному труду, а также о понимании архитектуры как части повседневного уклада жизни сообщества. По этой причине названные характеристики не только сохранили свое значение, но и стали методологическим ориентиром для нового поколения архитекторов в разных странах [13].

3. Характерные черты китайской архитектуры, наиболее значимые для зарубежных исследователей: сводное представление наблюдений.

Корпус наблюдений, собранный иностранными исследователями, путешественниками, архитекторами и студентами более чем за сто лет, дает возможность определить несколько устойчиво воспроизводимых признаков китайской архитектурной традиции. Именно они в течение длительного времени поддерживали ее исследовательскую и профессиональную значимость.

3.1. Целостность и связь с космосом.

Подход Эрнста Бёршманна относится к числу ранних попыток объяснить особенности китайской архитектуры не через отдельные объекты, а в концепции упорядоченного единства, в которой закреплены представления о структуре мира. Он писал: «Почти все китайские архитектурные ансамбли связаны с одной чрезвычайно важной темой – осью север – юг... Это одновременно и воспроизведение видимого, осязаемого космоса, и символ духовного порядка, который считается тождественным естественному порядку» [6, с. 42]. При таком понимании осевая организация, количество уровней, ярусность крыш и другие элементы получают не декоративное, а онтологическое значение, поскольку соотносятся с представлениями о небе, земле и человеке.

3.2. Мастерство и внимание к детали.

Исследователи-миссионеры, сталкиваясь с необходимостью воспроизводить сложные китайские конструктивные элементы, признавали высокий уровень мастерства местных строителей. Как показано в исследовании Нанкинского университета, даже при попытках скопировать китайскую изогнутую крышу с помощью западных стропильных систем, западные архитекторы сталкивались с трудностями, а местные мастера

вносили коррективы, которые способствовали инновациям [16]. Это признание технологического и художественного превосходства традиционных методов было важным моментом в культурном диалоге.

3.3. Способность к синтезу и адаптации.

Явление, названное современными исследователями «гибридностью» китайской архитектуры, также высоко ценилось иностранцами. Работы венгерских архитекторов в Шанхае показывают, что китайская архитектурная среда была не просто пассивным реципиентом западных влияний, а активным участником диалога, способным адаптировать и переосмысливать иностранные формы [11].

Укорененность в жизни сообщества. Современные американские студенты, работавшие с Ван Шу, были поражены тем, что архитектура в китайской деревне является неотъемлемой частью повседневной жизни, а не отдельным, автономным искусством. «Наблюдение за тем, как местные жители взаимодействуют с пространством, определило все, что я делала», – говорит Пейдж Фрост [18, с. 16]. Это качество – органичная связь архитектуры с образом жизни людей – было замечено еще Бёршманном, который писал о способности китайцев воплощать свои «внутренние убеждения» во внешних формах [6].

3.4. Способность к обновлению без утраты идентичности.

Пожалуй, самое важное качество, которое ценят иностранные наблюдатели в китайской архитектурной традиции – это ее способность к обновлению и трансформации при сохранении глубинной идентичности. Проект возрождения Вэньцуня, осуществляемый Ван Шу и Лу Вэньюй, – это не музейная консервация, а возвращение жизни в историческую ткань города [17, с. 17]. Этот подход резонирует с наблюдениями Бёршманна, который видел в китайской архитектуре не застывший памятник, а «все еще живую культуру» [6].

4. Преемственность традиции в творчестве современных китайских архитекторов.

4.1. Философия «естественности» Чжан Пэнцзюя.

Опыт культурного диалога и ценности, которые были выявлены и отрефлексированы ино-

странными исследователями, не канули в Лету, а стали той питательной средой, из которой выросла плеяда современных мастеров. Архитектор Чжан Пэнцзюй, работавший преимущественно во Внутренней Монголии, развивал принципы, близкие народной архитектуре. Его концепция «пин ши» («естественная простота») перекликается с традиционными представлениями о подчинении архитектуры ландшафту. В проекте Научного музея пустыни в Энгэбэй он использует местные материалы и заглубляет здание в рельеф, добиваясь гармонизации его форм с ландшафтом [3, с. 79]. Это прямое продолжение линии преемственности, которая всегда делала китайскую архитектуру частью природы, а не ее антагонистом – качество, которое так ценили в ней иностранные наблюдатели.

4.2. Социальная архитектура Лю Цзякуня.

Лауреат Притцкеровской премии 2025 года Лю Цзякунь предлагает иной, но не менее значимый путь. В таких проектах, как Западная деревня в Чэнду или центр «Западный двор», он реконструирует ткань традиционного китайского города, создавая многофункциональные общественные пространства. Его метод основан на использовании местных материалов и технологий, включая знаменитый «кирпич возрождения», воссозданный из обломков землетрясения. Лю Цзякунь следует не форме, а методу: он, как и зодчие прошлого, работает с тем, что «дает место», создавая архитектуру, которая становится «естественным продолжением окружающей среды» [3, с. 77].

4.3. Поэтическая реконструкция Ван Шу.

Архитектор Ван Шу, чье сотрудничество с американскими студентами было описано выше, предпринял, пожалуй, наиболее последовательную попытку переосмысления китайской архитектурной традиции на языке современности. Его работы, такие как Исторический музей Нинбо или кампус Китайской академии художеств в Сяншане, демонстрируют глубокое понимание традиционной тектоники, пространственных архетипов и материалов, но при этом они абсолютно современны и оригинальны. Как отмечают исследователи, подход Ван Шу основан на идее, что «история оставила нам обширную и глубокую культуру», и задача архитектора – не копировать ее, а «получать вдохновение и уроки в наблюдении, сравнении и отборе» [24, с. 61].

Заключение

Жизнеспособность китайской архитектурной культуры проистекает из ее постоянного самообновления и трансформации, которая идет в ногу со временем. Однако современная интерпретация национальной культуры – это не просто трансплантация и тиражирование культурных символов, а сложный и многомерный процесс диалога традиций и новаций, требующий глубокой осмысленности национальной культуры в ходе интеграции в современную практику.

Особую ценность в этом процессе представляет взгляд «извне». Иностранные исследователи, архитекторы и путешественники на протяжении более чем столетия играли уникальную роль в открытии, фиксации и интерпретации китайского архитектурного наследия. От первых экспедиций Эрнста Бёршманна, запечатлевшего на фотографиях облик утраченных ныне памятников, до сложных межкультурных диалогов архитекторов-миссионеров в Нанкине и Чэнду, от формирования современного облика Шанхая венгерскими мастерами до сегодняшнего сотрудничества лауреатов Притцкеровской премии со студентами ведущих мировых университетов – на протяжении всего этого времени китайская архитектура неизменно вызывала восхищение и становилась предметом глубокого изучения.

Что именно ценили и ценят в ней иностранцы? Прежде всего, ее целостность и органичную связь с космологическими представлениями, виртуозное техническое мастерство и внимание к деталям, способность к синтезу и адаптации, укорененность в жизни сообщества и, наконец, удивительную способность к обновлению без утраты идентичности. Эти качества, выявленные и от-refлексированные в перекрестном культурном диалоге, стали не просто предметом академического изучения, но и источником вдохновения для новых поколений архитекторов по всему миру.

В современном мире тенденции миротворчества и развития, сотрудничества и взаимного культурного обогащения являются магистральными направлениями изменений образа жизни народов, социально-экономической и политической мысли. Поиск культурной преемственности – не просто дань уважения историческому наследию, но и неизбежный выбор китайской архитектуры в строительстве будущего. В воплощении этих ценностей сбалансированное слияние современ-

ных технологий и традиций, несомненно, открыло новую главу в развитии китайской архитектурной культуры, и этот процесс тесно связан с реализацией стратегии «сотворчества в едином мире». Рассмотренные примеры свидетельствуют об этой тенденции. Современные архитекторы

используют инновационные методы для глубокого осознания и развития традиций. Такой подход, пересекая границы времени и пространства, обеспечил не только успех традиционной китайской культуры в современном мире, но и потенциал ее развития.

Литература

1. Варова Е. И. Концепция единства человека и природы в культовой архитектуре Китая // Известия Алтайского государственного университета. – 2014. – № 2 (82). – С. 168–171.
2. Есаулов Г. В. О некоторых тенденциях в современной архитектуре Китая // Architecture and Modern Information Technologies. – 2023. – № 4(65). – С. 23–36.
3. Коновалова Н. А., Шевченко М. Ю. Архитектура контекста. Синергия новаций и традиционных подходов в архитектуре Китая // Архитектура и современные информационные технологии. – 2025. – № 2(71). – С. 74–85.
4. Хикматулин И. Б., Гладинова М. Б. Взаимодействие формы и конструкции в деревянной архитектуре // Теория и практика современной науки № 5(11). – 2016. – С. 197–213.
5. Цзян Мэн. Чтение традиционной культурной коннотации в древней китайской архитектуре на примере академии Чанша Юэлу // Китайское строительство. – 2018. – № 04. – С. 82–84.
6. Чжан Миньминь. Культурное осмысление древнекитайской архитектуры Эрнстом Бёршманном. – Цзиньчжоу: Университет Янцзы, 2024.
7. Шевченко М. Ю. Истоки формообразования пространственных стереотипов в архитектуре Китая эпохи Чжоу: дис. ... канд. архитектуры. – М.: МАРХИ, 2006.
8. Шевченко М. Ю. Композиция сыхэюань и принцип пространственной регулярности в китайской традиционной архитектуре // Architecture and Modern Information Technologies. – 2021. – № 4(57). – С. 35–47.
9. Шевченко М. Ю., Шемякин Ф. Я. Нормативная и народная архитектура как две основные составляющие китайской архитектуры // AMIT. – 2021. – № 2(55). – С. 37–45.
10. An exhibition titled “The Shanghai Legacy of Hungarian Architects” was held in Budapest // Xinhua News Agency. – 2025. – December 3. – 12 p.
11. Chang Qing. Architectural Models and Their Contexts in China’s 20th-Century Architectural Heritage: An Overview // Built Heritage. – 2019. – Vol. 3, № 2. – P. 1–13.
12. Mali Ying. Research on the Integration of Innovation of Traditional Cultural Elements and Modern Architectural Art Design // Foshan Ceramics. – 2024. – № 34(02). – P. 90–92.
13. Miao Hui. Application and Research of Traditional Cultural Elements in the Design of Modern Public Buildings // Engineering Construction and Design. – 2024. – № 03. – P. 26–28.
14. Shen Hui. Analysis of the strategy for integrating modern architectural design and ancient architecture // Jiangxi Building Materials. – 2021. – № 08. – P. 103–104.
15. Song Wanli. The Influence of Soviet Architecture on the Modernization of Nanjing Buildings in the Mid-20th Century // National Center for Scientific and Technical Library and Documentation. – P. 1–5.
16. Springer. The “Chinese Curved Roof” for a Christian University: Interactions Between Building Technology and Cultural Perception in the Case of the University of Nanking, 2024.
17. Rice University. Blending tradition and innovation: Rice Architecture students learn from world-renowned Chinese architects. – 2025. – April 24. – P. 14–19.
18. The beauty of ancient Chinese architecture through the eyes of a German architect // Liaoning Daily. – 2022. – April 25.
19. This exhibition at Tongji University is worth visiting! // Shangguan News. – 2025. – January 5. – 21 p.
20. Wang Yimei. The Way of Merging Modern Architectural Design and Ancient Architectural Design // Smart City. – 2021. – Vol. 7, № 12. – P. 37–38.
21. Xie Y., Walker P., Jackson Wyatt V., Leach A., Stickells L. Negotiation Across Cultural Distance: The Creation and Interpretation of a “Chinese Style” Christian Campus // Distance Looks Back, 36th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia & New Zealand, 2020.
22. Xing Rui, Li Gen. The Influence of Globalization on Urban Culture and Architecture // Journal of Hebei Institute of Architecture and Engineering. – 2014. – P. 45–48.

23. Xu Xiang, Liu Jinhua. Inheritance and Innovation of Traditional Ancient Architectural Culture: A Modern Interpretation of Dugong // *Neijiang Technology*. – 2018. – Vol. 39, № 11. – P. 112–113.
24. Ye Nan. The practice of practices: Chinese independent architectural design from 1949: PhD Thesis / University of Liverpool, 2021. – 188 p.
25. Zhang Jun. Application of Traditional Chinese Architectural Design Concepts in Modern Architectural Design // *Jiangxi Building Materials*. – 2021. – № 06. – P. 59–61.
26. Zhou Qian, Xu Xiaodong. Heritage and Development of Traditional Architectural Culture in Modern Architectural Design / National Center for Scientific and Technical Library and Documentation, 2023. – 120 p.

References

1. Varova E.I. Kontsepsiya edinstva cheloveka i prirody v kul'tovoy arkhitekture Kitaya [The Concept of the Unity of Man and Nature in the Religious Architecture of China]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Altai State University]*, 2014, no. 2 (82), pp. 168-171. (In Russ.).
2. Esaulov G.V. O nekotorykh tendentsiyakh v sovremennoy arkhitekture Kitaya [On Some Trends in Modern Architecture of China]. *Architecture and Modern Information Technologies*, 2023, no. 4(65), pp. 23-36. (In Russ.).
3. Konovalova N.A., Shevchenko M.Y. Arkhitektura konteksta. Sinergiya novatsiy i traditsionnykh podkhodov v arkhitekture Kitaya [Shevchenko M.Y. Architecture of Context. Synergy of Innovations and Traditional Approaches in the Architecture of China]. *Arkhitektura i sovremennye informatsionnye tekhnologii [Architecture and Modern Information Technologies]*, 2025, no. 2(71), pp. 74-85. (In Russ.).
4. Khikmatulin I.B., Gladinova M.B. Vzaimodeystvie formy i konstruksii v derevyannoy arkhitekture [Interaction of Form and Construction in Wooden Architecture]. *Teoriya i praktika sovremennoy nauki [Theory and Practice of Modern Science]*, 2016, no. 5(11), pp. 197-213. (In Russ.).
5. Tszyan Men. Chtenie traditsionnoy kul'turnoy konnotatsii v drevney kitayskoy arkhitekture na primere akademii Chansha Yuelu [Reading Traditional Cultural Connotation in Ancient Chinese Architecture: The Case of Changsha Yuelu Academy]. *Kitayskoe stroitel'stvo [Chinese Construction]*, 2018, no. 04, pp. 82-84. (In Russ.).
6. Zhang Minmin. *Ernst Börschmann's Cultural Understanding of Ancient Chinese Architecture*. Jinzhou, Yangtze University Publ., 2024.
7. Shevchenko M.Y. *Istoki formoobrazovaniya prostranstvennykh stereotipov v arkhitekture Kitaya epokhi Chzhou: dis. ... kand. arkhitektury [The Origins of the Formation of Spatial Stereotypes in the Architecture of China during the Zhou Era. Diss. PhD in Architecture]*. Moscow, MARKhI Publ., 2006. (In Russ.).
8. Shevchenko M.Y. Kompozitsiya sykheyuan' i printsip prostranstvennoy regul'yarnosti v kitayskoy traditsionnoy arkhitekture [Siheyuan Composition and the Principle of Spatial Regularity in Traditional Chinese Architecture]. *Architecture and Modern Information Technologies [Architecture and Modern Information Technologies]*, 2021, no. 4(57), pp. 35-47. (In Russ.).
9. Shevchenko M.Y., Shemyakin F.Y. Normativnaya i narodnaya arkhitektura kak dve osnovnye sostavlyayushchie kitayskoy arkhitektury [Normative and Vernacular Architecture as Two Main Components of Chinese Architecture]. *AMIT*, 2021, no. 2(55), pp. 37-45. (In Russ.).
10. An exhibition titled "The Shanghai Legacy of Hungarian Architects" was held in Budapest. *Xinhua News Agency*, 2025, December 3. 12 p. (In Chin.).
11. Chang Qing. Architectural Models and Their Contexts in China's 20th-Century Architectural Heritage: An Overview. *Built Heritage*, 2019, vol. 3, no. 2, pp. 1-13. (In Chin.).
12. Mali Ying. Research on the Integration of Innovation of Traditional Cultural Elements and Modern Architectural Art Design. *Foshan Ceramics*, 2024, no. 34(02), pp. 90-92. (In Chin.).
13. Miao Hui. Application and Research of Traditional Cultural Elements in the Design of Modern Public Buildings. *Engineering Construction and Design*, 2024, no. 03, pp. 26-28. (In Chin.).
14. Shen Hui. Analysis of the strategy for integrating modern architectural design and ancient architecture. *Jiangxi Building Materials*, 2021, no. 08, pp. 103-104. (In Chin.).
15. Song Wanli. The Influence of Soviet Architecture on the Modernization of Nanjing Buildings in the Mid-20th Century. *National Center for Scientific and Technical Library and Documentation*, pp. 1-5. (In Chin.).
16. Springer. *The "Chinese Curved Roof" for a Christian University: Interactions Between Building Technology and Cultural Perception in the Case of the University of Nanking*, 2024. (In Chin.).
17. Rice University. *Blending tradition and innovation: Rice Architecture students learn from world-renowned Chinese architects*, 2025, April 24, pp. 14-19. (In Chin.).

18. The beauty of ancient Chinese architecture through the eyes of a German architect. *Liaoning Daily*, 2022, April 25. (In Chin.).
19. This exhibition at Tongji University is worth visiting! *Shangguan News*, 2025. January 5. 21 p. (In Chin.).
20. Wang Yimei. The Way of Merging Modern Architectural Design and Ancient Architectural Design. *Smart City*, 2021, vol. 7, no. 12, pp. 37-38. (In Chin.).
21. Xie Y., Walker P., Jackson Wyatt V., Leach A., Stickells L. Negotiation Across Cultural Distance: The Creation and Interpretation of a "Chinese Style" Christian Campus. *Distance Looks Back, 36th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia & New Zealand*, 2020. (In Engl.).
22. Xing Rui, Li Gen. The Influence of Globalization on Urban Culture and Architecture. *Journal of Hebei Institute of Architecture and Engineering*, 2014, pp. 45-48. (In Chin.).
23. Xu Xiang, Liu Jinhua. Inheritance and Innovation of Traditional Ancient Architectural Culture: A Modern Interpretation of Dugong. *Neijiang Technology*, 2018, vol. 39, no. 11, pp. 112-113. (In Chin.).
24. Ye Nan. *The practice of practices: Chinese independent architectural design from 1949: PhD Thesis*. University of Liverpool, 2021. 188 p. (In Engl.).
25. Zhang Jun. Application of Traditional Chinese Architectural Design Concepts in Modern Architectural Design. *Jiangxi Building Materials*, 2021, no. 06, pp. 59-61. (In Chin.).
26. Zhou Qian, Xu Xiaodong. *Heritage and Development of Traditional Architectural Culture in Modern Architectural Design*. National Center for Scientific and Technical Library and Documentation, 2023. 120 p. (In Chin.).

УДК 784.4+398.8

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-106-113

КИТАЙСКАЯ ТИБЕТСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

Ю Юн, аспирант, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: csyuyong123@163.com

Статья посвящена вопросам исторического развития тибетской национальной вокальной музыки в Китае и ее современному состоянию. Рассматривается тибетская песенная традиция как регионально дифференцированная система, включающая различные локальные формы исполнения, передачи и культурного функционирования. На основе современных русскоязычных, китайских и англоязычных исследований выявлены ключевые особенности исторического формирования тибетской вокальной музыки, ее жанрового многообразия и современных механизмов сохранения.

Ключевые слова: тибетская вокальная музыка, Китай, народная песня, культурное наследие, музыкальная традиция, нематериальное наследие, этномузыкология, культурная память.

CHINESE TIBETAN NATIONAL VOCAL MUSIC: HISTORY AND STATE OF THE ART

Yu Yong, Postgraduate, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: csyuyong123@163.com

The article is devoted to the historical development of Tibetan national vocal music in China and its modern state. Tibetan song tradition is considered as a regionally differentiated system that includes various local forms of performance, transmission, and cultural functioning. Based on recent Russian, Chinese, and English-language studies, the paper identifies the key features of the historical formation of Tibetan vocal music, its genre diversity, and contemporary mechanisms of preservation.

Keywords: Tibetan vocal music, China, folk song, cultural heritage, musical tradition, intangible heritage, ethnomusicology, cultural memory.

Тибетское пение представляет собой одну из наиболее архаичных и устойчивых вокальных традиций Центральной и Восточной Азии. Оно формировалось в тесной связи с природной средой, кочевым и полукочевым укладом, религиозными практиками, календарной обрядностью и повседневной коммуникацией. Вокальная культура тибетцев включает протяжные сольные напевы, антифонные формы, речитативно-песенные модели, обрядовые, трудовые, лирические и эпические жанры. Для нее характерны особая тембровая манера, тесная связь мелодии со словом и ситуацией исполнения, а также высокая роль устной передачи.

Актуальность темы определяется тем, что тибетская вокальная музыка в современном Китае существует на пересечении двух разнонаправленных процессов. С одной стороны, она получает статус объекта нематериального культурного наследия, ресурса образования. С другой стороны, модернизация, урбанизация, сценическая адаптация и цифровая медиатизация меняют естественную среду бытования песенной традиции. В этих условиях особенно важным становится понимание того, каким образом исторически сложившиеся формы тибетского пения сохраняются, переосмысливаются и передаются новым поколениям.

Научная значимость исследования связана и с внутренней неоднородностью тибетской песенной культуры. Тибетское пение в Китае не образует единой и неизменной модели: различные локальные традиции отличаются по жанровому составу, исполнительской манере, языковому оформлению, социальной функции и механизмам передачи. Поэтому анализ тибетской вокальной музыки требует учета региональной специфики и рассмотрения ее как многослойной историко-культурной системы, а не как однородного фольклорного массива.

Объектом исследования является процесс развития тибетской национальной вокальной музыки в культурном пространстве Китая от древности до современности. Предмет исследования – особенности тибетской вокальной музыки (исторические этапы формирования, жанрово-исполнительские особенности, механизмы устной и институциональной передачи).

Материалами статьи явились образцы тибетской вокальной традиционной музыки различных исторических периодов.

В ряду **теоретических** методов наиболее актуальными явились анализ и синтез научной литературы, историко-генетический метод, сравнительно-аналитический метод и метод типологизации. Анализ и синтез позволили систематизировать представления о происхождении, функциях и современном состоянии тибетской вокальной музыки. Историко-генетический метод использован для выявления логики формирования песенных традиций в их культурно-историческом развитии. Сравнительно-аналитический метод и типологизация применены для сопоставления региональных вариантов тибетского пения, их жанровых особенностей и моделей передачи.

К **эмпирическим** методам относятся отбор и описание источникового корпуса, контент-анализ публикаций, сравнительное наблюдение за зафиксированными в исследованиях исполнительскими практиками и интерпретация эмпирических данных, представленных авторами по конкретным регионам. Эти методы позволили выделить устойчивые характеристики тибетского пения, проследить особенности его бытования в Амдо, Дэцине, Ганьнани, Байма, Цинхае, эрсутибетском и цзяжунском ареалах, а также определить современные формы институциональной и общинной передачи вокальной традиции.

Исследования по рассматриваемой проблематике можно разделить на пять направлений.

Первое направление исследований включает работы, рассматривающие вопросы истории китайского песенного искусства. Лю Ин и Г. П. Стулова анализируют становление и развитие китайского народно-песенного творчества как исторически длительный и жанрово разветвленный процесс [3, с. 148]. Юй Ясянь и Л. З. Бородавская описывают китайскую вокальную культуру как поле взаимодействия традиционных и современных жанров, акцентируя различия в стиле пения, музыкальной структуре, тематике и сценических формах [6, с. 103]. Цыкина Ю. Ю. и Ю. Юн в своей статье рассматривают особенности влияния песен Хуан Цзы на развитие китайской вокальной музыки [5]. Чэнь Ю. и А. Н. Папенина анализируют исторический процесс совершенствования китайской вокальной культуры [4, с. 45]. Данные работы весьма важны при рассмотрении проблематики настоящей статьи, поскольку тибетская песенная традиция в Китае сегодня суще-

ствуется именно в пространстве такого взаимодействия: она одновременно принадлежит традиции и вовлекается в современные режимы актуализации [4, с. 46].

Второе направление связано с педагогикой народной песни. Т. И. Бакланова и Чжан Цзышу выстраивают научно-методические основы обучения студентов китайским народным песням в контексте традиционной культуры [1, с. 176]. Кан Линь ставит вопрос о месте народных песен в содержании общего музыкального образования в Китае, то есть переводит проблему в плоскость культурной и педагогической парадигмы [2, с. 203]. Для тибетского материала такая перспектива особенно значима, поскольку без педагогического перевода устной традиции в современное образование ее наследование становится случайным и неравномерным [12, с. 112].

Третье направление образуют локальные исследования тибетских ареалов. Иньчжу Санмао рассматривает эволюцию и передачу амдоской песенно-речитативной музыки через мелодику, манеру пения и социальное взаимодействие [8, с. 48]. У Цюн и Чжаси Нунбу анализируют децинские тибетские песни «лэ» как форму культурной экологии [11, с. 52]. Ван Лицзюань исследует ганьянские тибетские песни в аспекте исполнения и передачи, включая сочетание традиционных и современных способов представления [7, с. 56]. Этот корпус ценен тем, что показывает: историческое развитие тибетской песни нельзя свести к единой модели, оно всегда локально конкретно [11, с. 53].

Четвертое направление сосредоточено на баймаских песнях. Ли Цзин рассматривает их как устное нематериальное культурное наследие и тем самым акцентирует не только художественную, но и институциональную сторону проблемы [9, с. 78]. Чэнь Цзюньнань, Чжун Цзявэй, Сян Цзяцзе, Гун Инцзе, Ли Илу и Ван Чэнхун показывают, что многообразие баймаских тибетских песен непосредственно выражает образ жизни и обычаи локального сообщества [13, с. 88]. Танг Цзин и П. Сорный расширяют этот ракурс, связывая баймаские песни с музыкально-исторической грамотностью и показывая их образовательный ресурс для понимания китайской музыкальной истории [16, с. 234].

Пятое направление связано с современными стратегиями передачи и политики наследия. Ши В. и А. Николас исследуют передачу тибетского народно-музыкального исполнительского искусства в Цинхае и подчеркивают роль семьи, устной передачи, локальной школы, культурного центра и интеграции в образовательные программы [15, с. 155]. Цай Ранцо, К. Карин и А. Тхотхам доказывают эффективность гибридных моделей, где сочетаются формальная учебная программа, межпоколенческая передача в общине и цифровые архивы [12, с. 111]. Лю Цян, рассматривая эрсу-тибетские песни в свете культурной политики, показывает двойственный результат институционального вмешательства: рост видимости традиции и одновременно риск хореографизированной коммерциализации [14, с. 60].

Несмотря на значительный массив литературы по исследуемой теме, до сих пор отсутствуют комплексные работы, посвященные вопросам исторического развития и современного состояния тибетской вокальной музыки.

Тема тибетской вокальной музыки в Китае требует точной постановки уже на терминологическом уровне. Тибетскую вокальную культуру в Китае необходимо рассматривать как многослойную систему локальных песенных традиций, которые объединены общими цивилизационными основаниями, но различаются по функциям, исполнительской манере, культурной экологии и механизмам передачи [6, с. 103].

В обзорных работах по истории китайского песенного творчества подчеркивается жанровое многообразие народных песен и различие способов исполнения, что задает необходимый фон для изучения тибетских вокальных традиций как части китайского культурного поля, но не как его безликой периферии [3, с. 149]. При этом тибетская вокальная музыка в Китае не сводится к одному стилю или одной территории. Источники, включенные в исследовательский корпус, охватывают амдоскую песенно-речитативную музыку, децинские песни «лэ», баймаские тибетские песни, ганьянскую традицию, цзянунские и эрсу-тибетские песенные практики, а также образовательные модели передачи тибетских песен в Цинхае и в мультикультурной образовательной среде Китая [8, с. 48]. Именно эта внутренняя множественность и делает тему научно значи-

мой: вопрос стоит не просто о сохранении песни, а о сохранении разных режимов существования песни, которые исторически сложились в разных тибетских ареалах [16, с. 234].

Историческое развитие тибетской вокальной музыки в Китае целесообразно рассматривать как часть более широкой истории китайского народно-песенного творчества, но с обязательным учетом ее собственной этнокультурной логики [3, с. 149]. Это позволяет рассматривать тибетскую песню не как «экзотический» сегмент китайской музыки, а как один из наиболее показательных примеров того, как локальная культура формирует собственную вокальную организацию внутри большого цивилизационного пространства [4, с. 45].

Специфика тибетской вокальной традиции заключается прежде всего в ее прочной связи с культурной экологией. Песня в тибетских ареалах Китая живет не сама по себе, а внутри конкретных социальных практик: ритуала, свадьбы, труда, дорожного движения, коллективного танца, повествования, религиозного действия, семейной и календарной памяти. Поэтому историческое развитие здесь невозможно описать исключительно музыкально-теоретическим языком. Музыкальная форма и социальная функция изначально переплетены [16, с. 234]. В этом смысле тибетская песня является не только звуковым объектом, но и способом культурного действия [15, с. 157].

Особенно наглядно это видно на материале Амдо. Уже сама постановка проблемы у Иньчжу Санмао показывает, что амдоская песенно-речитативная музыка должна анализироваться сразу в трех измерениях: мелодика, манера пения и социальное взаимодействие [8, с. 48]. Такой тройной фокус методологически ценен. Он позволяет отказаться от редукции песни к нотному контуру и увидеть ее как форму коммуникативного поведения, где голос, текст и коллективная ситуация неразделимы. Для исторического анализа это означает, что развитие амдоской вокальной традиции происходило не только через изменение мелодий, но и через изменение способов их исполнения в обществе [8, с. 49].

Другой важный пример дает децинская традиция «лэ». По данным У Цюн и Чжаси Нунбу, речь идет о безаккомпанементной чисто вокальной форме, чаще всего реализуемой в антифон-

ном пении и широко функционирующей в свадебной и иной обрядово-бытовой среде [11, с. 52]. Этот материал особенно важен для понимания того, что историческое развитие тибетской песни нельзя измерять только переходом от «архаики» к «сцене». В ряде случаев устойчивость традиции обеспечивается именно ее включенностью в повседневный обрядовый цикл. Пока песня остается социально нужной, она не превращается в музейный экспонат [11, с. 54].

Баймаские тибетские песни демонстрируют еще одну важную черту исторического развития: жанровую множественность при сохранении общей культурной матрицы. В исследовании Чэнь Цзюньнана и соавторов отмечается, что баймаская традиция включает тостовые, трудовые, танцевальные, жертвенные и иные типы песен [13, с. 88]. Танг Цзин и П. Сорный, в свою очередь, подчеркивают, что ритуальная музыка глубоко укоренена в религиозных представлениях и сопровождает жертвоприношения, свадьбы и похороны, тогда как другие песни охватывают труд, вино, любовь и коллективный танец [16, с. 234]. Для исторического понимания это означает, что вокальная традиция развивается не от «простого» к «сложному», а как сеть функций, где жанр закрепляется за конкретным типом культурной ситуации [16, с. 235].

В баймаской традиции, как прямо отмечают Танг Цзин и П. Сорный, песни передавались из поколения в поколение устным путем, а их включение в образовательный процесс рассматривается как способ одновременно развивать музыкальную грамотность и поддерживать культурную преемственность [16, с. 235]. Следовательно, современное наследие не противостоит образованию, а нуждается в нем при условии, что образование не разрушает локальную специфику [16, с. 236].

На этом фоне особенно значимы исследования по Цинхаю. Ши В. и А. Николас показывают, что песни в Цинхае сохранялись через естественные механизмы инновации, адаптации и устной передачи, причем сами песни часто сочетали устойчивую мелодическую основу с вариативностью словесного наполнения [15, с. 155]. Это наблюдение демонстрирует, что историческая устойчивость тибетской песни не исключает изменчивости. Вокальное наследие живет не

потому, что остается абсолютно неизменным, а потому, что способно изменяться в пределах собственной культурной логики [15, с. 155].

Исследование по Цинхаю подчеркивает роль семьи как первичного института любви к народной музыке и ее понимания, а также значение коллективных социальных практик, в которых песня сохраняет свой статус не развлекательного довеска, а носителя памяти, рассказа и культурной идентичности [15, с. 156]. Поэтому при оценке современного состояния тибетской вокальной музыки нельзя механически противопоставлять общину и школу: продуктивна только такая модель, в которой школа продолжает работу общины, а не замещает ее [15, с. 157].

Эта мысль получает дальнейшее развитие в исследовании Цай Ранцо, К. Карина и А. Тхотхама. Авторы на материале шести образовательных и культурных учреждений Цинхая и Тибетского автономного района показывают, что наиболее эффективной оказывается гибридная стратегия, объединяющая культурно контекстуализированное включение песен в формальную программу, общинную межпоколенческую передачу и обучение с использованием цифровых архивов и мультимедийных платформ [12, с. 111]. Важнейшим результатом здесь является не просто рекомендация «использовать технологии», а признание того, что аутентичность, участие и инновация не противоречат друг другу, если находятся в одном педагогическом контуре [12, с. 112].

Современное наследие тибетской вокальной музыки в Китае нельзя описывать только категориями «сохранения» или «модернизации». Более точная модель строится вокруг понятия живой преемственности. Эта преемственность требует, во-первых, удержания локального исполнительского кода; во-вторых, перевода этого кода в образовательные языки, понятные современному подрастающему поколению; в-третьих, создания инфраструктуры доступа, где песня может быть услышана, изучена и понята вне случайного контакта [2, с. 203]. Именно поэтому вопрос о месте народных песен в общем музыкальном образовании, поставленный Кан Линь, имеет прямое значение и для тибетского материала [1, с. 176].

Однако институционализация несет и риски. Наиболее отчетливо они описаны в исследовании Лю Цяна об эрсу-тибетских песнях. Автор

показывает, что культурная политика способна одновременно поддерживать и деформировать традицию: она открывает музыкантам доступ к фестивалям и видимости, но коммерциализация приводит к хореографизации и модификации песен под господствующие вкусы аудитории [14, с. 60]. Более того, профессионализация исполнителей меняет их самовосприятие: они все чаще выступают не как носители общинной функции, а как артисты, представляющие «свою культуру» внешнему зрителю [14, с. 60]. Безусловно, сцена сама по себе не уничтожает традицию. Но опасность возникает тогда, когда сценическая логика подменяет внутреннюю культурную меру песни внешней эффектностью. Лю Цян убедительно настаивает на более инклюзивном и общинно ориентированном подходе к культурной политике, при котором голоса локальных музыкантов должны участвовать в принятии решений [14, с. 61]. Такой вывод имеет значение не только для эрсу-тибетской традиции, но и для других тибетских ареалов Китая: современное наследие нельзя защищать против сообщества и без сообщества [14, с. 61].

С этим тесно связана проблема цифровизации. Лу Чжунчжи уже в самой формулировке темы переводит вопрос о передаче и развитии сычуаньских цзяжунских тибетских песен в плоскость «цифрового выражения» народного искусства [10, с. 68]. Такая постановка вопроса показывает, что сегодняшняя судьба тибетской вокальной музыки решается не только в поле исполнения, но и в поле медиа. Цифровой архив, видеозапись, сетевое распространение и мультимедийная педагогика могут расширять аудиторию и снижать риск утраты, но одновременно создают соблазн отделить песню от ее среды и превратить ее в контент. Поэтому цифровизация продуктивна лишь в том случае, если она сохраняет связь между звуком, локальной историей, языком, ритуалом и носителями традиции [12, с. 111].

Для тибетской вокальной музыки в Китае принципиально важен и вопрос языка. В исследовании по Цинхаю прямо указывается на трудности понимания текстов песен и на необходимость использовать родной язык как мост к смыслу песни в школьном обучении [15, с. 156]. Это наблюдение подчеркивает, что наследие невозможно свести

к мелодии. Голосовая линия без понимания слов и контекста превращается в эстетизированный звук, тогда как в традиционной культуре именно единство мелодии, слова и культурной ситуации создает художественный смысл [15, с. 157]. Поэтому современная передача тибетской песни должна быть не только музыкальной, но и языково-культурной [16, с. 235].

Вопрос о современном наследии включает и проблему культурной грамотности. Танг Цзин и П. Сорный показывают, что баймаские песни могут использоваться как ресурс музыкально-исторической грамотности, поскольку позволяют увидеть разнообразие китайского музыкального ландшафта, влияние этнических групп, географических различий и исторических периодов на музыкальную форму [16, с. 235]. Поэтому тибетская песня в образовательном процессе важна не только для «представительства меньшинства», но и для более глубокого понимания самой истории китайской музыки как полицентрической и многоязычной [16, с. 236].

Таким образом, современное наследие тибетской вокальной музыки в Китае следует трактовать как многоуровневую систему. На первом уровне находится живая исполнительская практика общины. На втором уровне располагаются механизмы педагогической передачи в школе, вузе и культурном центре. На третьем уровне действуют политика, цифровая инфраструктура и сценическая репрезентация. Ошибка большинства упрощенных подходов состоит в том, что они пытаются решить проблему на одном уровне. Между тем устойчивость возможна только тогда, когда все уровни согласованы между собой [12, с. 112].

Отсюда следует, что историческое развитие тибетской вокальной музыки в Китае не завершилось. Оно продолжается сегодня, но теперь его движущими силами становятся не только локальная традиция и бытовая функция песни, но и школа, культурная политика, цифровое хранение, межрегиональный обмен и публичная сцена. Задача науки состоит не в том, чтобы противопоставить прошлое настоящему, а в том, чтобы

определить пределы допустимой трансформации. Там, где сохраняется связь с локальной средой, носителями и смыслом исполнения, инновация работает на наследие. Там, где песня подгоняется под внешние вкусы и утрачивает собственную культурную меру, инновация превращается в форму стирания [14, с. 60].

Проведенный анализ показывает, что тибетская вокальная музыка в Китае представляет собой не периферийный раздел китайской музыкальной истории, а одну из ее наиболее содержательных и сложных линий. Ее историческое развитие происходило как развитие локальных песенных систем, тесно связанных с обрядом, социальной коммуникацией, памятью и ландшафтом. Амдо, Дэцин, Ганьянь, Байма, Цинхай, Эрсу и Цзяжунский ареал демонстрируют разнообразные модели вокального существования, но все они подтверждают одну закономерность: песня устойчива там, где она функциональна для сообщества.

Современное наследие тибетской вокальной музыки не может быть сведено к охранной риторике. Оно складывается из реальных практик передачи: семейного воспитания, устной межпоколенческой коммуникации, включения в учебные программы, работы культурных центров, цифровых архивов и осмысленной культурной политики. Наиболее перспективной оказывается гибридная модель, соединяющая аутентичность локальной традиции, участие сообщества и современные образовательные и технологические средства.

Итак, историческое развитие и современное наследие китайской тибетской национальной вокальной музыки образуют единый процесс. История продолжает жить в современности не потому, что песни просто сохраняются, а потому, что они переосмысливаются и ответственно передаются. Для будущего тибетской вокальной традиции в Китае решающим становится не выбор между сохранением и инновацией, а выстраивание такой формы инновации, которая не разрушает историческую глубину песни, а делает ее слышимой и понятной новому поколению.

Литература

1. Бакланова Т. И., Чжан Цзышу. Научно-методические основы обучения студентов китайским народным песням в контексте традиционной культуры // Преподаватель XXI век. – 2023. – № 2–1. – С. 176–183. – DOI 10.31862/2073-9613-2023-2-176-183.

2. Кан Линь. Народные песни в содержании общего музыкального образования в Китае // Наука и школа. – 2023. – № 05. – С. 203–210. – DOI 10.31862/1819-463X-2023-5-203-210.
3. Лю Ин, Стулова Г. П. История становления и развития китайского народно-песенного творчества // Наука и школа. – 2024. – № 03. – С. 148–153. – DOI 10.31862/1819-463X-2024-3-148-153.
4. Чэнь Ю, Папенина А. Н. Вокальная культура Китая: к вопросу траектории исторического развития // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2023. – № 8–2 (83). – С. 45–49. – DOI 10.24412/2500-1000-2023-8-2-45-49.
5. Ю Юн, Цыкина Ю. Ю. Влияние песен Хуан Цзы на развитие китайской вокальной музыки // Сервис plus. – Т. 18, № 3. – С. 147–155. – DOI 10.5281/zenodo.14510143.
6. Юй Ясянь, Бородавская Л. З. Виды пения в Китае: история и современность вокальной культуры // Сервис plus. – 2024. – Т. 18, № 2. – С. 103–116. – DOI 10.5281/zenodo.12178400.
7. Ван Лицзюань. Исследование исполнения и передачи ганьнаньских тибетских народных песен // Мудань = 王莉娟. 关于甘南藏族民歌的演唱与传承研究[J]. 牡丹. – 2024. – № 12. – С. 56–58.
8. Иньчжу Санмао. Эволюция и передача амдоской песенно-речитативной музыки: мелодика, манера пения и социальное взаимодействие // Тибетские исследования искусства = 银珠桑毛. 安多弹唱音乐的演变与传承: 旋律、唱法与社会互动[J]. 西藏艺术研究. – 2024. – № 03. – С. 48–59.
9. Ли Цзин. Пути передачи и механизмы охраны устного нематериального наследия баймаских тибетских народных песен // Художник = 李靖. 白马藏族民歌口传非物质文化遗产的传承路径与保护机制[J]. 艺术家. – 2024. – № 08. – С. 78–80.
10. Лу Чжунчжи. Цифровое выражение народного искусства: о передаче и развитии сычуаньских цзяжунских тибетских народных песен // Журнал культурологи = 卢忠智. 民间艺术的数字化表达 – 浅谈四川嘉戎藏族民歌的传承与发展[J]. 文化学刊. – 2024. – № 02. – С. 68–71.
11. У Цюн, Чжаси Нунбу. Исследование тибетских народных песен «лэ» в Дэцине и их культурной экологии // Музыка народностей = 吴琼, 扎史农布. 德钦藏族民歌“勒”及其文化生态探析[J]. 民族音乐. – 2024. – № 04. – С. 52–58.
12. Cai Rangcuo, Karin K., Thotham A. Educational Strategies for the Transmission of Tibetan Folk Songs in Multicultural China // World Journal of Education. – 2025. – № 15 (2). – P. 111–120. – DOI 10.5430/wje.v15n2p111.
13. Junnan Chen, Jiawei Zhong, Jiajie Xiang, Yingjie Gong, Yilu Li, Chenghong Wang. Musical Characteristics of Tibetan Folk Songs in Baima // International Journal of Education and Humanities. – 2023. – № 6 (3). – P. 88–89. – DOI 10.54097/ijeh.v6i3.4195.
14. Liu Qiang. Exploring the Impact of Cultural Policies on the Inheritance and Performance of Ersu Tibetan Folk Songs // International Journal of Education and Humanities. – 2024. – № 16 (2). – P. 54–61. – DOI 10.54097/hjx97k31.
15. Shi W., & Nicholas A. Enhancing Education and Literacy through the Transmission of Tibetan Folk Music Performing Art in Qinghai Province, China // International Journal of Education and Literacy Studies. – 2023. – № 11 (4). – P. 151–158. – DOI 10.7575/aiac.ijels.v11n.4p.151.
16. Tang Jing, Sornchai Phiphat. The Cultural Treasures of Baima Tibetan Folk Songs in Gansu Province, China, as a Resource for Literacy Education in Chinese Music History // International Journal of Education and Literacy Studies. – 2023. – № 11(3). – P. 234–243. – DOI 10.7575/aiac.ijels.v11n.3p.234.

References

1. Baklanova T.I., Chzhan Tszysu. Nauchno-metodicheskie osnovy obucheniya studentov kitayskim narodnym pesnyam v kontekste traditsionnoy kul'tury [Scientific and methodological foundations of teaching students Chinese folk songs in the context of traditional culture]. *Prepodavatel' XXI vek [Teacher XXI century]*, 2023, no. 2-1, pp. 176-183. (In Russ.), DOI 10.31862/2073-9613-2023-2-176-183.
2. Kan Lin. Narodnye pesni v sodержanii obshchego muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae [Folk songs in the content of general music education in China]. *Nauka i shkola [Science and school]*, 2023, no. 05, pp. 203-210. (In Russ.), DOI 10.31862/1819-463X-2023-5-203-210.
3. Lyu In, Stulova G.P. Istoriya stanovleniya i razvitiya kitayskogo narodno-pesennogo tvorchestva [History of the formation and development of Chinese folk song art]. *Nauka i shkola [Science and school]*, 2024, no. 03, pp. 148-153. (In Russ.), DOI 10.31862/1819-463X-2024-3-148-153.
4. Chen Yu, Papenina A.N. Vokal'naya kul'tura Kitaya: k voprosu traektorii istoricheskogo razvitiya [Vocal Culture of China: On the Trajectory of Historical Development]. *Mezhdunarodnyy zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk [International Journal of Humanities and Natural Sciences]*, 2023, no. 8-2 (83), pp. 45-49. (In Russ.), DOI 10.24412/2500-1000-2023-8-2-45-49.

5. Yu Yun, Tsykina Y.Y. Vliyanie pesen Khuan Tszy na razvitie kitayskoy vokal'noy muzyki [The Influence of Huang Zi's Songs on the Development of Chinese Vocal Music]. *Servis plus [Service plus]*, vol. 18, no. 3, pp. 147-155. (In Russ.), DOI 10.5281/zenodo.14510143.
6. Yuy Yasyan, Borodovskaya L.Z. Vidy peniya v Kitae: istoriya i sovremennost' vokal'noy kul'tury [Types of Singing in China: History and Modernity of Vocal Culture]. *Servis plus [Service plus]*, 2024, vol. 18, no. 2, pp. 103-116. (In Russ.), DOI 10.5281/zenodo.12178400.
7. Van Litszyuan. Issledovanie ispolneniya i peredachi gan'nan'skikh tibetskikh narodnykh pesen [A Study on the Performance and Transmission of Gannan Tibetan Folk Songs]. *Mudan' [Mudan]*, 2024, no. 12, pp. 56-58. (In Chin.).
8. Inchzhu Sanmao. Evolyutsiya i peredacha amdoskoy pesenno-rechitativnoy muzyki: melodika, manera peniya i sotsial'noe vzaimodeystvie [Evolution and Transmission of Amdo Song-Recitative Music: Melody, Singing Manner and Social Interaction]. *Tibetskie issledovaniya iskusstva [Tibetan Art Studies]*, 2024, no. 03, pp. 48-59. (In Chin.).
9. Li Tszin. Puti peredachi i mekhanizmy okhrany ustnogo nematerial'nogo naslediya baymaskikh tibetskikh narodnykh pesen [Transmission Routes and Mechanisms for Preserving the Oral Intangible Heritage of Baima Tibetan Folk Songs]. *Khudozhnik [Artist]*, 2024, no. 08, pp. 78-80. (In Chin.).
10. Lu Chzhunchzhi. Tsifrovoe vyrazhenie narodnogo iskusstva: o peredache i razvitii sychuan'skikh tsyazhunsikh tibetskikh narodnykh pesen [Digital Expression of Folk Art: On the Transmission and Development of Sichuan Jiazhong Tibetan Folk Songs]. *Zhurnal kul'turologii [Journal of Cultural Studies]*, 2024, no. 02, pp. 68-71. (In Chin.).
11. U Tsyun, Chzhazi Nunbu. Issledovanie tibetskikh narodnykh pesen "le" v Detsine i ikh kul'turnoy ekologii [A Study of Tibetan Folk Songs "Le" in Deqing and Their Cultural Ecology]. *Muzyka narodnostey [Music of Nationalities]*, 2024, no. 04, pp. 52-58. (In Chin.).
12. Cai Rangcuo, Karin K., Thotham A. Educational Strategies for the Transmission of Tibetan Folk Songs in Multicultural China. *World Journal of Education*, 2025, no. 15 (2), pp. 111-120, DOI 10.5430/wje.v15n2p111. (In Engl.).
13. Junnan Chen, Jiawei Zhong, Jiajie Xiang, Yingjie Gong, Yilu Li, Chenghong Wang. Musical Characteristics of Tibetan Folk Songs in Baima. *International Journal of Education and Humanities*, 2023, no. 6 (3), pp. 88-89. (In Engl.), DOI 10.54097/ijeh.v6i3.4195.
14. Liu Qiang. Exploring the Impact of Cultural Policies on the Inheritance and Performance of Ersu Tibetan Folk Songs. *International Journal of Education and Humanitie*, 2024, no. 16 (2), pp. 54-61. (In Engl.), DOI 10.54097/hjx97k31.
15. Shi W., & Nicholas A. Enhancing Education and Literacy through the Transmission of Tibetan Folk Music Performing Art in Qinghai Province, China. *International Journal of Education and Literacy Studies*, 2023, no. 11 (4), pp. 151-158. (In Engl.), DOI 10.7575/aiac.ijels.v.11n.4p.151.
16. Tang Jing, Sornchai Phiphat. The Cultural Treasures of Baima Tibetan Folk Songs in Gansu Province, China, as a Resource for Literacy Education in Chinese Music History. *International Journal of Education and Literacy Studies*, 2023, no. 11(3), pp. 234-243. (In Engl.), DOI 10.7575/aiac.ijels.v.11n.3p.234.

УДК 78.071.4 (510)

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-113-119

ФОРТЕПИАННЫЙ ФАКУЛЬТЕТ ШАНХАЙСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: К ВОПРОСУ ПЕРИОДИЗАЦИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Го Ситин, аспирант, кафедра музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: guoxiting@yandex.ru

Актуальность исследования обусловлена ведущим положением Шанхайской консерватории среди музыкальных вузов Китая, ее ключевой ролью в истории развития китайского фортепианного искусства. Целью работы стало изучение периодизации фортепианного факультета консерватории. В статье выявлена социокультурная обусловленность открытия факультета, связанная со всем ходом развития

Китай, в жизни которого наблюдались множественные взаимодействия с зарубежьем, а в сфере музыкального образования и исполнительства – усилившееся влияние преподавателей-иностранцев и выдвижение целой когорты китайских деятелей. В период *становления* фортепианного факультета Шанхайской консерватории 1927–1949 годов развитие не отличалось однородностью, в первое десятилетие сопровождаясь проблемами финансирования, а также формирования преподавательского состава. С целью создания национального репертуара Сю Юмэй и А. Н. Черепниным был проведен конкурс фортепианных произведений китайских композиторов. Объективные трудности времени Японо-китайской войны, приведшие к резкому ухудшению работы факультета, после ее окончания постепенно были преодолены. Отмечено, что период *консолидации и трудностей* 1949–1977 годов также не был единым. Расцвет фортепианного факультета, связанный с внедрением советской системы фортепианного образования и утверждением в Китае русской пианистической школы, в годы Культурной революции сменился вынужденной остановкой прогресса. Период *интернационализации* китайского фортепианного искусства, продолжающийся с 1980-х годов по настоящее время, отмечен факторами успешной работы. Возвращение педагогов Чжоу Гуанжэнь, Ли Минцянь и У Лэйи к преподавательской работе сопровождалось вливанием молодых талантов Фань Цзисэнь, Ли Цуйчжэнь, работой советских педагогов. На фортепианном факультете Шанхайской консерватории выдвинулся ряд пианистов-композиторов, таких как Дин Шаньдэ, Инь Чэнцзун, Сунь Ицян, Чжао Сюшэн, Ван Цзяньчжон. Систематизация исторических сведений послужила объективной основой для выявления эволюции шанхайской ветви китайского пианистического искусства.

Ключевые слова: китайский пианизм, Шанхайская консерватория, фортепианный факультет, Сю Юмэй, А. Н. Черепнин, Инь Чэнцзун, Дин Шаньдэ, Ван Цзяньчжон.

PIANO FACULTY OF THE SHANGHAI CONSERVATORY: ON THE ISSUE OF PERIODIZATION OF ACTIVITIES

Guo Xiting, Postgraduate, Department of Music Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: guoxiting@yandex.ru

The relevance of the study is due to the leading position of the Shanghai Conservatory in the history of development of Chinese piano art. The purpose of the work is to study the periodization of the piano department of the conservatory. The article reveals the sociocultural conditionality of the opening the faculty, in the life of which multiple interactions with foreign countries were observed, and in the field of music education and performance the influence of foreign teachers. A whole cohort of Chinese figures came forward. During the formation of the piano department of the Shanghai Conservatory in 1927–1949, the development was accompanied by problems of financing and forming the teaching staff. In order to create a Chinese repertoire, Xiao Yumei and A.N. Cherepnin held a competition of piano works by Chinese composers. Objective difficulties after the end of the Sino-Japanese War were overcome. It is noted that the period of consolidation and difficulties 1949–1977. was also not united. The heyday of the piano faculty, associated with the introduction of the Soviet system of piano education and the establishment of the Russian pianist school in China, was replaced during the Cultural Revolution by a forced stop of progress. The period of internationalization of Chinese piano art since the 1980s to the present, marked by factors of successful work. The return of teachers Zhou Guangren, Li Mingqiang and Wu Leiyi to teaching was accompanied by the infusion of young talents Fan Jisen, Li Cuizhen, and the work of Soviet teachers. A number of composers Ding Shande, Yin Chengzong, Sun Yiqiang, Zhao Xiaosheng, and Wang Jianzhong have advanced to the piano faculty of the Shanghai Conservatory. Systematization of historical information made it possible to identify the evolution of the Shanghai branch of Chinese pianistic art.

Keywords: Chinese pianism, Shanghai Conservatory, piano department, Xiao Yumei, A.N. Cherepnin, Yin Chengzong, Ding Shande, Wang Jianzhong.

В истории развития китайского пианистического искусства колоссальную роль сыграла Шанхайская консерватория и ее фортепианный факультет. В задачи исследования входит, во-первых, выявление социокультурных предпосылок его создания, во-вторых, наблюдение этапов развития, обоснование периодизации, в-третьих, анализ факторов, способствовавших успеху в работе факультета в наши дни. Методология исследования опирается на историко-системный анализ архивных материалов, сравнительно-сопоставительный метод. Комплексный подход к анализу аспектов становления фортепианного факультета, стремление систематизировать и ввести в научный оборот большой объем исторических сведений и фактов становления фортепианного факультета Шанхайской консерватории, поставить их в общий ряд развития китайского пианистического искусства определили научную новизну настоящей статьи.

Социокультурные предпосылки возникновения фортепианного факультета Шанхайской консерватории вызревали в основном в 1920-е годы. В ситуации тогдашних потрясений в обществе, создания Китайской Народной Республики музыкальное образование претерпевало серьезные изменения. В 1919 году движение «4 мая» стимулировало развитие китайского искусства, включая музыку. Министр образования Цай Юаньпэй считал эстетическое воспитание частью государственной образовательной политики, что способствовало созданию профессиональных музыкальных учебных заведений [9, с. 12].

Ведущий педагог-музыкант Сяо Юмэй, приглашенный Цай Юаньпэем в Пекинский университет, глубоко изучил музыкальную среду центра страны и укрепился в решении основать консерваторию [11, с. 18]. В 1922 году по его предложению были созданы музыкальные курсы при Пекинском университете [7, с. 47]. Позднее он основал музыкальные факультеты Пекинского высшего женского педагогического университета и Пекинского колледжа искусств. Однако вскоре, в 1927 году, Министерство образования Китая, сославшись на то, что музыкальное образование «наносит ущерб общественной морали», распорядилось закрыть все музыкальные факультеты в Пекине [4, с. 9].

Сяо Юмэй стал искать перспективы развития в других культурных центрах и обратил внимание

на Шанхай, где музыкальная жизнь отличалась необычайной активностью. Он обратился к Цай Юаньпэю с предложением создать там консерваторию. В том же году была открыта Шанхайская национальная консерватория с факультетами фортепиано, вокала, скрипки, композиции и народных инструментов [12, с. 32].

Основные этапы исторического развития фортепианного факультета Шанхайской консерватории складывались вместе с развитием учебного заведения и во взаимосвязи с социокультурными факторами развития страны.

Около двух десятилетий (1927–1949) охватывает этап *становления* (ранние годы развития), который был неоднороден. В начальный период (1927–1937) Шанхайская государственная консерватория, как и ее фортепианный факультет, находились на этапе поиска. Несмотря на трудности (нехватку финансирования и материальных ресурсов), под руководством Сяо Юмэя значительно сократились нецелевые расходы, средства расходовались рационально и были направлены на приобретение учебного оборудования. Активно формировался преподавательский состав фортепианного факультета, представленный блестящими, вернувшимися из-за границы талантливыми китайскими пианистами и иностранными специалистами. Наряду с решением кадровых проблем фортепианного факультета, Сяо Юмэй как композитор стремился способствовать созданию китайской фортепианной музыки. В 1934 году совместно с русским композитором Александром Черепнинным был проведен конкурс фортепианных произведений китайских композиторов, стимулировавший их творческий энтузиазм [8, с. 11]. В обозначенное десятилетие на фортепианном факультете наблюдался значительный прогресс в области преподавания, исполнительства и композиции.

Однако после начала войны с Японией в 1937 году судьба факультета резко изменилась. Военные действия и оккупация Шанхая японскими войсками вынуждали студентов и преподавателей консерватории неоднократно переезжать, а кончина Сяо Юмэя в 1940 году наложила на учебный процесс определенный отпечаток, создав крайне сложное положение. В этот период страна находилась под властью прояпонского коллаборационистского правительства во главе

с Ван Цзинвэем. Правительство активно сотрудничало с японскими захватчиками в осуществлении культурной агрессии в Шанхае и проводило политику культурного порабощения населения [3]. К 1942 году, когда Шанхай был полностью оккупирован, консерватория была взята под контроль марионеточного политического режима японцев, и Ли Вэйнин был назначен директором учебного заведения.

Преподавательская деятельность вынужденно была поставлена на службу политическим интересам Японии. Ли Вэйнин неоднократно принуждал студентов от имени Национальной консерватории участвовать в коллаборационистской деятельности, а отказывающиеся от выступлений подвергались наказанию. Например, в 1942 году Ван Цзинвэй потребовал от студентов поездки в Нанкин для проведения трехдневного концерта в честь его дня рождения. Студентка Мао Айли была отчислена за отказ от участия. В 1944 году некоторые студенты были также исключены за отказ выступать на концертах, организованных консерваторией для японских оккупационных войск [2, с. 20]. В такой ситуации китайские преподаватели во главе с Дин Шаньдэ в знак протеста покинули консерваторию, и в учреждении остались только иностранные преподаватели. Большинство студентов-пианистов перешло в Шанхайский музыкальный центр, заново созданный Дин Шаньдэ в Шанхае, а в Национальной консерватории на фортепианном факультете продолжали обучение всего 12–13 человек [5, с. 118].

В 1945 году, после капитуляции Японии и окончания войны Соппротивления, Шанхайская национальная консерватория была официально восстановлена, и в период с 1945 по 1949 год в ней постепенно наладился учебный процесс.

Период *консолидации и трудностей* (1949–1977), начало которого совпадает с образованием Китайской Народной Республики, также не отличался единством. В 1949–1966 годах фортепианный факультет переживал период расцвета. Шанхайская национальная консерватория была преобразована в Восточно-Китайский филиал Центральной консерватории, а в 1956 году – в Шанхайскую консерваторию [1]. В это время происходило активное внедрение советской системы фортепианного образования, обусловленное подписанием в 1950 году между Китаем и

Советским Союзом «Договора о дружбе, союзе и взаимной помощи». Это позволило тридцати одному советскому специалисту начать преподавание в Центральной и Шанхайской консерваториях. При их содействии были созданы учебные структуры, разработаны программы и планы занятий [10]. В Китае продолжала утверждаться значимость русской пианистической школы.

Параллельно с советскими специалистами работу вели китайские педагоги Фан Цзисэнь, Ли Цуйчжэнь, Ся Гоцун, Ли Цзялу и У Лэйи, составившие группу «пяти ведущих профессоров». Их высокий профессионализм значительно поднял уровень преподавания, что позволило фортепианному факультету Шанхайской консерватории занять лидирующие позиции в формировании национальной фортепианной школы.

Десятилетие Культурной революции, с 1966 по 1976 год, было самым трудным для факультета. Развитие фортепианного образования, как и культуры всей страны, понесло серьезный урон. Будучи западным инструментом, фортепиано стало одной из главных мишеней для идеологических нападков, и фортепианный факультет вынужденно приостановил занятия. Преследованиям подверглись педагоги-пианисты Ли Цуйчжэнь и Фань Цзисэнь.

Однако этот период также стал периодом расцвета китайской национальной фортепианной музыки. Выпускник факультета Инь Чэнцун написал выдающийся Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ». Им и другими композиторами была создана масса обработок китайских народных мелодий, открывших фортепиано путь к выживанию в годы Культурной революции [6, с. 73].

Следующий период, с 1980-х годов по настоящее время, отличается тенденцией *интернационализации* китайского фортепианного искусства. В 1976 году, после завершения Культурной революции, Китай вступил в период реформ и открытости. В Шанхайской консерватории началось восстановление учебного процесса, преподавательский состав фортепианного факультета был заново сформирован. В учебное заведение вернулись Чжоу Гуанжэнь, Ли Минцян и У Лэйи для продолжения преподавательской деятельности. Активизировались международные контакты. Привлечение педагогов, получивших образование

за рубежом, к преподаванию на фортепианном факультете Шанхайской консерватории получило более массовый характер. Более интенсивным стало участие студентов и педагогов в международных конкурсах, а организация различных мероприятий по международному сотрудничеству консерватории происходила на регулярной основе.

В педагогическую деятельность фортепианного факультета Шанхайской консерватории, помимо влияния его основателей Сяо Юмэя и Цай Юаньпэя, значительный вклад внесли выдающиеся преподаватели факультета. Среди них Фань Цзисэнь и Ли Цуйчжэнь, ряд советских пианистов. Такие педагоги, как Александр Черепнин, Инь Чэнцзун, Дин Шаньдэ, Сунь Ицян, Чжао Сяошэн, Ван Цзяньчжон, стали известны не только в области образования, но и в области музыкального творчества для фортепиано. А. Черепнин внес вклад в развитие раннего китайского национального фортепианного творчества; Ин Чэнцзун своим Концертом для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» указал путь развития фортепианного искусства в период Культурной революции, подняв национальное фортепианное творчество до невиданных высот. Сунь Ицян сочетал традиционные национальные музыкальные инструменты с фортепианным творчеством, его представительной работой является «Весенний танец». Чжао Сяошэн стал автором оригинальной «Системы композиции Великого Предела», соединив китайскую философию с фортепианным творчеством. Ван Цзяньчжон успешно объединил западную современную гармонию и систему музыкальной выразительности с китайскими национальными ладами, ритмами, создав стиль, который является новаторским и вместе с тем наполненным национальным колоритом. Некоторые из этих выдающихся композиторов окончили Шанхайскую консерваторию, а другие являются преподавателями фортепианного факультета.

Итак, в ходе исследования выявлены ключевые вехи в истории развития фортепианного факультета Шанхайской консерватории. Отмечены изначальное влияние русской пианистической школы в формировании китайского фортепианного искусства, трудности во время Японо-китайской войны и Культурной революции, расцвет национального фортепианного творчества, а также активное развитие и международное взаимодействие в период политики реформ и открытости. Отметим в целом волновой характер этого процесса, оказавшего существенное влияние на успешное продвижение китайского пианизма на мировой арене.

Перспективы изучения многоаспектны. Часть их связана с рядом таких проблем, как фрагментарность источников, сложность определения конкретного влияния китайской социокультурной ситуации на процесс создания и функционирования фортепианного факультета. Затруднено выявление имен и вклада других деятелей, помимо Сяо Юмэя, способствовавших первичному становлению факультета. Необходим углубленный анализ процесса влияния русской пианистической школы в Китае (на примере работы в Шанхае Бориса Захарова и др.), а также изучение вклада представителей фортепианного факультета в развитие китайского композиторского творчества. Перспективна возможность более детальной периодизации развития фортепианного факультета, особенно в конце XX – начале XXI века. Заслуживает более пристального внимания соотношение общего и локального процессов развития фортепианного искусства и образования. При их скоординированности накопление дополнительной информации как в сфере функционирования фортепианного факультета Шанхайской консерватории, так и в сфере вузовского музыкального образования Китая в целом способно расширить представления об изучаемом предмете.

Литература

1. Ван Юйхэ. Дин Шаньдэ посвятил свою жизнь делу китайской музыки // Народная музыка. – 1996. – № 1. – С. 5–9. (汪毓和. 丁善德——为中国音乐事业奉献终生[J]. 人民音乐, 1996, (01), 第5页9页).
2. Ли Сивэнь. Исследование творчества музыканта Ли Вэйнина. – Пекин: Центральная консерватория, 2012. – 77 с. (李思雯. 音乐家李惟宁研究[D]. 中央音乐学院, 2012, 77页).
3. Ли Сяньинь. О контроле над шанхайской литературой и искусством со стороны режима Ван Цзиньвэя // Журнал Университета Циньчжоу. – 2010. – № 25 (4). – С. 1–6. (李相银. 论汪伪当局对上海文艺的统制[J]. 钦州学院学报, 2010, 25(04), 第1页6页).

4. Ло Цинь. Музыкальное повествование о 1927 году: история, общество и народ Китая у истоков Национальной консерватории (предшественницы Шанхайской консерватории) // Музыкальное искусство: журнал Шанхайской консерватории. – 2013. – № 1. – С. 6–29. (洛秦.音乐1927年叙事——国立音乐院(今上海音乐学院前身)诞生中的中国历史、社会及其人[J].音乐艺术(上海音乐学院学报),2013,(01),第6页29页).
5. Сяо Фань. К истории переезда Шанхайской национальной консерватории // Музыкальные исследования. – 1984. – № 3. – С. 118–120. (肖帆.从上海国立音专内迁问题说起[J].音乐研究,1984,(03),第118页120页).
6. Цзинь Мин. Об искусстве национализации китайских фортепианных произведений Инь Чэнцзун в эпоху Культурной революции // Искусствоведение. – 2015. – № 2. – С. 72–75. (金茗.文革时期殷承宗中国钢琴音乐创作的民族化艺术启示[J].艺术研究,2015,(02),第72页75页).
7. Цю Инун. Сяо Юмэй: уроженец Гуандуна, изменивший траекторию развития китайской музыки // Работаем вместе. – 2022. – № 5. – С. 46–51. (邱意浓.萧友梅: 改变中国音乐发展轨迹的广东人[J].同舟共进,2022,(05),第46页51页).
8. Цянь Жэньпин, Чжан Сюн. Черепнин и Национальная консерватория: сбор и исследование документов из библиотеки Шанхайской консерватории // Музыкальное искусство: журнал Шанхайской консерватории. – 2013. – № 2. – С. 6–16. (钱仁平,张雄.齐尔品与国立音专——上海音乐学院图书馆馆藏相关文献的整理与研究[J].音乐艺术(上海音乐学院学报),2013,(02),第6页16页).
9. Чжан Сюань. Возвращение к воспоминаниям // Нанкин: Нанкинский университет искусств, 2021. – 126 с. (张璇.重拾边缘记忆[D].南京艺术学院,2021,126页).
10. Чжоу Лан. О «советской модели» и раннем китайском фортепианном искусстве // Музыкальное время и пространство (теоретическое издание). – 2012. – № 6. – С. 75–76. (周兰.论“苏联模式”与中国早期钢琴艺术[J].音乐时空(理论版),2012,(06),第75页76页).
11. Шао Вэньи, Ян Фэй. Исследование практики и размышлений Сяо Юмэя о спасении нации посредством музыки в ранний период после возвращения в Китай (1920–1927) // Музыкальная жизнь. – 2025. – № 5. – С. 18–21. (邵文漪,闫霏.萧友梅回国初期音乐救国实践及思想研究(1920–1927)[J].音乐生活,2025,(05),第18页21页).
12. Яо Юньбинь, Фэн Лэй. Исследование китайской системы музыкального образования первой половины XX века // Исследования в области высшего образования провинции Хэйлунцзян. – 2012. – № 30 (5). – С. 31–33. (姚云彬,冯雷.20世纪上半叶中国音乐学制之研究[J].黑龙江高教研究,2012,30(05),第31页33页).

References

1. Van Yuykhe. Din Shan'de posvyatil svoyu zhizn' delu kitayskoy muzyki [Ding Shande – Dedicated his life to the cause of Chinese music]. *Narodnaya muzyka [People's Music]*, 1996, no. 1, pp. 5-9. (In Chin.).
2. Li Siwen. *Issledovanie tvorchestva muzykanta Li Veynina [Research of musician's creativity Li Weining]*. Beijing, Central Conservatory of Music Publ., 2012. 77 p. (In Chin.).
3. Li Xiangyin. O kontrole nad shankhayskoy literaturoy i iskusstvom so storony rezhima Van Tszinveya [On the control of Shanghai literature and art by the Wang puppet authorities]. *Zhurnal Universiteta Tsin'chzhou [Journal of Qinzhou University]*, 2010, no. 25 (04), pp. 1-6. (In Chin.).
4. Luo Qin. Muzykal'noe povestvovanie o 1927 gode: istoriya, obshchestvo i narod Kitaya u istokov Natsional'noy konservatorii (predshestvennitsy Shankhayskoy konservatorii) [Narrative of music in 1927 - Chinese history, society and people in the birth of the National Conservatory of Music (the predecessor of today's Shanghai Conservatory of Music)]. *Muzykal'noe iskusstvo: zhurnal Shankhayskoy konservatorii [Music Art (Journal of Shanghai Conservatory of Music)]*, 2013, no. 1, pp. 6-29. (In Chin.).
5. Xiao Fan. K istorii perezda Shankhayskoy natsional'noy konservatorii [Let's start with the issue of relocation of Shanghai National Music College]. *Muzykal'nye issledovaniya [Music Research]*, 1984, no. 3, pp. 118-120. (In Chin.).
6. Jin Ming. Ob iskusstve natsionalizatsii kitayskikh fortepiannykh proizvedeniy In' Chentszuna v epokhu Kul'turnoy revolyutsii [The national artistic inspiration of Yin Chengzong's Chinese piano music creation during the Cultural Revolution]. *Iskusstvovedenie [Art Research]*, 2015, no. 2, pp. 72-75. (In Chin.).
7. Qiu Yinong. Syao Yumey: urozhnets Guanduna, izmenivshiy traektoriyu razvitiya kitayskoy muzyki [Xiao Youmei: The Cantonese who changed the development trajectory of Chinese music]. *Rabotaem vmeste [Advancing Together]*, 2022, no. 5, pp. 46-51. (In Chin.).
8. Qian Renping, Zhang Xiong. Cherepnin i Natsional'naya konservatoriya: sbor i issledovanie dokumentov iz biblioteki Shankhayskoy konservatorii [Qi Erpin and the National Music College – Compilation and research of relevant documents in the Shanghai Conservatory of Music Library]. *Muzykal'noe iskusstvo: zhurnal Shankhayskoy konservatorii [Musical Art (Journal of Shanghai Conservatory of Music)]*, 2013, no. 2, pp. 6-16. (In Chin.).

9. Zhang Xuan. *Vozvrashchenie k vospominaniyam [Recovering marginal memories]*. Nanjing, Nanjing University of the Arts Publ., 2021. 126 p. (In Chin.).
10. Zhou Lan. O "sovetskoy modeli" i rannem kitayskom fortepiannom iskusstve [On the "Soviet Model" and Early Chinese Piano Art]. *Muzykal'noe vremya i prostranstvo (teoreticheskoe izdanie) [Music Time and Space (Theoretical Edition)]*, 2012, no. 6, pp. 75-76. (In Chin.).
11. Shao Wenyi, Yan Fei. Issledovanie praktiki i razmyshleniy Syao Yumeya o spasenii natsii posredstvom muzyki v ranniy period posle vozvrashcheniya v Kitay (1920–1927) [Research on Xiao Youmei's music practice and thought of saving the country in the early days after returning to China (1920-1927)]. *Muzykal'naya zhizn' [Music Life]*, 2025, no. 5, pp. 18-21. (In Chin.).
12. Yao Yunbin, Feng Lei. Issledovanie kitayskoy sistemy muzykal'nogo obrazovaniya pervoy poloviny XX veka [Research on China's music academic system in the first half of the 20th century]. *Issledovaniya v oblasti vysshego obrazovaniya provintsii Kheyluntszyan [Heilongjiang Higher Education Research]*, 2012, no. 30 (05), pp. 31-33. (In Chin.).

УДК 781.2

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-119-125

ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ МЕТОДИКИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА В КИТАЕ

Вэй Шанмяо, аспирант, кафедра музыкально-инструментальной подготовки, институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 821703831@qq.com

Целью статьи является анализ совершенствования методики развития музыкального слуха в рамках дисциплины «Сольфеджио» в вузах Китая. Выделены периоды, в которых китайские педагоги обращались к различным зарубежным методикам (немецкая, французская, русская, американская и др.). Рассмотрена деятельность ведущих педагогов вузов Китая, которые в разные годы XX столетия занимались развитием сольфеджио: в их числе Сю Юмэй, Чэнь Хун, Тан Сюэюн, Сюй Цзинсинь, Сунь Хун, Чжао Ишань, Хао Чжоя. Проведен анализ первых учебников по сольфеджио, составленных китайскими педагогами. «Одноголосное сольфеджио» (1987) в двух томах, разработанное преподавателями кафедры сольфеджио Шанхайской консерватории, содержит последовательное изложение всех необходимых музыкально-теоретических сведений, и обучающиеся приобретают в процессе изучения материала знания и умения от базового до продвинутого уровня, соответствующего выпускнику вуза. Среди главных достижений учебника стало органичное совмещение европейской музыки с национальным материалом. Расположение музыкального материала предполагает освоение обучающимися сначала традиционных звукорядов, связанных с пентатоникой, к которым постепенно добавляются образцы в европейской тональной системе, благодаря чему происходит прочное формирование чувства лада, являющееся основой российской методики преподавания сольфеджио. «Курс сольфеджио» (2004) в восьми томах был представлен преподавателями Китайской консерватории в Пекине, первые пять из которых предназначены для начального обучения сольфеджио, а остальные – для продвинутого уровня, ориентированного на различные специальности. В результате, сольфеджио эволюционировало в Китае от понимания дисциплины как чтения с листа, от сугубо мелодических и ритмических задач, к всестороннему охвату музыкального слуха, включающего и гармоническую основу, и работу внутреннего слуха. Главным достижением педагогов Китая стало создание учебников по сольфеджио, материал которых основан на синтезе традиционных звукорядов, связанных с пентатоникой, и европейской тональной системы. Это позволило китайским обучающимся свободно интонировать в рамках различные ладов и звуковых систем.

Ключевые слова: Китай, сольфеджио, музыкальный слух, методика, учебник.

HISTORICAL ASPECT OF IMPROVING THE METHODOLOGY OF DEVELOPING THE MUSICAL EAR IN CHINA

Wei Shanmiao, Postgraduate, Department of Musical and Instrumental Training, Institute of Music, Theatre and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 821703831@qq.com

The purpose of this article is to analyze the development of musical ear methods within the discipline of solfeggio in Chinese universities. It identifies periods during which Chinese educators turned to various foreign methods (German, French, Russian, American, and others). It examines the work of leading Chinese university educators who developed solfeggio throughout the 20th century, including Xiao Yumei, Chen Hong, Tang Xueyong, Xu Jingxin, Sun Hong, Zhao Yishan, and Hao Zhuoya. An analysis of the first solfeggio textbooks compiled by Chinese educators is also provided. "Single-Part Solfeggio" (1987), a two-volume textbook developed by the faculty from the Solfeggio Department of the Shanghai Conservatory of Music, provides a consistent presentation of all essential musical theory. Students acquire knowledge and skills from the basics to the advanced level of a university graduate. Among the textbook's key achievements is its seamless integration of European music with national material. The musical material is organized so that students first master traditional scales associated with the pentatonic scale, gradually adding samples from the European tonal system. This helps develop a strong sense of harmony, the foundation of the Russian solfeggio teaching method. "The Solfeggio Course" (2004), an eight-volume textbook, was presented by the faculty from the China Conservatory of Music in Beijing. The first five volumes are intended for introductory solfeggio instruction, while the remaining volumes are for advanced students, targeting various specialties. As a result, solfeggio evolved in China from an understanding the discipline as sight-reading, with purely melodic and rhythmic tasks, to a comprehensive approach to musical ear training, encompassing both the harmonic foundation and the inner ear. The main achievement of Chinese educators was the creation of solfeggio textbooks based on a synthesis of traditional scales associated with the pentatonic scale and the European tonal system. This allowed Chinese students to freely intonate within various modes and sound systems.

Keywords: China, solfeggio, musical ear, methodology, textbook.

Области музыкально-теоретических дисциплин начали осмысливаться в Китае в 1927 году, с момента основания первого высшего музыкального учебного заведения – Национальной консерватории музыки в Шанхае, которая позже была переименована в Шанхайскую консерваторию. Понимая всю важность теоретической подготовки музыкантов, основатель и директор консерватории Сяо Юмэй (1884–1940) сразу включил дисциплину «Сольфеджио» в число обязательных. Поучившись в Германии, Сяо Юмэй внедрил в Китае стандарты европейского музыкального образования¹. Он выделил теорию музыки в отдельную область, подчеркнув, что ее знания «являются фундаментом для изучения всех дисциплин

музыковедческого профиля» [5, с. 14]. Для уроков сольфеджио была введена пятилинейная нотация, которая пришла на смену цифровой и древней иероглифической видам нотации, а основу теории слухового восприятия составила западная мажоро-минорная тональная система.

Вместе с Сяо Юмэем на теоретико-композиторском факультете работали китайский музыкант Хуан Цзы, немецкий теоретик В. Френкель и воспитанник Московской консерватории С. С. Аксаков. Последний читал курс по теории музыки на русском языке для российских учеников и на английском языке, который был обязательным для всех студентов [2, с. 139]. Указанными обстоятельствами обусловлена в Китае опора по теории музыки на немецкие и русские учебники. Однако дисциплина «Сольфеджио» представляла собой главным образом курс чтения с листа, а задачи целенаправленного развития му-

¹ Сяо Юмэй обучался в Музыкальном университете Токио, Лейпцигском университете, Берлинском университете, защитил докторскую диссертацию в Лейпцигской консерватории под руководством Г. Римана.

зыкального слуха еще не ставились. Сольфеджио преподавали в основном педагоги по вокалу, в том числе Чжоу Шуан, Шан Иньнэн, Чжао Мэйбо, а также вышеупомянутый Хуан Цзы.

Изменения в курсе сольфеджио произошли с 1937 года, когда преподавать сольфеджио был приглашен Чэнь Хун (1907–2002), который обучался в Парижской консерватории и ввел в курс сольфеджио Шанхайской консерватории пособия французских авторов, связанные с традицией хорового пения. Это учебник *Solfège des solfèges* А. Данхаузера, который также был переиздан под редакцией А. Лавиньяка. Линию французской методики сольфеджио с 1930 года подхватил Тан Сюэюн (1900–1991), который получил образование в Национальной музыкальной консерватории в Лионе. Анализ учебника *Solfège des solfèges* показывает, что акцент в данной методике ставится на развитие интонационно-мелодического слуха, с опорой на хорошее знание и интонирование интервалов, а гармонической поддержкой обучающимся всегда выступает аккомпанемент фортепиано [1]. Формирование прочного ритмического чувства также является одной из главных задач французской системы сольфеджио. Из слабых сторон можно отметить приоритет одного-двух восприятия.

В пособии *Solfège des solfèges* значительное внимание уделяется художественной стороне исполнения, а в качестве музыкальных примеров используются отрывки из классической музыки и мелодически развитые вокальные этюды. Поэтому применение французской методики позволило заложить в качестве традиции преподавания сольфеджио в Китае органичное сочетание развития интонационной точности и выразительности исполнения в процессе пения.

Дисциплина «Сольфеджио» также была введена в Академии искусств и литературы Лу Синя в Яньане, которая была основана в 1938 году, и на музыкальных факультетах педагогических университетов. Сольфеджио преподавалось в данных учебных заведениях в несколько упрощенном виде, имело практический характер и было связано с народной музыкой.

Утверждение французской системы сольфеджио означало главенство в китайском музыкальном образовании системы фиксированной сольмизации. Однако, в 1930–40-е годы в Китае

были и попытки заниматься сольфеджио по относительной системе сольмизации, которая позволяет исполнять одну и ту же мелодию в разных тональностях без изменения названий нот. Использование относительной сольмизации было связано с попытками адаптировать сольфеджио к особенностям национальной китайской музыки. Линейное музыкальное мышление китайских музыкантов, а также такая черта, как главенство монодии в традиционной музыке, определили популярность использования относительной сольмизации в массовом музыкальном образовании. А в профессиональном музыкальном обучении данный подход все-таки был вытеснен системой абсолютной сольмизации.

Первые попытки включения элементов традиционной музыки Китая в курс сольфеджио также были проведены до середины XX столетия. В их числе опора на пение мелодий пентатонных звукорядов, включение характерных ритмов. Но эти попытки не были систематизированы.

В китайской педагогике второй половины XX века музыкально-теоретические знания стали базироваться на русской (советской) модели. Такой поворот был связан с фактом приглашения в Китай советских музыкантов. В 1946 году на один год в Шанхайскую консерваторию на должность советника была командирована Клеопатра Николаевна Дмитриевская (1911–1972), которая читала там «курс по методике преподавания сольфеджио, руководила составлением программ по теории музыки и сольфеджио, принимала участие в организации студенческого научного общества, выступала с докладами перед профессорско-преподавательским составом» [3].

Протестировав китайских студентов, К. Н. Дмитриевская выявила слабые стороны обучения сольфеджио в Китае, которыми оказались неточность интонирования, неумение писать музыкальные диктанты, низкие навыки слухового анализа или их отсутствие. Поэтому она начала заниматься на уроках проработкой данных моментов и подробно освещала методику работы над развитием интонирования, написания диктантов, слухового анализа в своих лекциях для преподавателей.

К. Н. Дмитриевская обратила внимание на особенности слуха китайских студентов: воспитанные на пентатонике, они имели индивидуаль-

ное восприятие точного и фальшивого звучания, отличающееся от восприятия европейских студентов-музыкантов. Учитывая эту особенность, она выстраивала работу на уроках в соответствии с данной спецификой.

Именно благодаря методике К. Н. Дмитриевской в обучении сольфеджио в Китае впервые проявились элементы более широкого подхода к развитию музыкального слуха. Была освоена методика написания диктантов, слухового анализа, введена форма выучивания наизусть, что позволило активно развивать и внутренний слух обучающихся, и из чтения с листа дисциплина сольфеджио сделала существенный шаг в сторону европейского подхода к дисциплине. При этом учитывалось и своеобразие китайского национального мышления.

В 1950-е годы ряд китайских преподавателей, в том числе Чэнь Хун и Цзян Куй, были отправлены на стажировку в СССР и по возвращению в Китай сформировали прочную базу в функционировании дисциплины «Сольфеджио».

Благодаря опоре на русскую (советскую) модель преподавания сольфеджио в Китае были сделаны следующие достижения:

1) систематизированы учебные программы, имевшие градации по уровню обучения – от начального до продвинутого, в рамках каждого из которых были определены четкие требования к знаниям и умениям в области интервалов, аккордов, тональностей, ритма и др.;

2) переведены учебники русских авторов по сольфеджио и элементарной теории музыки, которые были положены в основу учебных курсов, а также использовались при создании собственных пособий китайскими педагогами;

3) в методике преподавания сольфеджио был сделан акцент на развитии внутреннего слуха, для чего предлагались различные формы работы и упражнения;

4) появилось требование выразительного интонирования, которое контрастировало простому техническому развитию голоса.

Ориентация на русскую методику позволила создать в Китае прочную музыкально-теоретическую базу. Влияние русской школы оказалось настолько прочным, что ощущается в музыкальном образовании Китая и в настоящее время.

Одновременно в Китае стал разрабатываться вопрос создания учебных пособий с учетом национальной специфики, что позволило бы сделать дисциплину сольфеджио наиболее подходящей для музыкальной практики. Данный процесс начался с включения китайских народных песен, фрагментов из традиционной оперы и авторских произведений китайских композиторов в качестве материала для пения на уроках сольфеджио. Проводились также исследования в области тренировки музыкального слуха на основе пения музыки по пентатонным звукорядам, исполнения специфических ритмов традиционной музыки (например, системы метроритма баньянь, характерной для китайской музыкальной драмы). Однако главным образом «национализация» сольфеджио проявлялась в замене учебного материала для пения, а центром теории слухового восприятия оставалась западная мажоро-минорная тональная система.

Начавшаяся в Китае в 1966 году «Культурная революция» на 10 лет остановила эволюцию сольфеджио как учебной дисциплины. Практически все профессиональные музыкальные учебные заведения были закрыты, а сохранившееся обучение приобрело политизированный характер.

В 1980-е годы преподавание дисциплины «Сольфеджио» возобновилось, и педагоги вернулись к российской модели, которая показывала быстрый результат. Одновременно происходило знакомство с новыми западными педагогическими системами и методиками. Обращение к американской системе повлекло за собой освоение относительной системы сольмизации. Вновь был проявлен интерес к французской методике, а также к английской системе преподавания сольфеджио. То есть китайские педагоги оказались перед выбором наиболее эффективных методов развития слуха, которые отвечают современным тенденциям, позволяют вводить в качестве музыкального материала музыку XX века. В Китай вновь приглашались иностранные эксперты. Впервые был поставлен вопрос о необходимости дифференциации преподавания сольфеджио в консерваториях и на музыкальных факультетах педагогических вузов. Центральной проблемой остается изучение студентами Китая традиционной музыки, которая отличается от европейского тонального мышления.

С конца 1980-х годов начинают появляться исследования по сольфеджио китайских авторов, первые учебники. С 1987 года было издано «Одноголосное сольфеджио», разработанное преподавателями кафедры сольфеджио Шанхайской консерватории (Жу Цзе, Сюй Линь, Чэн Чжуню, Шэнь Мэй, Го Фасянь, Хуан Цзугэн, Сюй Цзяшэн, Фань Миншуан, Чен Бохуа, У Цзулянь, Чэнь Сяоминь, Ян Чжэн, Сунь Вэньюй, Фань Хейин, У Сяофан) [6; 7]. В рамках двух томов учебника последовательно изложены все необходимые музыкально-теоретические сведения, и обучающиеся приобретают в процессе изучения материала знания и умения от базовых до продвинутого уровня, соответствующего выпускнику вуза. Среди главных достижений учебника преподавателей Шанхайской консерватории стало органичное совмещение европейкой музыки с национальным материалом. При этом расположение музыкального материала предполагает освоение обучающимися сначала традиционных звукорядов, связанных с пентатоникой, к которым постепенно добавляются образцы в европейской тональной системе, благодаря чему происходит прочное формирование чувства лада, являющееся основой российской методики преподавания сольфеджио. В результате, музыкальный слух развивается у обучающихся на базе и традиционной, и европейской музыки, что позволяет им свободно оперировать в рамках любых ладовых систем. Такое выстраивание курса сольфеджио стало наиболее целесообразным для музыкального образования Китая.

В 2000 году преподавателями Китайской консерватории в Пекине Сюй Цзинсином и Сунь Хуном издано четырехтомное пособие «Пение с листа и тренировка слуха». Через четыре года оно было доработано до «Курса сольфеджио» в восьми томах, первые пять из которых предназначены для начального обучения сольфеджио, а остальные – для продвинутого уровня, ориентированного на различные специальности [8].

Профессором Центральной консерватории в Пекине Чжао Ишанем написано пособие «Теория преподавания сольфеджио», ориентированное на специфику обучения предмету китайских студентов. В 2000-е годы Чжао Ишань публикует статьи, выступает на международных конференциях с докладами и мастер-классами, демонст-

рируя свою авторскую методику, основанную на применении дирижирования по время пения на уроках сольфеджио, которые повышают точность интонирования и исполнения ритмического рисунка [4, с. 177].

Хао Чжоя, также профессор Центральной консерватории в Пекине, обнародовала учебные пособия «Курс ритмики и чтения с листа» и «Курс классического сольфеджио». Она выстраивает методику сольфеджио с учетом лучших достижений русской школы, западноевропейских стран и Америки, которые сочетаются с национальным материалом. Причем в курс «Сольфеджио» включается не только музыка Китая разных исторических периодов, но и интонационные образцы из различных регионов Китая. Такой интерес в целом актуален для современных тенденций музыкального образования в Китае. В слуховое восприятие обучающихся попадают одноголосные и многоголосные песни малых народностей, такие интересные явления как сяньская ударная музыка, стиль традиционной инструментальной музыки «Цзяннань сычжу» и др. Обязательны для освоения и такие явления современной европейской музыки как многотерцовые аккорды, созвучия с внедренными тонами, полиритмия и др.

В первой четверти XXI столетия в Китае был налажен обмен опытом между педагогами-сольфеджистами различных учебных заведений. С этой целью организуются конференции, открытые уроки, вводятся единые пособия и методы обучения. На уроках сольфеджио ведется работа над совершенствованием мелодического, гармонического слуха, большое внимание уделяется развитию внутреннего слуха, чувства ритма. Все это позволяет воспитывать в вузах Китая музыкантов с хорошим музыкальным слухом, которые потом выстраивают карьеру как на Родине, так и в лучших театрах и музыкальных залах мира.

Таким образом, методика совершенствования музыкального слуха в рамках дисциплины «Сольфеджио» в вузах Китая изменялась по мере обращения педагогов к зарубежным аналогам, а также к идее синтеза освоения традиционных звукорядов, связанных с пентатоникой, и европейской тональной системы. В результате, сольфеджио эволюционировало от понимания дисциплины как чтения с листа, от сугубо мелодических и ритмических задач, к всестороннему охвату

музыкального слуха, включающего и гармоническую основу, и работу внутреннего слуха. Такие формы работы как музыкальный диктант, выучивание наизусть, слуховой анализ прочно вошли в практику сольфеджио. При этом отличительной

чертой современного сольфеджио в Китае стало свободное интонирование обучающихся в рамках различные ладов и звуковых систем, которое было достигнуто благодаря применению учебников, составленных лучшими китайскими педагогами.

Литература

1. Вэй Шанмяо. Французское учебное пособие «Solfège des solfèges» и его применение в практике сольфеджио в Китае [Электронный ресурс] // Университетский научный журнал. – 2025. – № 84. – URL: <https://unipress.pro/catalog.php?pid=265&aid=5716>.
2. Дивеева Г. А. Шанхайская национальная консерватория в 1920-40-е годы: к проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования // Общество. Среда. Развитие. – 2014. – № 1. – С. 137–140.
3. Селиверстова Н. Б. Дмитриевская (урожд. Шафранова), Клеопатра Николаевна (1911 – после 1972) [Электронный ресурс] // Сайт Санкт-Петербургской государственной консерватории. – URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/dmitrevskaya-urozhd-shafranova-kleopatra-nikolaevna-1911-posle-1972> (дата обращения: 24.06.2024).
4. Цзи Шаньшань. Воспитание музыкального слуха и практика сольфеджио в современном Китае // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, вып. 5. – С. 175–178.
5. Чжан Кэу. Сю Юмей и его роль в становлении современного китайского музыкознания: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Н. Новгород, 2017. – 21 с.
6. Одноголосное сольфеджио: учебное пособие / преподаватели кафедры «Сольфеджио» Шанхайской консерватории Жу Цзе, Сюй Линь, Чэн Чжуору, Шэнь Мэй, Го Фасянь, Хуан Цзугэн, Сюй Цзяшэн, Фань Миншун, Чен Бохуа, У Цзулянь, Чэнь Сяоминь, Ян Чжэн, Сунь Вэньюй, Фань Хейин, У Сяофан. – Шанхай, 1987. – Т. 1. – 210 с. (汝杰, 徐临, 程卓如, 沈枚, 郭法先, 黄祖庚, 徐嘉生, 范明双, 陈白华, 吴祖廉, 陈晓敏, 宴铮, 孙纹瑜, 范鹤英, 吴晓舫 (上海音乐学院视唱练耳教研室教师) 单声部视唱练耳: 教材 第1卷 – 上海, 1987 – 210 页).
7. Одноголосное сольфеджио: учебное пособие / преподаватели кафедры «Сольфеджио» Шанхайской консерватории Жу Цзе, Сюй Линь, Чэн Чжуору, Шэнь Мэй, Го Фасянь, Хуан Цзугэн, Сюй Цзяшэн, Фань Миншун, Чен Бохуа, У Цзулянь, Чэнь Сяоминь, Ян Чжэн, Сунь Вэньюй, Фань Хейин, У Сяофан. – Шанхай, 2003. – Т. 2. – 183 с. (汝杰, 徐临, 程卓如, 沈枚, 郭法先, 黄祖庚, 徐嘉生, 范明双, 陈白华, 吴祖廉, 陈晓敏, 宴铮, 孙纹瑜, 范鹤英, 吴晓舫 (上海音乐学院视唱练耳教研室教师) 单声部视唱练耳: 教材 第2卷 – 上海, 2003 – 182 页).
8. Курс сольфеджио: в 8 томах / под общей редакцией Сюй Цзинсин. – Пекин, 2004. – Т. 1. – 173 с. (徐敬行 (总主编) 视唱练耳教程 共8卷 第1卷 – 北京, 2004 – 173 页).

References

1. Vey Shanmyao. Frantsuzskoe uchebnoe posobie “Solfège des solfèges” i ego primeneniye v praktike sol’fedzhio v Kitae [The French textbook “Solfège des solfèges” and its application in solfeggio practice in China]. *Universitetskiy nauchnyy zhurnal [University Scientific Journal]*, 2025, no. 84. (In Russ.). Available at: <https://unipress.pro/catalog.php?pid=265&aid=5716>.
2. Diveeva G.A. Shangkhaiyskaya natsional’naya konservatoriya v 1920-40-e gody: k probleme vzaimodeystviya s traditsiyami rossiyskogo muzykal’nogo obrazovaniya [The Shanghai National Conservatory of Music in the 1920s–1940s: On the Problem of Interaction with the Traditions of Russian Music Education]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye [Society. Environment. Development]*, 2014, no. 1, pp. 137–140. (In Russ.).
3. Seliverstova N.B. Dmitrevskaya (urozhd. Shafranova), Kleopatra Nikolaevna (1911-posle 1972) [Dmitrevskaya (née Shafranova), Cleopatra Nikolaevna (1911–after 1972)]. *Sayt Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii [Website of the St. Petersburg State Conservatory]*. (In Russ.). Available at: <https://www.conservatory.ru/esweb/dmitrevskaya-urozhd-shafranova-kleopatra-nikolaevna-1911-posle-1972>.

4. Tszi Shanshan. Vospitanie muzykal'nogo slukha i praktika sol'fedzhio v sovremennom Kitae [Musical ear training and solfeggio practice in modern China]. *Manuskript [Manuscript]*, 2019, vol. 12, iss. 5, pp. 175-178. (In Russ.).
5. Chzhan Keu. *Syau Yumey i ego rol' v stanovlenii sovremennogo kitayskogo muzykoznaniya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Xiao Yumei and his role in the development of modern Chinese musicology. Author's abstract of dis. PhD in Art History]*. Nizhniy Novgorod, 2017. 21 p. (In Russ.).
6. *Odnogolosnoe sol'fedzhio: uchebnoe posobie [Single-voice solfeggio. Textbook]*. By teachers of the department of "solfege" of the Shanghai Conservatory Zhu Jie, Xu Lin, Cheng Zhuoru, Shen Mei, Guo Faxian, Huang Zugen, Xu Jiasheng, Fan Mingshuang, Chen Bohua, Wu Zuliang, Chen Xiaomin, Yang Zheng, Sun Wenyu, Fan Heying, Wu Xiaofang, Shanghai, 1987, vol. 1. 210 p. (In Chinese).
7. *Odnogolosnoe sol'fedzhio: uchebnoe posobie [Single-voice solfeggio. Textbook]*. By teachers of the department of "solfege" of the Shanghai Conservatory Zhu Jie, Xu Lin, Cheng Zhuoru, Shen Mei, Guo Faxian, Huang Zugen, Xu Jiasheng, Fan Mingshuang, Chen Bohua, Wu Zuliang, Chen Xiaomin, Yang Zheng, Sun Wenyu, Fan Heying, Wu Xiaofang, Shanghai, 2003, vol. 2. 183 p. (In Chin.).
8. *Kurs sol'fedzhio: v 8 tomakh [Solfeggio course. In 8 volumes]*. Under the general editorship of Xu Jingxing. Beijing, 2004, vol. 1. 173 p. (In Chin.).

УДК 785.11.04

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-125-138

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ ЧЖАО ЦЗИПИНА: СИНТЕЗ ЗАПАДНОГО СИМФОНИЗМА И КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ

Тан Нинвань, аспирант, Российская государственная специализированная академия искусств (г. Москва, РФ). E-mail: 2258545661@qq.com

В многомерном пространстве современной музыки Китая особое место принадлежит выдающемуся композитору и общественному деятелю Чжао Цзипину. У себя на родине он получил статус классика китайской киномузыки. Его оркестровые произведения завоевали мировую известность и исполняются во многих странах, включая Россию. Творческое кредо Чжао Цзипина заключается в создании произведений с национальной спецификой и отражающей дух современного времени.

Композитор написал огромное количество произведений, которые предназначены для исполнения как национальным оркестром, так и европейским симфоническим с участием китайских традиционных инструментов. В своем творчестве Чжао Цзипин мастерски сочетает мелодику, ладовые системы и тембры китайской музыки с современными композиторскими техниками и инструментами западного симфонического оркестра.

В центре внимания статьи – Первая симфония Чжао Цзипина, названная «Симфония 2000» и созданная для симфонического оркестра с участием китайских традиционных инструментов и хора. Три части симфонии – это музыкальное повествование об истории Китая и воплощении чаяний китайского народа на пороге новой эры. Основные художественные образы трехчастного цикла воссоздают картину наступившего тысячелетия. В целом композитор в «Симфонии 2000» презентовал новое «пространство» для инноваций в области развития современной музыки Китая. Соединив китайские традиционные инструменты, локальный мелос с классическими европейскими формами и современными композиторскими техниками письма, Чжао Цзипин создал масштабное произведение, в котором воплотил самобытный национальный характер своего народа.

Ключевые слова: Китай, композитор Чжао Цзипин, «Симфония 2000», симфоническая музыка, европейская традиция, китайский колорит, национальный характер.

ZHAO ZIPING'S FIRST SYMPHONY: A SYNTHESIS OF WESTERN SYMPHONISM AND CHINESE TRADITIONAL MUSIC

Tang Ningwan, Postgraduate, Russian State Specialized Academy of Arts (Moscow, Russian Federation).
E-mail: 2258545661@qq.com

In the multidimensional space of contemporary Chinese music, outstanding composer and public figure Zhao Jiping holds a special place. In his homeland, he has earned the status in classic Chinese film music. His orchestral works have gained international acclaim and are performed in many countries, including Russia. Zhao Jiping's creative credo is to create works with a national character and reflect the spirit of the modern era.

The composer has written a vast number of works intended for performance by both national orchestras and European symphonies featuring traditional Chinese instruments. In his work, Zhao Jiping masterfully combines the melodies, modal systems, and timbres of Chinese music with modern compositional techniques and the instruments of a Western symphony orchestra.

This article focuses on Zhao Jiping's First Symphony, entitled "Symphony 2000," which was composed for symphony orchestra featuring traditional Chinese instruments and choir. The symphony's three movements are a musical narrative of China's history and embodiment of aspirations of the Chinese people on the threshold of a new era. The three-movement cycle's key artistic images evoke a vision of the coming millennium. Overall, in "Symphony 2000," the composer presented a new "space" for innovation in the development of contemporary Chinese music. By combining traditional Chinese instruments and local melodies with classical European forms and contemporary compositional techniques, Zhao Jiping created a large-scale work that embodied the distinctive national character of his people.

Keywords: China, composer Zhao Jiping, Symphony 2000, symphonic music, European tradition, Chinese flavor, national character.

Чжао Цзипин (р. 1945) – один из авторитетных современных китайских композиторов, педагог и общественный деятель. Его деятельность многогранна: в настоящее время Чжао Цзипин является директором Института танцевальной и музыкальной драмы провинции Шэньси, президентом театров оперы и балета провинции Шэньси, председателем китайской музыкальной Ассоциации, президентом Сианьской консерватории, вице-президентом Китайского общества кино и музыки, вице-председателем Федерации литературных и художественных кругов провинции Шэньси и председателем Ассоциации работников литературы и искусства провинции Шэньси. Музыкальное творчество композитора охватывает широкий спектр жанров, среди которых ведущее место занимают оркестровые, вокальные произведения и музыка к кинофильмам.

На сегодняшний день композитором написано большое количество сочинений, предназначенных для исполнения оркестрами: национальным и европейским симфоническим с участием китайских традиционных инструментов, которые

наилучшим образом раскрывают подлинное мастерство и талант Чжао Цзипина. Своими произведениями композитор доказывает, что их художественная ценность заключается в наследовании традиций национальной культуры: «Только обретя уверенность в своей собственной культуре, можно по-настоящему "достучаться" до мира» [9, с. 60]. В результате личность Чжао Цзипина и его музыка давно стали важнейшими культурными и художественными символами китайской культуры и воплощением национального духа Китая в музыкальном мире. В мультикультурном пространстве XXI века композитор получает широкое признание во всех сферах художественной жизни Поднебесной и за рубежом. Что касается композиторского стиля, то Чжао Цзипин мастерски синтезирует традиционные и современные, китайские и европейские техники композиции, создавая шедевры в области разножанровой музыки. Уникальный стиль Чжао Цзипина наиболее ярко воплотился в его трех симфониях (1999, 2005, 2018), которые до настоящего времени не получили полного освещения ни в китайской

музыковедческой литературе, ни в российском музыкознании. Остановимся на Первой симфонии, написанной для западного симфонического оркестра с участием хора и китайских традиционных инструментов. Как отмечают исследователи, «это произведение пронизано ярким национальным этностилем, основанным на фольклорном материале Северо-Западного Китая, родины композитора» [2, с. 138].

Первая симфония Чжао Цзипина, также известная как «Симфония 2000», была создана в конце 1999 года по заказу Управления культуры Пекина специально к наступлению нового тысячелетия, став новогодним произведением-подарком столице. Впервые исполненная Пекинским симфоническим оркестром под управлением Тан Лихуа в Зале народных собраний 1 января 2000 года, она получила единодушное признание со стороны всех слоев общества. Это первое крупное произведение композитора, получившее официальный опусный номер. Позже симфония была «исполнена и записана Лиссабонским симфоническим оркестром Португалии» [1, с. 4]. В 2001 году Ассоциация музыкантов провинции Шэньси представила это произведение на престижную ежегодную тайваньскую премию конкурса «Золотой колокол», где симфония завоевала бронзовую медаль.

Как и большинство сочинений Чжао Цзипина, симфония концентрирует в себе «дух китайской культурной традиции» [4, с. 9] и принципы западного симфонизма. Первая симфония написана Чжао Цзипином для европейского симфонического оркестра с двойным составом медных духовых (см. табл. 1), состоит из трех частей (общей продолжительностью 29 минут) и обладает ярко выраженной национальной спецификой.

Таблица 1

Состав инструментов

Духовые инструменты	флейта пикколо флейта 2 гобой 2 кларнет in B 2 фагот 2 валторна 6 труба 3 тромбон 3 туба
---------------------	--

Окончание таблицы 1

Струнные инструменты	скрипки I скрипки II альт виолончель контрабас
Ударные и самозвучающие инструменты	литавры малый барабан тарелки тамтам большой барабан кастаньеты китайские колокольчики банцзы хуапэньгу ксилофон колокола вибрафон арфа
Хор	сопрано альт тенор бас

Обратимся к анализу симфонического цикла. Первая часть написана в классической сонатной форме, но композитор не придерживается ее строгих рамок, вводя в разработку новый тематический материал и повторяя в репризе только тему вступления и главную партию (см. табл. 2).

Таблица 2

Композиционная форма I части симфонии

I часть	
Вступление. Largo (1–27-й тт.)	
Экспозиция	Главная партия. Lento (28–63-й тт.) Побочная партия. Adagio (64–99-й тт.)
Связка (100–109-й тт.)	
Разработка	Andante (110–126-й тт.) Allegro (127–180-й тт.)
Реприза	Largo. Тема вступления (181–194-й тт.) Lento (195–217-й тт.)

Вступление. Открывает симфонию соло вибратона (см. Приложение, пример 1): имитируется перезвон древних колоколов бяньчунов, что

служит своеобразным лейтсимволом, возвещающим смену тысячелетий, и придает произведению «ощущение исторической связи веков» [6, с. 9].

Далее вступают фанфары в исполнении медных духовых инструментов (см. Приложение, пример 2): цепочка терпких аккордов возвещает о грозном характере предстоящих событий.

В свою очередь последующие секстоли шестнадцатых в струнной группе оркестра добавляют повествованию смятение и хаос. Также во вступлении в партии валторн (14-й такт) ярко обозначается и интонационный ориентир тематизма первой части, где широта интервалики предвосхищает последующий изысканный мелодизм. Следует отметить, что практически весь интонационный материал вступления, а также и его ритмические формулы находят свое дальнейшее воплощение в музыке всех трех частей симфонии.

Главная партия. Lento (A). Обращает на себя внимание внутренняя организация темы: несмотря на сдержанный темп, ее интонационная структура и одновременно ритмическое развитие создают ощущение не только необъятной широты, но и затаенное напряжение, которое подкрепляется «сухим» органным пунктом (двумя статичными восьмыми в нижнем регистре на третьей доле) и сопровождающим «заретушированным» фоном из последовательных ув. 4. Условно ее можно назвать «темой страдания» (см. Приложение, пример 3).

В экспозиции при третьем проведении главной партии композитор впервые добавляет к литаврам китайский традиционный самозвучащий инструмент банцзы (типа кастанет), чистый и яркий тембр которого вносит особый этноколорит в звучание симфонического оркестра. В целом главная партия, развиваясь в диапазоне дуодецимы, трижды восходит высь, и в итоге развитие музыкального материала приводит к увеличенному трезвучию. Однако этот кульминационный аккорд в силу своей внутренней звуковой природы не вносит ощущение завершения: следующая далее связка из тех же ув. 4 логично выводит повествование к побочной партии – разделу Adagio.

Побочная партия. Adagio (D). Очарование этого очень медленного раздела, его прозрачной инструментовки, красочной гармонии и изощренной мелодики, ассоциируется с лучшими образца-

ми симфонической музыки Н. А. Римского-Корсакова, К. Дебюсси. Чжао Ципин в данном случае использует классический способ инструментовки, когда последовательно, из тишины, при красочном гармоническом «оформлении» тема проходит сначала в нижнем регистре (виолончели, контрабасы), затем в среднем (деревянные духовые) и в итоге звучит в верхнем (скрипки) уже не затаенно, но широко, свободно и чувственно. Условно побочную партию можно назвать «темой воспоминаний» (см. Приложение, пример 4).

Связующий эпизод. Ad lib. (C). Связующий эпизод, где композитор использует сонорные гармонические эффекты, перемежая их с шумом ударных, а также с колоритным звучанием арфы и вибратона, выполняет двойную функцию – контрастирующую и подготовительную. Во-первых, ad lib. ярко контрастен предыдущему и последующему материалу прежде всего своей мелодической и общей звуковой сутью. Во-вторых, одновременно данный эпизод, вследствие предоставленной исполнителям свободы, создает ощущение тревоги и тем самым подготавливает разработку – активный маршеобразный раздел Andante.

Разработка состоит из двух разделов: Andante (110–126-й тт.) и Allegro (127–181-й тт.). Громкая маршеобразная музыка вносит очень яркий образный контраст в сравнении с состоянием томления в Lento и спокойствия в Adagio. Мелодика заключена преимущественно в объеме малой терции; тема проводится трижды (сначала в партии валторн, затем труб и, наконец, скрипок и деревянных духовых), она имеет четкую квадратную структуру. Сопровождающие тему гармонии, организованные в тональности a-moll, также абсолютно лишены предыдущих изысков (I–IV–VI–V). В то же время в аккордику внесены незначительные изменения: IV ступень – мажорная, а в доминантовом аккорде терцовый тон отсутствует вовсе. Казалось бы, данная «корректировка» незначительна, однако с учетом того, что третье проведение темы проходит после внезапной модуляции в тональность c-moll, эмоциональное «пространство» эпизода Andante расширяется, и в итоге мощный звуковой поток логично врывается в раздел Allegro. Таким образом Чжао Ципин словно делает отсылку к бетховенскому симфонизму, организовав партитуру с выпуклым

тематизмом, ясными гармоническими последовательностями и принципами инструментовки, присутствии началу XIX века.

Второй раздел. Allegro (E). Стремительная семитактовая тема Allegro изобилует ритмическим и метрическим разнообразием; особенно примечателен ее общий мелодический диапазон – от *f* первой октавы до *fis* третьей. Обращает на себя внимание и бурлящий поток токкатного аккомпанемента, в котором большую роль играют ударные инструменты. Необходимо подчеркнуть, что композитор очень рационально использует в оркестровой партитуре банцзы и ксилофон, которые придают особую остроту аккомпанементу и звучанию самой темы, когда она дублируется этими ударными инструментами.

Представляет интерес и группировка нот в сложных и простых размерах. Так, размер 6/8 группируется как 2+4; цепочка восьмых длительностей в размере 7/8 – как 4+3, но при этом акцентами фиксируются первая и четвертая восьмые. Подобная амплитуда контрастов в ритмике, тематическая изобретательность и тембральная пестрота сообщают музыке невероятное напряжение и одновременно бурный восторг.

Реприза. Largo (F). Однако стремительное движение внезапно прерывается грозными аккордами Вступления (Largo). Реприза возвращает прежнее состояние тревоги, неопределенности и скорби. По отношению к экспозиции репризный раздел главной партии **Lento (G)** содержит в себе уже и некую мрачную обреченность: если в экспозиции на это был лишь намек в виде *тихих* статичных восьмых в нижнем регистре, то в репризе тему сопровождают только яркие аккордовые «вспышки». Наконец, звучание на *tutti* финального аккорда, в основе которого все то же увеличенное трезвучие, оставляет не только ощущение недосказанности, но и заключает роковой вопрос.

I часть Первой симфонии – музыка в большей степени не конфликтов, а эмоциональных состояний. Неслучайно ключевой тематизм (главной и побочной партий) в данной сонатной форме достаточно близок и схож не столько в темповых характеристиках, сколько по своей внутренней протяженности, философской глубине и содержательности. Здесь же следует отметить, насколько логично, мастерски композитор с помощью коло-

ритных связок «сшил» партитуру экспозиции из близких по своему внутреннему характеру разделов. В свою очередь два ярких контрастных эпизода разработки развивают преимущественно интонационный материал главной и побочной партий. Подытоживая мысль о музыке эмоциональных состояний, отметим, что и реприза по своей текстовой сути очень близка экспозиции, но в то же время в ней ощутима заметная динамика благодаря измененной инструментовке и усиленной динамике.

II часть – певучее Adagio – ярко раскрывает «национальный характер музыки, в которой передается стремление и надежда сынов и дочерей Китая на прекрасное будущее» [1, с. 30], написана в сложной трехчастной форме со вступлением и заключением (см. табл. 3).

Таблица 3

Композиционная форма II части симфонии

II часть. Adagio
Вступление (6-й т.)
Раздел А (7–54-й тт.)
Средний раздел В (55–107-й тт.)
Репризный раздел А ₁ (108–139-й тт.)
Заключение (140–151-й тт.)

Вступление (шеститактовое: 3+3) формирует своеобразную подготовку к главной тональности II части: через D-dur посредством плавных глиссандирующих скольжений у струнных инструментов (*con sordini*) мягко раскрывается Es-dur. Несмотря на то, что в музыкальной среде не существует какой-то четкой дифференциации эмоциональных ощущений от окраски той или иной тональности, тем не менее за прошедшие столетия у композиторов сформировались определенные ориентиры, ассоциации. Так, тональность Es-dur на тихих звучаниях часто представляется как теплая, глубокая, с возможностью баланса между мягкостью и силой. Вторая часть симфонии полностью соответствует упомянутым эмоциональным свойствам. Даже средний раздел II части можно определить как контрастный только с некоторыми оговорками: по отношению

к крайним разделам эта антитеза выражена скорее даже не динамикой, не темпом, а гармоническими изысками, изящной инструментовкой и гармоническим разнообразием. Здесь же будет уместным упомянуть, что Es-dur особенно удобна для духовых инструментов, которые в силу конструкционного устройства звучат в этой тональности «благодарно», более естественно; данное обстоятельство также способствует мягкому звучанию оркестра (см. Приложение, пример 5).

Тема первого раздела построена несколько необычно, хотя, в сущности, проста: имеет квадратную восьмитактовую структуру и состоит из двух предложений (4+4). Ее условно можно назвать «темой возрождения»¹. Сначала первое предложение экспонируется «подробно» восьмью длительностями, при повторе же темы – излагается четвертями, которые фиксируют лишь ключевые точки мотивов и таким образом тема, сохраняя свою прежнюю восьмитактовую организацию и интонационную сущность, создает ощущение большей широты и безмятежности.

Тематизм среднего раздела также двусоставной (8+4), в нем явно прослеживается диалогичность. Это особенно заметно на уровне тембра: диалог деревянных духовых (кларнеты, фаготы) и струнной группы. В мелодике первых восьми тактов (при размере 3/4) слышны цепочки параллельных минорных трезвучий с очень гибкой, «плавающей» динамикой, что вызывает ассоциации с жанром колыбельной и напоминает симфонические миниатюры А. Лядова. В следующих четырех тактах тематизм по своей интонационной сути очень близок предыдущему мелодическому материалу, но отличается, как уже было сказано выше, «светлой» тембровой краской струнных инструментов и звуковысотным расположением фактуры. Средства для подготовки кульминации в среднем разделе выбраны композитором, исходя прежде всего из специфики тематизма: заключительные фразы первого восьмитактового предложения, медленно поднимаясь вверх по м. 3, постепенно «организуются» в «терпкие» туттийные аккорды и в результате разрешаются в призывных возгласах валторн. Примечательно, что вследствие смены диссонирующих аккордов на

¹ Чан Сяоин называет ее «весенней темой» [7, с. 51].

«чистый» f-moll в партии валторн в кульминации отсутствует ощущение трагизма, которое периодически прослеживается в первой части.

Вторую – главную кульминацию этой части – Чжао Цзипин поместил в репризе, начало которой звучит так же затаенно. Тему вновь «окутывает» прозрачное сопровождение, но постепенно благодаря уплотнению общей фактуры она на нюансе *mezzo forte* звучит уже широко, чувственно; ее развитию способствуют «сопутствующие» выразительные фигурации шестнадцатых (кларнет, вибрафон, виолончель) и валторновые мелодические «комментарии». Обращают на себя внимание гармонические краски в завершении II части. Тема после кульминационного проведения из Es-dur через Des-dur разрешается в C-dur и далее на *diminuendo* гармонии «не спеша» следуют одна за другой по четкому принципу терцового сопоставления: As-dur – F-dur – D-dur с выходом на основную тональность – Es-dur.

В целом Вторая часть своей эмоциональной, мелодической и колористической составляющей представляет собой резкий контраст предыдущим драматическим событиям. Чжао Цзипин выступил здесь как яркий мелодист, прекрасный мастер инструментовки и виртуозный колорист, чутко слышащий малейшие тембровые оттенки в сочетаниях тех или иных инструментов симфонического оркестра.

III часть², представляющая собой кульминацию всего сочинения, обобщает и подводит итог всей симфонии. К оркестру добавляется хор, вплетаясь в канву симфонической партитуры и создавая ощущение монументальности. В целом финал отличается тембральным и тематическим многообразием, а также богатством звуковых эффектов.

В III части раскрыт величественный образ китайского народа. В целом три части симфонии представляют собой эпическое повествование о многовековой истории Китая и чаяниях народа о прекрасном будущем.

² Исполнители Чжан Диньгэ и Ли Шуан сделали переложение финала для электронного органа [8]. Они отмечают, что данная часть, звучащая 7'35, пользуется особой популярностью и исполняется в различных переложениях как самостоятельная сольная пьеса.

В композиционном плане финала просматривается сочетание форм – регулярного рондо и сложной трехчастной. Рондо проявляется в наличии яркого рефрена, повторяющегося трижды, и эпизодов (Вступление – А – В – А – С – А – Кода); сложная трехчастная форма – в контрастном среднем разделе, вступлении и коде (см. табл. 4).

Таблица 4

Композиционная форма III части симфонии

III часть	
Вступление	Presto (1–12-й тт.) / Alla marcia (13–19-й тт.)
А	Рефрен. Vivace (20–47-й тт.)
В	Оркестр и смешанный хор (48–83-й тт.)
А	Рефрен. Vivace (84–110-й тт.)
С	Adagio (111–132-й тт.)
А	Рефрен. Vivace (133–162-й тт.)
Кода	Largo (163–202-й тт.)

Вступление к третьей части мощное и энергичное, образует резкий контраст по сравнению со спокойным характером второй части; оно схоже с вступлением к первой части в плане инструментовки, интонаций, ритмики, динамики. Однако его внутренняя организация создает прямо противоположное эмоциональное наполнение вследствие ясно ощущаемых мажорных трезвучий в фанфамах медных духовых инструментов, а также благодаря порывистым, устремляющимся вверх целотонным пассажам шестнадцатых (струнные и деревянные духовые инструменты). Таким образом создается предвосхищение праздника (см. Приложение, пример 6).

Тема рефрена в сопровождении нарочито упругого аккомпанемента (бас-аккорд) впечатляет своей легкостью, стремительностью и искрометным мелодизмом. Интонационно и ритмически она перекликается с темой Allegro из I части, причем *аналогичное сходство* между первой частью и финалом проявляется и далее (с 35-го такта): в туттийных эпизодах с размерами 7/8 и 6/8. Необходимо отметить, что упомянутые фрагменты несут также и структурную нагрузку: они подготавливают появление знакового тематизма финальной части, играя в какой-то степени роль «сопутствующих рефренов». Более того,

композиционные средства выразительности этих небольших фрагментов настолько выпуклы, что, появившись однажды в I части, они сразу узнаваемы в финале. Таким образом Чжао Ципин, как музыкальный «архитектор», цементирует форму симфонии в целом. В оркестре снова появляется китайский традиционный инструмент банцзы (см. Приложение, пример 7).

В первом эпизоде (В) к инструментальному составу оркестра «присоединяется» смешанный хор. Хотя хор исполняет вокализацию, он привносит новую тембральность. Исследователь Лю Цуйцуй усматривает в обращении композитора к человеческому голосу «воплощение гуманизма реального мира» [5, с. 80]. Со-звучание хора и оркестра способствует развитию разнообразных звукотембровых «перспектив» и производит сильное эмоциональное воздействие на слушателя. В хоровой партии появляется тема из среднего раздела II части. Она узнаваема, несмотря на организацию в размере 4/4³ и незначительные изменения в мелодической линии (см. Приложение, пример 8).

«Зарождение» новой, хоровой краски в оркестровой партитуре существенно обогащает общее звучание. Постепенное уплотнение фактуры и усиление динамики словно добавляют новые живописные «слои» и «текстуры», создавая ощущение медленно раскрывающегося пространства, объема, глубины.

Второй эпизод (С) – Adagio – представлен главной темой из II части – «темой возрождения». Таким образом композитор обозначает в архитектонике симфонии черты некой зеркальности. Последовательный отсыл из финала к уже отзвучавшему ранее тематизму II части очевиден. Кроме того, *непрямое* отражение *двусоставного* Вступления к симфонии заметно и в ее коде (Largo). Во-первых, новая «перспектива» аккордовых последовательностей коды обогащается тембрально, фактурно, гармонически, кардинально изменяется ее характер; посредством триолей в возгласах медных духовых инструментов, бое литавр и звоне колоколов «расширяется» ритмика. Во-вторых, в партиях струнных и деревянных духовых подается уже не смятение и хаос Вступления, а предвкушение наступающего торжества

³ Как упоминалось выше, данная тема в среднем разделе II части представлена в размере 3/4.

света. Здесь композитор вводит новую тембральную краску – цветочный барабан хуапэньгу⁴.

Кода финала построена на впервые появляющейся в симфонии теме, которую условно можно назвать «темой миллениума»: китайский народ, полный энтузиазма и жизненных сил, встречает приход нового тысячелетия (см. Приложение, пример 9).

Эмоциональное ощущение монументальности Первой симфонии подкрепляется в коде сопоставлением тональностей и разными солилирующими группами инструментов: C-dur (хор, деревянные духовые и струнные инструменты) – D-dur (трубы, тромбоны) – F-dur (валторны) – G-dur (тромбоны) – D-dur (трубы). Выход же заключительной тональности D-dur предваряет Es-dur (неаполитанский аккорд) как доминанта, как последний гармонический «ауфтакт», предвещающий грандиозное завершение симфонического цикла.

Подводя итоги, отметим следующее. Чжао Цзипин рассматривает китайскую традиционную музыку как источник художественного творчества и своими произведениями доказывает, что их художественная ценность заключается в наследовании традиций национальной культуры. Композитор черпал вдохновение для своего творчества из фольклора Северо-Западного Китая – китайской традиционной оперы, находя уникальные мелодии в музыке циньцян⁵. По мнению Чжоу Шаоцуна, «циньцян как носитель локальной культуры воплощает в себе духовность народа Шэньси <...>, во фразе “тридцать миллионов шэньсийцев на циньских землях вместе громко поют циньцян” раскрывается важная особенность циньцян, заключающаяся в присутствии широких скачков в его напевах, а мелодический стиль циньцян подобен крику с далеких желтых земель. Народ земли Цинь выражает через циньцян свои печали и радости, встречи и разлуки, гнев и счастье <...>, ведь циньцян для них – великая радость среди великих страданий. Когда старый вол, деревянный плуг и узловатая веревка

уже полностью измотали людей в полях, они, стоя за плугом, громко кричат отрывок из циньцян, и вся усталость в их изнуренных телах полностью уходит. Чжао Цзипин, усвоив мелодику и ритмику напевов циньцян, претворил их в своем творчестве, рассказывая и о тоске по родным местам, и о себе самом» [10, с. 39]. Как отмечает Ван Бо, «обладая ориентированной на современность творческой концепцией, Чжао Цзипин смог реализовать принцип “использовать западное для служения китайскому, а древнее – для служения современному”. Это позволило его музыке не только сохранять национальный стиль, но и демонстрировать тенденции к многообразию. В процессе отбора и применения фольклорного музыкального материала Чжао Цзипин всегда был чрезвычайно избирателен. Его принцип в определении собственного музыкального стиля заключается в том, чтобы перенять наиболее характерные, живительные элементы из музыки локальной шэньсийской оперы для создания национального этноколорита» [2, с. 139]. Так, композитор синтезирует инструменты западного симфонического оркестра с традиционными китайскими: он вводит инструменты, характерные для циньцянской оперы Северо-Западного Китая, такие как кастаньеты банцзы, китайский большой барабан и большой гонг, а также цветочный барабан хуапэньгу как художественные средства для воплощения национального характера. Творческий подход к тембрам китайских инструментов является одной из отличительных черт мышления композитора-симфониста Чжао Цзипина.

Главные художественные образы Первой симфонии – «тема возрождения» и «тема миллениума» – воссоздают картину нового тысячелетия. Композитор переосмыслил структурные рамки классического сонатно-симфонического цикла, сместив драматургический акцент на финальную часть. Третья часть выполняет функцию обобщения по отношению к первой и второй частям, доводя до кульминационной точки всю драматурию цикла как в эмоционально-художественном плане, так и в аспекте тематической разработки материала. Подводя итог всему произведению, финал синтезирует весь спектр эмоциональных и рациональных выразительных средств, характерных для третьей и четвертой частей европейского сонатного цикла.

⁴ Барабан по форме напоминает цветочный горшок.

⁵ Жанр китайской локальной оперы, возникшей в начале XIX века в провинции Шэньси, включает в себя пение, танцы, акробатические элементы и боевые искусства.

Первая симфония Чжао Цзипина создала новое «пространство» для инноваций в области развития современной симфонической музыки Китая. Композитор использует «национальные инструменты и национальный мелос, чтобы воплотить психологию и духовный облик великой китайской нации. Интеграция традиционных инструментов в симфонический оркестр играет основополагающую роль в подчеркивании национального характера и глубины содержания произведения» [7, с. 52]. Благодаря неустанным композиторским поискам, в Первой симфонии Чжао Цзипина удалось сформировать собственную уникальную творческую концепцию, сочетающую традиционный язык национальной музыки с классическими европейскими формами (сонатная, трехчастная и рондо), объединив восточную и западную традиции и интегрировав их

в мировую музыкальную культуру. За это Чжао Цзипина называют «композитором, соединившим западный стиль и китайский колорит» [2, с. 137], чье творческое кредо заключалось в том, чтобы «одной рукой обращаться к традиции, а другой – к миру, опираясь на достижения европейской музыки» [3, с. 39].

Создание симфонической музыки с национальной спецификой и отражающей дух XXI века стало основополагающим для творческого метода Чжао Цзипина. Его сочинения обладают ярко выраженной национальной идентичностью и входят в сокровищницу богатого культурного наследия Поднебесной. Чжао Цзипин, несомненно, один из величайших современных китайских композиторов, получивших признание не только у себя на родине, но и на международном уровне.

Литература

1. Ван Бо. Исследование создания Первой симфонии Чжао Цзипина. – Ланьчжоу: Северо-западный педагогический университет, 2011. – 81 с. (王博. 赵季平《第一交响乐》的创作研究. – 西北师范大学 / 2011年 05月. – 81 页).
2. Ван Бо. О композиционных особенностях первой части Первой симфонии Чжао Цзипина // Вестник Лундунского университета. – 2013. – С. 137–139. (王博. 论赵季平《第一交响乐》第一乐章的创作特征 // 陇东学院学报, 2013. 页137–139).
3. Ван Вэнь. Исследование национального характера инструментальных произведений Чжао Цзипина с точки зрения музыкальной эстетики – на примере оркестровой композиции «Гимн миру» для традиционных инструментов. – Ченду: Сычуаньский педагогический университет, 2022. – 40 с. (王文. 音乐美学视域下赵季平器乐作品的民族性研究——以民族管弦乐《和平颂》为例. – 四川师范大学, 05.2022. – 40 页).
4. Лю Дань. Исследование гармонической техники в Первой симфонии Чжао Цзипина: Магистерская диссертация. – Сианьская консерватория, 2025. – 43 с. (刘丹. 赵季平《第一交响乐》和声技法研究. – 西安音乐学院, 2025, 年 05月 26日. – 43 页).
5. Лю Цуйцуй. Музыкальный анализ Первой симфонии Чжао Цзипина. – Цилуньский педагогический университет, Цзинань, 2019. – С. 80–81. (刘翠翠. 赵季平《第一交响乐》的音乐分析. – 齐鲁师范学院, 济南, 2019. 页 80–81).
6. Хэ Юэвэй. Исследование гармонии в трех симфониях Чжао Цзипина. – Шанхай: Шанхайская консерватория, 2025. – 72 с. (和乐为. 赵季平三部交响曲的和声研究. – 上海音乐学院, 2025. – 72 页).
7. Чан Сяоин. Анализ музыкальной формы Первой симфонии Чжао Цзипина и ее сравнение с традиционным сонатно-симфоническим циклом // Музыка пространства и времени. – 2015. – С. 51–52. (常晓英. 赵季平《第一交响乐》曲式分析及与传统奏鸣交响套曲的比较 // 音乐时空, 页51–52).
8. Чжан Диньгэ, Ли Шуан. Исследование техники аранжировки и исполнительского мастерства для электронного органа – на примере третьей части Первой симфонии Чжао Цзипина // Вестник Шэньянской консерватории «Новый голос Юэфу». – 2023. – С. 93–98. (张丁戈 李爽. 电子管风琴编配技法与演奏技巧探究——以赵季平《第一交响乐》第三乐章为例 // 乐府新声 (沈阳音乐学院学报), 2023. 页93–98).
9. Чжан Цзюньжэнь. Слияние традиций Востока и Запада, элегантность и возвышенность, выражающие собственную гармонию, на примере симфонической сюиты «Большой двор Цяо» Чжао Цзипина // Создание музыки. – Пекин, 2020. – С. 58–61. (张君仁. 基传统贯中西 逸韵高远而自得——从《乔家大院》交响组曲看赵季平的音乐创作 // 音乐创作, 2020. 页58–61).
10. Чжоу Шаоцун. Боевой клич на Желтой земле – О влиянии характеристик напева циньцян на создание Первой симфонии Чжао Цзипина // Исследование музыкального искусства. – 2022. – С. 37–39. (周少聪. 黄土地上的呐喊 —— 论秦腔唱腔特点对赵季平《第一交响乐》创作的影响 // 音乐艺术研究, 2022. 页37–39).

References

1. Van Bo. *Issledovanie sozdaniya Pervoy simfonii Chzhao Tzipina* [A Study on the Creation of Zhao Jiping's First Symphony]. Lanchzhou, Severo-zapadnyy pedagogicheskiy universitet Publ., 2011. 81 p. (In Chin.).
2. Van Bo. O kompozitsionnykh osobennostyakh pervoy chasti Pervoy simfonii Chzhao Tzipina [On the Compositional Features of the First Movement of Zhao Jiping's First Symphony]. *Vestnik Lundunskogo universiteta* [Bulletin of Longdong University], 2013, pp. 137-139. (In Chin.).
3. Van Ven. *Issledovanie national'nogo kharaktera instrumental'nykh proizvedeniy Chzhao Tzipina s tochki zreniya muzykal'noy estetiki – na primere orkestrvoy kompozitsii “Gimn miru” dlya traditsionnykh instrumentov* [A Study of the National Character of Zhao Jiping's Instrumental Works from the Perspective of Musical Aesthetics – Using the Example of the Orchestral Composition “Hymn to the World” for Traditional Instruments]. Chendu, Sychuanskiy pedagogicheskiy universitet Publ., 2022. 40 p. (In Chin.).
4. Lyu Dan. *Issledovanie garmonicheskoy tekhniki v Pervoy simfonii Chzhao Tzipina* [A Study of Harmonic Technique in Zhao Jiping's First Symphony]. Sianskaya konservatoriya, 2025. 43 p. (In Chin.).
5. Lyu Tsuytsuy. *Muzykal'nyy analiz Pervoy simfonii Chzhao Tzipina* [Musical Analysis of Zhao Jiping's First Symphony]. Tszinan, Tsilunskiy pedagogicheskiy universitet Publ., 2019, pp. 80-81. (In Chin.).
6. Khe Yuevey. *Issledovanie garmonii v trekh simfoniakh Chzhao Tzipina* [A Study of Harmony in Three Symphonies by Zhao Jiping]. Shankhay, Shankhayskaya konservatoriya Publ., 2025. 72 p. (In Chin.).
7. Chan Syaoin. *Analiz muzykal'noy formy Pervoy simfonii Chzhao Tzipina i ee sravnenie s traditsionnym sonatno-simfonicheskim tsiklom* [An Analysis of the Musical Form of Zhao Jiping's First Symphony and Its Comparison with the Traditional Sonata-Symphony Cycle]. *Muzyka prostranstva i vremeni* [Music of Space and Time], 2015, pp. 51-52. (In Chin.).
8. Chzhan Ding, Li Shuan. *Issledovanie tekhniki aranzhirovki i ispolnitel'skogo masterstva dlya elektronnoy organy – na primere tret'ey chasti Pervoy simfonii Chzhao Tzipina* [A Study of Arrangement Technique and Performance Mastery for Electronic Organ – Using the Third Movement of Zhao Jiping's First Symphony as an Example]. *Vestnik Shenyanskoys konservatorii “Novyy golos Yuefu”* [Bulletin of the Shenyang Conservatory of Music “The New Voice of Yuefu”], 2023, pp. 93-98. (In Chin.).
9. Chzhan Tsyunzhen. *Sliyanie traditsiy Vostoka i Zapada, elegantnost' i vozvyshennost', vyrazhayushchie sobstvennyuyu garmoniyu, na primere simfonicheskoy syuity “Bol'shoy dvor Tsyao” Chzhao Tzipina* [“The Fusion of Eastern and Western Traditions, Elegance and Sublimity Expressing Their Own Harmony: A Case Study in Zhao Jiping's Symphonic Suite “The Great Qiao Courtyard”]. *Sozdanie muzyki* [Music Creation]. Pekin, 2020, pp. 58-61. (In Chin.).
10. Chzhou Shaotsun. *Boevoy klich na Zheltoy zemle – O vliyaniy kharakteristik napeva tsin'tsyan na sozdanie Pervoy simfonii Chzhao Tzipina* [“Battle Cry in the Yellow Land: On the Influence of Qingqiang Melody Characteristics on the Creation of Zhao Jiping's First Symphony”]. *Issledovanie muzykal'nogo iskusstva* [Research on Musical Art], 2022, pp. 37-39. (In Chin.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Вступление. Соло вибратона

Largo

The musical score is for the introduction of Zhao Jiping's First Symphony, featuring Tam-tam and Vibrafone. The tempo is marked **Largo**. The Tam-tam part consists of three notes: a half note marked *p*, a quarter note marked *mp*, and a half note marked *mf*. The Vibrafone part begins with a rest, followed by a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4, and finally to E4. The dynamics are marked *mf* and *f*. A sixteenth-note figure is marked with a '6'.

Вступление. Фанфары

[Largo ♩ = 60]

The score is for a brass ensemble introduction. It includes parts for Corni (F) I, II, III, IV, V, VI; Trombe (B) I, II, III; Tromboni I, II; and Tuba. The tempo is marked [Largo ♩ = 60]. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a forte (f) dynamic. The Corni and Trombe parts play a series of chords and then move to a melodic line with sixteenth-note patterns. The Tromboni and Tuba parts play a similar melodic line. The score includes dynamic markings like f and mf, and articulation like accents and slurs.

Главная партия

Lento ♩ = 54

The score is for a string ensemble (Violoncelli and Contrabassi) main part. It includes parts for Vc. and Cb. The tempo is marked Lento ♩ = 54. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Vc. and Cb. parts play a melodic line with eighth-note patterns. The score includes dynamic markings like mf and p, and articulation like gliss. and accents.

Пример 4

Побочная партия

[Adagio]

Vc. f



Пример 5

Вторая часть

[Adagio]

VI. I mp

VI. II mp div.

Vc. p

Cb. p



Финал. Вступление

Presto ♩ = 152

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Flute (Fag.), Trumpets I and II (Trbn. I, II), Trombone (Tub.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 152 beats (♩ = 152). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (f), articulations (accents, slurs), and fingerings (a2). The second system continues the musical piece with similar instrumentation and notation.

Пример 7

Финал. Тема рефрена

[Vivace ♩ = 144]

VI. I *f*

VI. II *mf*

Vle. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Пример 8

Финал. Хор

[Vivace ♩ = 144]

S. *mp*

A. *mp*

T. *mp*

B. *mp*

Пример 9

Финал. Кода

[Largo]

f *mf*

УДК 78.07(571.1/5)

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-139-156

О РУССКИХ НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКИХ ПРООБРАЗАХ В ОРАТОРИИ «СИБИРСКИЕ ВЕЧЕРА» ГЕОРГИЯ ИВАНОВА

Лескова Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: leskova-1961@mail.ru

Целью исследования является расширение представлений о композиторском фольклоризме Сибири, в частности об авторских методах претворения народного слова. В статье на примере оратории «Сибирские вечера» Г. Н. Иванова (1972) раскрыты механизмы авторской работы с народными вербальными текстами, заимствованными из русского переселенческого репертуара Сибири. Несмотря на внимание ученых к яркому по образной драматургии произведению сибирского композитора, сочетание фольклорного словесного текста и авторской музыки не подвергалось специализированному музыковедческому анализу. Это определяет актуальность, а первичное обращение к анализу авторской интерпретации народной поэзии – научную новизну настоящего исследования. Показано приоритетное воплощение Г. Н. Ивановым жанров сибирской локальной традиции, в частности особо популярных в регионе частушек, а также обрядовых и необрядовых жанров: хороводных, плачей, лирических протяжных, плясовых. Особое внимание уделено анализу микрокомпозиционного уровня музыкального тематизма, созданного композитором в ориентации на типичные фольклорно-жанровые инвариантные связи стиха и напева. В оратории они нередко претворены с привлечением оперной музыкальной стилистики. В результате выявлено, что авторский метод воплощения народных текстов состоит в создании музыкального тематизма, сочетающего основной и дополняющие инвариантные жанровые признаки, в создании полижанрового микста. Сделан вывод о главенстве жанрового параллелизма фольклорных вербальных прообразов и музыки композитора, о дополняющем значении приемов жанрового синтеза, переменности, контраста, трансформации и модуляции в различных частях ораториального цикла.

Ключевые слова: слово и музыка, народно-песенные тексты, фольклорно-жанровый инвариант, русско-сибирский фольклор, переинтонирование фольклора, неофольклоризм, Г. Н. Иванов.

ABOUT RUSSIAN FOLK POETIC IMAGES IN THE ORATORY “SIBERIAN EVENINGS” BY GEORGY IVANOV

Leskova Tatyana Vladimirovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Music Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: leskova-1961@mail.ru

The purpose of the study is to expand understanding the composer's folklorism in Siberia, in particular, about the author's methods of translating the folk word. Using the example of the oratorio “Siberian Evenings” by G.N. Ivanov (1972), the article reveals the mechanisms of the author's work with folk verbal texts borrowed from the Russian migrant repertoire of Siberia. Despite the attention of scientists to the work of the Siberian composer, vivid in its figurative dramaturgy, the combination of folklore verbal text and original music has not been subjected to specialized musicological analysis. This determines the relevance, and the primary appeal to the analysis of the author's interpretation of folk poetry – the scientific novelty of this research. The priority implementation by G.N. Ivanov of the genres of the Siberian local tradition is shown, in particular, ditties that are especially popular in the region, as well as ritual and non-ritual genres: round dances, laments, lyrical plangents, dances. Particular attention is paid to the analysis of the micro-compositional level of musical

thematism created by the composer in orientation to the typical folklore-genre invariant connections of verse and tune. In oratorios, they are often implemented using operatic musical style. As a result, it was revealed that the author's method of translating the folk texts consists of creating the musical thematics, combining the main and complementary invariant genre features, in creating a multi-genre mix. A conclusion is drawn about the primacy of genre parallelism between folklore verbal prototypes and the composer's music, about the complementary significance of the techniques of genre synthesis, variability, contrast, transformation and modulation in various parts of the oratorio cycle.

Keywords: word and music, folk song texts, folklore-genre invariant, Russian-Siberian folklore, re-intoning of folklore, neofolklorism, G.N. Ivanov.

Открытие композиторами поэтической стороны народно-песенного искусства, вовлечение его в творческий процесс восходит к концу XIX века. Тогда западноевропейские романтики, русские композиторы, вслед за цитированием народных мелодий и претворением жанровых элементов фольклора, обратились к богатству словесных текстов [3].

Постижение народной поэтики продолжилось в XX веке в творчестве российских композиторов второй половины столетия: Г. В. Свиридова, В. Н. Салманова, В. А. Гаврилина, С. М. Слонимского, Р. К. Щедрина и многих других представителей «новой фольклорной волны». В качестве основы замысла и концепции хоровых произведений народное слово было воплощено и композиторами Сибири: Г. Н. Ивановым, А. Ф. Муровым, В. В. Асановым, Е. Н. Кравцовым, М. Ю. Орловой. Роль слова, в том числе народного, выразилась в стремлении этих композиторов «к конкретизации смыслов, <...> к усилению коммуникации с просвещенным слушателем». В «фонетической функции» оно «было направлено на расширение понятия “музыкальный звук”» [17, с. 125].

Тенденция воплощения народных вербальных текстов отозвалась в творчестве Георгия Николаевича Иванова (1927–2010). Его оратория «Сибирские вечера» (1972) для хора, солистов и оркестра, созданная на народные слова, анализировалась в контексте различных исследовательских задач. В работах М. Шейхот [22], И. Сабадаш [18] опус представлен как часть продуктивной для Сибири сферы академических жанров, созданных на фольклорной основе. Проблемы стилевой эволюции и периодизации творчества Г. Н. Иванова выдвинуты в статье А. М. Лесовиченко, где подчеркнуто, что «период творческой зрелости у композитора ознаменовался интере-

сом к сибирскому фольклору» [14, с. 12]. Представления об оратории как явлении неофольклоризма даны В. М. Калужским [9], Т. В. Лесковой [12], обратившихся к анализу первой авторской редакции, включающей шесть частей и принятой в настоящем материале, а также Е. С. Гуляевой [5], опиравшейся на вторую, пятнадцатую, редакцию (без части «По барабинским степям»).

Однако изучение музыкального стиля оратории Г. Н. Иванова в специфическом аспекте воплощения народного слова, что поставлено целью данной статьи, не исчерпало своего аналитического потенциала. Это определяет актуальность настоящего исследования. Среди задач – освещение музыкального тематизма, композиционно-драматургических особенностей произведения, возникших в соприкосновении с народными словесными прообразами. Методы музыковедческого целостного, герменевтического, сравнительно-типологического анализа позволяют выявить специфику воплощения народного слова в авторской музыке, сопоставить ее со стилистическими инвариантами фольклорных жанров.

Одна из сторон музыкального содержания «Сибирских вечеров» определена стоящим после названия метафорическим уточнением композитора: «оратория-посиделки». Проводившиеся молодежью «после Покрова» [11, с. 22] посиделки в творчестве сибирских композиторов предстают как «знак» региональной фольклорной традиции, существенный для сюжетно-смысловой основы многих произведений [23]. Посиделки, как источник самобытности художественного «образа Сибири», аккумулировали в себе исторически сложившийся жизненный уклад, картины суровой природы, характеры людей-тружеников.

В отражении посиделочного быта есть доля условности, так как в оратории представлены и

события весенне-летнего сезона [5, с. 170], и колоритные «возрастные» фигуры с выражением их сложного жизненного опыта. Драматургия цикла ассоциируется с очерковым показом жизни сибиряков в виде относительно замкнутых по смыслу эпизодов, где главенствует какой-либо жанр русско-сибирского репертуара. Он включает «все основные жанрово-родовые сферы» русского традиционного (крестьянского) и городского фольклора [11, с. 8] при главенстве «песенно-игровой» сферы – вечерочных и хороводных, которым «в самой сибирской традиции были противопоставлены обрядовая и лирическая народно-песенные сферы» [11, с. 21–22].

В оратории песенно-игровая сфера представлена частушкой, хороводной, плясовой песнями. Помимо распространенности жанров в региональном музыкальном быту (на свадьбах, вечерах, гуляньях), обнаруживается их генетическая связь и с общерусской традицией. Тексты частушек [21] воплощены в крайних, обрамляющих, частях № 1 «Лирическая» и № 6 «Частушки». Обрядовые жанры хороводной и плача [19] стали основой № 2 «Пахал Ваньша» и № 5 «Поминки», где дополнение городскими песнями создает полижанровость и политекстовость (№ 5). Текст протяжной лирической песни из репертуара знаменитой сибирской песенницы Аграфены Оленичевой [16] развит в № 4 «По барабинским степям»¹. В этих срединных частях подчеркнута связь с региональной сибирской традицией, а в оратории в целом собрана краткая «антология» русско-сибирской песенности. Стихи Е. Серостановой [4, с. 46], являющиеся стилизацией народно-бытовой разговорной речи, органично влились в общую фольклорную канву как основа № 3 «Дед». Композитором, помимо текстов, приняты во внимание и напевы частушки, хороводной, городских песен, но в целом он ориентируется на жанровые инварианты.

Последовательность фольклорных текстов обрисовывает смысловую линию развертывания человеческой судьбы. Ее авторское видение близко народному мирозерцанию – обобщенному отражению основных вех: рождения (№ 1, 2), зре-

лости (№ 3), смерти (№ 5) и дальнейшего продолжения жизни (№ 6). Первый из этапов совпадает со смысловым мотивом становления личности, что обрисовано в портретах молодежи. Старшее поколение представлено образами ворчливого деда (№ 3) и скорбящей вдовы (№ 5). В лирико-пейзажном отступлении (№ 4) живописность «природного фона» [9, с. 136] поднята до высот философского обобщения: через локальный образ сибирских просторов воссоздан более обобщенный – образ Родины. В финале главенствует умиротворение.

Оркестровое вступление *первой части «Лирическая»* содержит фольклорные «тембровые аналогии» (термин Н. Ю. Жоссан) [6, с. 25] с популярным в Сибири инструментарием. О балалаечных наигрышах напоминают тремолирующие и гетерофонно расщепленные в узком объеме линии *divisi* скрипок с жанровыми признаками песни-плача (Приложение, пример 1) [7, с. 4]. Нарастание динамики ассоциируется со вступлением новых голосов «хора» и эффектом приближения «уличного»/«гулевого» хоровода.

Электроинструменту (портативному электрооргану, иногда в концертах заменяемому баяном, о чем свидетельствуют авторские пометки в партитуре) поручены попевки по V, I, II, I ступеням лада. В них выделяется двузвучный секундовый субмотив II–I ступеней, при акцентном артикулировании первого звука имеющий семантику «вздоха» (Приложение, пример 1). В этой и других частях различны его ладовые, тембровые и образные варианты – лирический, скерцозный, что наделяет развитие мотива-«вздоха» значением сквозной лейтмелодии.

Признаки бытовой реалистичности, персонализации лирических образов парней и девушек возникают в процессе дифференциации тембров, регистров, полифонизации фактуры. Трактовка оркестра (без альтистов и виолончелей) как ансамбля солистов, отмеченного «фольклоризацией» симфонического тембра при включении балалаек [2], свободное тематическое развитие хоровых партий напоминают о приемах концертирования.

В хоровом изложении народный текст частушки и оригинальный музыкальный тематизм композитора в характере лирической частушки-«страдания» сочетаются по принципу «жанрового параллелизма» – идентичности народно-

¹ Песни этой признанной хранительницы устных традиций региона имеют статус народных: в качестве таковых они записаны от других исполнителей в ходе фольклорно-этнографических экспедиций [15, с. 3].

жанровых прообразов слова и музыки (термин Л. П. Ивановой) [8, с. 8]. Данный принцип в оратории является ведущим.

В первой теме «Познакомилась я с милым» в партии альтов а *cappella* выразительны начальные мотивы с синкопами (Приложение, пример 2 а) [7, с. 9–10]. Подобие их рельефа и ритмики свидетельствует о знании композитором и народного напева (Приложение, пример 2 б) [19]. Микросинтаксис авторского тематизма, в котором ритмика стиха и напева практически совпадает при кратких распевах, соответствует жанровому инварианту частушки. При общей трихордовости мелодического ядра и ладовой переменности субтоники (в авторской теме *e* и *h* в E-dur), версия композитора развита детальнее, чем народный образец. Протяженнее ее фраза при изменении метроритма, расширении такта: $\frac{4}{4}$ вместо $\frac{2}{4}$. Образные изменения ощутимы в усилении скерцозности: в обыгрывании нижней субтоники, в колоритном миксолидийском оттенке, во введении мотива «вздоха» на словах «у плетня». Во 2-й строфе смена тональности и тембра (сопрано, басы), расширение тесситуры ассоциируются со вступлением новых «участников» вечерки. Шутливость тона подчеркивается ярким контрапунктом, в кадансе сходящимся с основной мелодией к «терпко» звучащей секунде *d-e*, а также синкопами в ударах колокольчиков, коробочки, большого барабана. Дополняющим жанровым качеством становится песенность, выраженная в большей распевности мелодии, развитии подголосочной фактуры.

Серединная тема в партии теноров «Ой, за рекою лес в тумане» близка образцам песенной лирики с элементами частушки: аккомпанементом балалаек и тембровой аналогией звучания гармони. Сродни аккордовому тремоло или приему потряхивания мехом этого инструмента средства оркестра: совмещение протяженных педалей духовых и «раскачивающихся» в триольном ритме аккордов скрипок в среднем и высоком регистрах. Обогащают тему иножанровые элементы плясовых ритмов суммирования (две восьмые и две четверти), контрапункта теноров *divisi*. В последнем повтор звука *e* в высокой тесситуре напоминает о дисканте в песнях южнорусской традиции, а равномерный ритм – о жанре строевых казачьих песен «под шаг», что вместе с тембром

создает образ молодецкой удалы. «Жанровый синтез» прообразов в авторском тематизме (термин А. Н. Сохора) [20] напоминает о проницаемости жанровых границ фольклора Сибири, о переинтонировании частушек и лирических, хороводных и вечерочных песен как «близких по природе <...>, сочетающих поэтические, музыкальные и двигательнотанцевальные элементы» [11, с. 22].

Сокращенная реприза первой темы («Незаметно дни промчались») и оркестровая кода обобщают жанровые детали частушки: балалаечное бряцание, шуточный мотив «вздох». При затухающей динамике выдержанные звуки скрипок и «волшебные» звучания колокольчиков наделяются семантикой театрально опускающегося занавеса. Разделы сложной трехчастной формы «Лирической» наполнены строфичностью, что входит в инвариант частушки, образуя гетерострофическую форму, соединенную с логикой рассредоточенных вариаций (вступление А А₁ Б Б₁ А₂ кода).

Вторая часть «Пахал Ваньша» ярким характером скорых хороводных и плясовых песен вносит существенный контраст. Во вступлении «многоречивый» образ общего веселья возникает в жанровом синтезе скерцозно-плясовых, частушечных, декламационных элементов. «Торопливое» стреттное развитие с многочисленными синкопами, ритмами суммирования и дробления, повышенной динамикой, плотной фактурой и диалогом хоровых реплик на слоги «па, ра, па, рам, пам» переходит в массивную тираду речевой природы у оркестра. Данная в гаммообразном расходящемся движении шестнадцатыми длительностями, она завершается туттийным аккордом-«выкриком».

Основная тема в партии солирующего баса «Пахал Ваньша огород...» развита в синтезе тех же, что и во вступлении, элементов. Четко цезирурованные песенно-декламационные четырехтакты мелодии включают повторы звуков, мотивы кварты, поступенность, опевания. Однако жанровый контраст к тексту хороводной песни в авторской музыке составляют жанровые штрихи плясовых песен и частушек. Образ молодецкой удалы создан резко звучащими секундовыми басовыми опорами контрабасов, тембром балалаек. Комический штрих заложен в эпизодическом несовпадении вокального тембра баса и смысла текста, поющего, как, например, во 2-й стро-

фе, от лица девицы: «Я на этом уголку / Понасеяла ленку» (Приложение, пример 3) [7, с. 36–37]. Припев скорых хороводных песен, которому в народной традиции присущи скандирование и скороговорка, по принципу жанровой переменности замещен частушечными припевками «тири-на-ра» в такой же скороговорочной манере. Гротесковый характер имеют мотивы-«вздохи», переосмысленные здесь в задорные, лихие возгласы, утрированные выразительными глissандо. Полиладовость, связанная с линейным развитием фактуры, приводит к образованию свободно чередующихся с тоникой аккордов миксолидийского оттенка (VII^b) и кластера из соседних ступеней. Это влияет на тембр, создавая звуковой эффект «гула», шероховатости, типичных для народной манеры пения или наигрышей на гармонии и балалайке (Приложение, пример 4) [7, с. 36].

Две первые части оратории родственны в образно-эмоциональном, интонационном, жанровом отношениях, так как синтезируют прообразы частушки, хороводной, плясовой, песенности и декламационности. Однако при общей фольклорно-жанровой основе творческий результат различен, так как жанровые элементы имеют стержневое и периферийное, основное и дополняющее значение. В № 1 инвариантные признаки основного фольклорного жанра присущи частушке, в № 2 – хороводной песне. Остальные признаки, при ведущей роли песенных (№ 1) и плясовых (№ 2) элементов, являются дополняющими.

Третья часть «Дед» – сквозной по форме монолог баса – создана на основе поэтической стилизации народной речи. Вокальная декламация оперного плана и масштаба поддержана преимущественным звучанием низкого и среднего регистров оркестра, что говорит о дальнейшей его камернизации. Разнотембровые ансамбли в каждом из трех разделов монолога тонко нюансируют смысловые оттенки текста.

В разнообразии фактурно-тембровых средств инструментального вступления живописно отображены таинственные, разреженные во времени ночные шорохи, медлительность, осторожные шаги и движения деда, переданные обособленными звуками, краткими мотивами-тирадами (Приложение, пример 5 а) [7, с. 56]. Тонко нюансиро-

вана и гамма чувств персонажа. Стремительные *crescendo* и громкие, более протяженные тирады, в том числе и на скерцозно-плясовой основе, выразительны эмоциональной напряженностью, передачей нетерпения деда, ожидающего запоздавшую с вечерки внучку. Этому же служит и собирающаяся вокруг центра *a* звуковая палитра 12-тоновой хроматики. Жесткое звучание интервалов м., б., предвосхищает ладофонические особенности вокальной партии (Приложение, пример 5 б) [7, с. 56]. Образно-тембровая характеристика дополняется специальным приемом в партии скрипок. Созвучия, разделенные паузами, композитор рекомендует играть *sul ponticello* – «смычком у колодки, добываясь при этом скрипящего, хриплого звука, имитируя кашель» [7, с. 56]. Прием привлекателен своей образной направленностью (Приложение, пример 5 в) [7, с. 56]. В дискретной оркестровой фактуре «диалоги» инструментов (переключки, имитации, передачи мотивов из голоса в голос), типичные и для первого раздела вокального монолога, с одной стороны, театральны, с другой – своеобразно преломляют принцип концертирования.

Искренний гнев деда передан в синтезе опозитизированного музыкой просторечного говора и рельефных оперных интонаций, связанных с русской оперной образностью. Возникают параллели с образом Мельника в «Русалке» А. С. Даргомыжского, а также сложными, прежде всего в плане лада и интонации, стилизованными решениями мужских персонажей у М. П. Мусоргского и Д. Д. Шостаковича. Непременная для Г. Н. Иванова изобретательность в сфере декламации многообразна своими реалистическими штрихами, комизмом, высказанным «от автора». Семантическая множественность, утрирование выразительности сопровождают развитие всего монолога. Микрокомпозиция мелодии представляет небольшие «разговорные» тирады, фразы, границы которых всецело определяются строением поэтического текста.

В патетических возгласах первого раздела: «Явилась! Блудлива девка! / Где шастаешь до третьих петухов?» – переданы строгость, отеческая забота и тревога деда о судьбе девушки. В размашистых мотивах солиста, изложенных крупными длительностями, голос как бы дает «фистулу», «срывается» на фальцет, что симитировано в

«искажении» восходящей чистой октавы, вместо которой звучит «фальшь» уменьшенной октавы (*h-b*) (Приложение, пример 5 г) [7, с. 56].

Во втором разделе «Разуй глаза!» обличение современных нравов и «ухаря Петьши» сочетается с косвенной характеристикой молчащей внучки: не смея прекословить, она боится выдать свое насмешливое отношение к увещаниям деда. Поэтому заглавный персонаж выступает в «двуэте» с оркестром. Его фактура продолжает быть диалогичной. Колкие скерцозные звучности *pizzicato* скрипок звучат от лица внучки, а более мягкие, у духовых, варьирующие мотивы из первого раздела с оттенком песенности – от лица деда.

В третьем разделе, на новой волне родительского назидания, в вокальной партии звучит каскад интонаций, выражающих и ехидство (в скользящих по полутонам трехзвучных мотивах «Чо скалишься»), и притворно «доброжелательные» распевные фразы («Чичас возьму вожжу, так ухажу – сидеть не сможешь»). Песенные сексты сглаживает смысл текста, но сложность мажорно-минорной системы одноименных и однотерцовых тональностей (*G-dur/g-moll* и *g-moll/Ges-dur*) выдает накал эмоций.

Последний их всплеск на словах «Брысь! Спать! / А утресь погляжу, / Определю, определю, / Разъязви вас!» приходится на начальный раздел репризы-коды. Соло баса без сопровождения, что символизирует исчезнувшую внучку, построено на обобщении заглавных мотивов монолога. Заключительный оркестровый раздел коды отмечен жанровым переключением в сферу традиционной (крестьянской) песенной лирики, что предвосхищает образ следующей части. Плагальность, трихордовые попевки (суммируемые в аккордах балалаек), натуральный параллельно-переменный минор *a-moll – C-dur*, имитационность фактуры как стилизация подголосочной полифонии, пасторальные тембры деревянных духовых – символов ночного покоя и тишины, отстраняют от разыгравшейся сценки.

Созерцательная поэтика *четвертой части «По барабинским степям»* отражает обращенность традиционного сознания к таким константам мирозерцания, как преданность родным местам, духовная свобода и спокойствие. Текст А. Оленичевой, близкий молодецким песням, разнообразен пейзажно-живописными и бытовыми

поэтическими параллелями, от которых неотделимы будничные заботы: о грядущей посевной, выезде в поле тракторов. Для композитора важна обобщающая сила слова, и он изначально переакцентирует смысл, изымая из текста конкретное бытовое содержание. Но после строки «По некошеным лугам» им сделана вставка «По нехоженым полям» с характерной для протяжных песен синонимией повторов, дающих простор мелодическим распевам. Сохранены образы «журавлей», «гусей-лебедей» как поэтической параллели одухотворенности, возвышенного строя мыслей.

Народно-поэтический прототип и музыка композитора сочетаются по принципу жанрового параллелизма, в связи с чем выбран исполнительский состав – хор *a cappella*, выстроена трехчастная репризная форма с вариантной строфичностью внутри разделов. В энергичности интонаций первого раздела, в упругости ритмики ощущается косвенное влияние мелодии А. Оленичевой – образца сибирской «современной лирики советского времени» [16, с. 6]. Для мелодии Г. Н. Иванова существенно ее преобразование по принципу вариантного «прорастания». Распевными становятся не только слова, но и добавленные автором союзы, междометия, словообрывы. Сольный зачин с квинтовой ладовой основой обретает в хоровом подхвате широкий диапазон, разнообразие ладовой переменности, подголосочную фактуру. В отличие от сибирского прототипа, авторская версия текста и музыки концентрирует лирические черты. Происходит традиционализация жанра лирической протяжной песни – приближение ее содержания и музыкального стиля к южнорусскому фольклорно-жанровому инварианту.

В оживленном среднем разделе «Прилетели журавли» дана иножанровая интерпретация текста протяжной песни в духе скорых хороводных песен. Принцип жанрового контраста превращает образец объективной лирики в картинно-пейзажное интермеццо [12, с. 58]. Звукоизобразительность – образ кружения, птичьего гомона – слышна в фактурном приеме канонического сплетения волнообразных мелодических линий в узком диапазоне. Мелодический синтаксис, согласно инварианту хороводных, выстраивается в виде периодичности речитативных фраз, в которых текст и мелодия сочетаются по типу «слог – нота». Опевания и волнообразность мелодического рельефа

вносят оттенок песенности. «Мерцание» мажора и минора, квартовые «вторые» и кварто-квинтовые параллели, «ленты» аккордов в гетерофонно-подголосочной фактуре создают полиладовость. В репризе возвращаются первоначальные образ и жанр.

Пятая часть «Поминки» представляет собой развернутую, оперную по масштабу и стилистике, сцену. Неподдельный драматизм отражен в оркестровом вступлении, где звучат предвосхищающие вокальную партию (на слова «Проходите, проходите») краткие, разделенные паузами нисходящие мотивы с жанровой семантикой плача. Многоголосие, имитирующее звучание хора, тембр струнных усиливают горестные эмоции.

В обиходной традиции плачей русских сибиряков подразумевалось умение каждой женщины «причитать со слезами». Одна из региональных форм, «спонтанно-импровизационная», сочетает «общеизвестные поэтические и музыкальные формулы со спонтанно возникающими “личными” поэтическими и интонационно-возгласными элементами». В ней «текст» плача «не обладает устойчивостью, в дальнейшем не повторяется и не варьируется» [11, с. 19].

Эти черты отражены в монологе меццо-сопрано. В начальной фазе передается скорбь вдо-вы. Строчное (стиховое / фразовое) строение, близкое структуре традиционного плача, отмечено формульным типовым характером поэтики, проявляющимся в обращении хозяйки к гостям. Мелодическим стержнем являются, также формульные, горестные нисходящие мотивы с уменьшенной квартой, данной непосредственно: $a-f=a-eis$ («Гостеньки дорогие») или ограничивающей объем мелодии: $e-his$ («Проходите»). Сложность ладового решения ставит реплики плача на грань атональности, о чем говорит сочетание семизвуковых (и семислоговых) нисходящих тирад и «дышащих» кластеров-вздохов (у балалаек и тремоло скрипок), организованных вокруг звука *cis*, к которому прилегают стонущие малосекундовые мотивы. Ладогармонические свойства дают тембровый эффект вокализации солистки на грани музыкального и речевого, неточного по звуковысотности, произношения, что адресует восприятие к прообразу севернорусской причеты, характеризуемой не только пропеванием, но и, особенно к концу фраз, проговариванием

текста и влиятельной в плачевой традиции Сибири (Приложение, пример 6 а) [7, с. 68–70].

Во второй фазе мелодия по амбитусу и ладу расширяется до 11-тоновой хроматики, ее ритмо-синтаксис скомпонован более свободно (от 4 до 14 слогов). Во фразах «Угощайтесь, гости!» по являются личные, «именные» элементы. Мелодия индивидуализируется контрастными призывно-возгласными мотивами («Угощайтесь, гости!»), которые чередуются с отголосками плача: «А Петру уже не сподобиться, ни попити, ни покушати!» (Приложение, пример 6 б) [7, с. 77–79]. «Организуя» застолье, мотивы-возгласы начинают главенствовать. В этом исток интонационной трансформации вокальной партии, смысл и эмоциональный посыл которой меняются согласно сценической ситуации.

Ее развитием «управляют» последовательно вступающие в действие сферы музыкальной выразительности. Во-первых, среди темброво-образительных деталей отметим введение в партию стеклянных стаканов и бутылок (*bicchieri, bottiglie*), партии которых выразительно солируют на фоне паузирующего оркестра и речитатива баса «Преставился Петро, преставился!», создающего аллюзию молитвенной речитации священника. Во-вторых, новым элементом являются хоровые партии альтов *divisi* («Ох, я бедная, осталась одна») и реплики корифеев хора: солирующего тенора («Ой ты, белая береза») в характере протяжных лирических песен и сопрано («Вслед за первой чарочкой, да ой друга пошла!») в песенно-речитативной манере. Детализация хоровой фактуры напоминает о приемах трактовки хора М. П. Мусоргским. На отдельные нисходящие мотивы этих мелодий проецируется остроэмоциональная интонационность плача.

В-третьих, на этом песенном фоне начинается данная вне точной звуковысотной фиксации речевая ритмодекламация басов *divisi* на слова «Хороший был мужик Петро», затем альтов *divisi* «Вот работающий парень был!.. Как женушку свою любил!», что говорит о внимании композитора к фонетической выразительности слова. Прием стреттной имитации в певческом и разговорном пластах приводит к крещендированию второго из них. Становясь ведущим во всех партиях, он отображает разноголосицу начинающей шуметь и веселиться компании (Приложе-

ние, пример 7) [7, с. 74]. Динамизация приводит к скандированию хором фразы «Он погулять любил» в едином ритме, поддержанном отрывистыми аккордами-«ударами» *fff* всего оркестра, до тех пор дававшего простор вокально-хоровой выразительности.

С этим развитием совпадает третья фаза монолога меццо-сопрано «Наливай, кума, чаши другоряд» (Приложение, пример 6 в) [7, с. 86–88], где закрепляется возгласный тип интонаций, отражая эмоциональный перелом образа.

Всёобщее веселье, эмоциональный прорыв к радости закрепляются в динамичном хоровом разделе, отражающем неслаженное пение большой разгулявшейся компании, в которой, кажется, на одном конце стола уже не слышат то, что поется на другом. Комизм ситуации показан через контрапунктическое наложение широко бытующих в Сибири песен. В партитуре процитированы: «Шумел камыш» со слов «А ночка темная настала» (басы; d-moll), «Эх, пить будем, да гулять будем!» (тенора; G-dur→C-dur), «Что горит, да горит» (альты; e-moll), «Ой, Подгорна ты, Подгорна» (сопрано; C-dur). Усиливают впечатление разноголосицы политональность и следующее за этим свободное интонационное развитие голосов по типу концертирования (Приложение, пример 8) [7, с. 103].

Четвертая фаза монолога «Помянем сердешного!» предшествует цитате народной песни «Шумел камыш» и далее совпадает с хоровым политональным разделом, кульминируя на словах «Веселись, народ!». Смешанный песенно-плачевый стиль на основе жанровой переменности оттесняется нисходящими хроматизмами, артикуляцией легато, более крупными, чем ранее, длительностями, внутрислововыми распевами. Жанровый синтез и переменность приводят к «жанровой модуляции» [6]: плачево-песенное и возгласное начала заменяются песенностью. «Раскачивающиеся» секундовые мотивы меццо-сопрано вторят в терцию (и другие интервалы) сначала фразам баса, напоминающим о знаменном пении, а затем хоровой партии сопрано с ее разудалой «Подгорной».

Реалистичность обряда, выраженная в жанрово-интонационной модуляции, прокладывает значимую для оратории линию «от скорби к радости». Реминисценции коды в виде восходящего

9-звучного хода (из № 3 «Дед») с мажоро-минорным центром g, а также аккорда-«выкрика», как выражения радости (из № 2 «Пахал Ваньша»), закрепляют эту смысловую направленность. Индивидуализирующим штрихом является ритмически протяженное созвучие тоники a-b-g в партии электроинструмента с выразительной, «щемящей» секундой a-b. Диссонирование, минорность колорита являются отзвуками скорбной лирики, а все элементы коды – семантической двойственности «Поминок».

В шестой, финальной, части «Частушки» напряженность предыдущей сцены получает полную разрядку, а также происходит образно-смысловое закругление оратории. Картина вечерки представлена в жанровом синтезе частушки, вечерочных и хороводных песен. Два элемента вступления – полиаккордовый «хорал» скрипок (с мажоро-минорным колоритом cis-moll/E-dur/e-moll/G-dur) и размашистые по объему фразы деревянных духовых – в интонационном и жанровом плане перекликаются с первой частью оратории.

Такова же основная тема «Ой, любезная подруга», включающая сквозные для оратории признаки частушки: тембр балалаек в ритмах суммирования и дробления, речитативные припевки на слоги «та-ра-ра-ра» и акцентирование синкопированного мотива-«вздоха». В оркестровом отыгрыше трубы и ударных на грани первого (A A₁) и второго (A₂ A₃) разделов, выдержанном в плясовых тонах и наполненном форшлагами, усиливается комический оттенок. Во втором разделе тематизм преобразован в жанровом синтезе с инвариантом лирических протяжных, а в третьем (B B₁) – медленных хороводных песен. В кульминации лирические припевки на слоги «Ой, да па-ра-ра» получают самостоятельное развитие в функции «обобщения через жанр» (термин А. Альшванга).

«Частушки» едины не только жанровым тематизмом, вариантно преобразованным в гетерострофической форме, но и сопоставлением хоровых тембров: сопрано, тенора, басы, альты в двух первых разделах, хоровое tutti в третьем. Возникает своего рода персонификация: «юноши – девушки – коллектив», что объединяет всю часть последовательным смысловым развитием. Вокально-симфоническая кода, начинающаяся в партии сопрано частушечной строфой «Ночь

темна! / Я боюсь одна!» и в целом эквивалентная вступлению этой части, включает восходящий звукоряд колокольчика, родственный по звуковому составу окончанию предыдущей и первой частям оратории. Многогранную лирико-скерцозную образность обобщает полиаккорд в партиях скрипок *con cordino*, наложения звуков которого продляются, «застывают». Медленный темп при песенно-лирическом характере тематизма не только создает эффект отдаления звуковой картины, но и набрасывает флер задумчивости и некоей просветленной грусти на эти, казалось бы, простые и понятные образы. Возникает эффект смыслового многозначия, несмотря на композиционно-драматургическую замкнутость целого.

Методы работы композитора с фольклорными вербальными текстами основываются на *примате слова*. При редактировании, обычно сокращении, текста в произведение переносится наиболее яркий в образном плане фрагмент, дополняемый отдельными словесными элементами, что говорит о *свободном цитировании* источников. Результатом является то, что в интерпретации Г. Н. Иванова народное слово обладает особым обаянием простосердечности, открытости, шутки, приобретает собирательность и весомость.

Драматургическая роль крайних частей (№ 1 «Лирическая» и № 6 «Частушки») эквивалентна созданием сюжетной «рамки» произведения, коллективного портрета деревенской молодежи. Соответственно народные тексты интерпретированы композитором обобщенно, с концентрацией инвариантных качеств частушки по принципу жанрового параллелизма. Синтез с фольклорно-жанровыми прообразами широкого спектра, возросшего в № 6, способствует более полному раскрытию образной палитры текста. Его композиционные изменения, как правило, проявляются в дроблении и повторе отдельных, наиболее выразительных сегментов, являющихся основой хорового «диалога», полифонизации фактуры как стремления композитора персонифицировать образы.

Сценичность и портретирование в характеристиках средних частей (№ 2–5) подчиняются возвратно-симметричной логике. За индивидуально-коллективной (№ 2) и индивидуальной (№ 3) характеристиками следует многообразие портретов (№ 5), оттеняемое картинно-созерца-

тельной образностью (№ 4). Музыкальный язык принадлежит стилистике различных фольклорных жанров, которая расширяется включениями интонаций речевой природы. В № 2 тексту и музыке хороводной сопутствуют жанровые признаки плясовой песни и речитативной частушечной припевки. Текст монолога, № 3, озвучен разнообразием оперно-речевых интонаций и «ситуативно» дополнен чертами плясовой, хороводной, городской лирической песен. В обеих частях представлены жанровый параллелизм и синтез, а неоднородность тематизма говорит о жанровой переменности.

Текст протяжной лирической песни в № 4 трактован композитором на основе параллелизма и эпизодического жанрового контраста хороводной песни. Образное развитие направлено к № 5 «Поминки» – точке золотого сечения, где драматургические функции массовой сцены-монолога, коллективного и персонального многофигурного портретирования весьма множественны. Более разнообразное сочетание инвариантных черт фольклора свидетельствует о тонком, детальном подходе композитора к воплощению смысловых оттенков, интонаций словесного текста. Наряду с этим, общая эволюция практически всех индивидуальных и коллективных образов связана с направленностью жанрово-интонационного развития тематизма от различных исходных характеристик – плача (меццо-сопрано), речитатива и знаменного пения (меццо-сопрано, бас), протяжной песни (тенор, сопрано), речи (хор) – к городской песне (Приложение, схема 1).

В целом развитие образной драматургии базируется на свойстве «жанровой многосоставности» тематизма (термин А. Н. Сохора) [20], который в музыке Г. Н. Иванова реализуется в виде сочетания фольклорных инвариантов основного и дополняющих жанров.

Инвариантные признаки *основного* жанра определяются народнопоэтическим текстом. Он воплощен путем жанрового параллелизма – максимально *полного* воссоздания фольклорно-стилистического комплекса (лада, ритма, фактуры, закономерностей ритмосинтаксиса, микрокомпозиции мелодии) в оригинальном тематизме. Общее формообразование также базируется в фольклоре: в строфичности песен, фразовом (строчном / стиховом) строении повествовательных жанров и

плачей. Индивидуальные версии гетерострофических (в № 1, 2, 4, 6) и сквозных монологических форм (в № 3 и 5) возникают во взаимодействии с формами академической музыки.

Инвариантные признаки *дополняющих* фольклорных жанров вводятся *частично*. Отдельные фольклорные элементы ритма, фактуры, лада и др. сочетаются с широким кругом другой музыкальной стилистики, в том числе «вторичными моделями» фольклоризма русских классиков и современников [10, с. 241], развитыми и в оперном стиле. Проявление оперных влияний восходит к традиции оратории, но обусловлено и собственной работой Г. Н. Иванова в оперном жанре [5]. В «Сибирских вечерах» оперность проявляется в упомянутом выше развитии сюжетно-сценического начала, декламационности, а также формах музыкального портрета, родственного опере: жанровых куплетах с хором (№ 2), монологе (№ 3), сольно-хоровой сцене (№ 5). Характер введения дополняющих признаков соответствует приемам жанрового синтеза, переменности, контраста. Концентрируются эти приемы в драматической кульминации № 5, включающей также жанровую трансформацию и модуляцию (Приложение, схема 1).

Жанровость основного и дополняющего плана, особенно в содержании средних частей, обогащается обрядовыми коннотациями из жизни старой деревни. Они представлены семантически значимыми элементами, «репрезентирующими весь обряд в его атрибутивных свойствах» [13, с. 126], в частности отголосками русской календарной и семейно-бытовой обрядности, к которой относятся встреча весны в № 2, 4 (средний раздел), поминки в № 5. Направленность образного развития оратории к жизнеутверждению, к «гармонизации» контрастных сфер напоминает о функциональной стороне обрядовой культуры, прежде всего, «обрядов перехода» [1].

Их упомянутые выше смысловые мотивы нашли выражение на грани № 3 и 4: увещевания и беспокойство деда («Дед») «растворяются» в пространствах сибирского ландшафта («По барабинским степям»). Сходная функция снятия эмоционального напряжения проявляется и на грани № 5 и 6, реализуясь в общей концепции оратории. Трагедийность мироощущения «Поми-

нок» преодолевается в этой же части и закрепляется в просветленном завершении «Частушек». В этих частях складываются жанровые контрасты в крупном драматургическом плане: речитатив – протяжная песня, плач – частушка и др. Если внутри частей развит жанровый параллелизм, то общая концепция оратории реализована в драматургии жанровых переключений, что выразилось в главенстве фольклорно-жанровой переменности. Контраст не исключает единства, которое проявляется в обрамляющем значении крайних частей, в многочисленных интонационных реминисценциях и жанровых переключках, скрепляющих произведение (Приложение, схема 1).

Итак, музыкальное содержание оратории, что, вероятно, типично для творческой манеры Г. Н. Иванова в целом, определяется множеством общерусских и регионально-сибирских традиционных образных денотатов. Это выводит авторский стиль за пределы инварианта вербальных текстов и позволяет определить его как *полижанровый микст* широкого фольклорного спектра. Он возникает в опоре на центрирующий инвариант народной поэтики и дополняющие музыкально-стилистические инварианты, коренящиеся, как указано, в русской народной музыкальной традиции в целом и не только в ней.

Полижанровость способствует ассимиляции нефольклорного стилистического спектра, умножая стилистические коннотации в процессе индивидуально-авторского преломления фольклорных текстов. Среди современных средств письма в тематизме оратории значимы хроматическая тональность, сложившаяся в синтезе мажоро-минора и модальных признаков, особенности концертирования «диалогически» скомпонованной оркестровой и хоровой фактуры, синтезирующей неопольклорные и необарочные черты. Оригинальность звуковой палитре придают аутентичные краски балалайки, тембровые аналогии с этим инструментом и гармонью. Интеграция фольклорных и нефольклорных составляющих позволяет композитору разнообразно варьировать или по-иному освещать народнопоэтические тексты, рельефнее высветить образы, воплощенные в многогранной, ярко контрастной и цельной музыкальной драматургии оратории.

Литература

1. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб.: Наука, 1993. – 240 с.
2. Бурнашова Н. Некоторые особенности инструментовки «Сибирских вечеров» Г. Иванова. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 1972. – 68 с.
3. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков: Очерки. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
4. Гончаренко С. С. Сибирская композиторская организация. 1942–2002: Справочник. – Новосибирск, 2002. – 124 с.
5. Гуляева Е. С. Музыкально-театральные жанры в творчестве Г. Н. Иванова: дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2024. – 322 с.
6. Жоссан Н. Ю. Проблема претворения русских народных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на материале отечественной музыки 60–80-х годов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1998. – 28 с.
7. Иванов Г. Н. Сибирские вечера: оратория-посиделки. Партитура. Рукопись. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория. – 140 с.
8. Иванова Л. П. Типы музыкального воплощения русских поэтических текстов в произведениях советских композиторов 60–70-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1980. – 20 с.
9. Калужский В. М. Композитор Г. Иванов: черты творчества // Творчество композиторов Сибири. – Новосибирск, 1983. – С. 129–141.
10. Леонова Н. В. О композиторах, фольклоре и фольклоризмах (из опыта СО СК) // Материалы научно-теоретических конференций. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) имени М. И. Глинки, 2007. – С. 239–242.
11. Леонова Н. В. Русский фольклор // Музыкальная культура Сибири: в 3 т. Т. 1. Традиционная музыкальная культура народов Сибири. Кн. 2. Традиционная культура сибирских переселенцев. – Новосибирск, 1997. – С. 8–33.
12. Лескова Т. В. Региональные тенденции русского композиторского фольклоризма Сибири и Дальнего Востока. 1960–90-е годы: дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2004. – 287 с.
13. Лескова Т. В. Традиционная обрядность в творчестве композиторов Сибири и Дальнего Востока 1960–80-х гг. // Музыка и ритуал: Структура, семантика, специфика. Материалы межд. науч. конф. – Новосибирск, 2004. – С. 115–129.
14. Лесовиченко А. М. Георгий Иванов в музыкальной культуре Сибири // Композиторы Новосибирска. Вып. 1 / сост. А. М. Лесовиченко. – Новосибирск: Трина, 1996. – С. 7–17.
15. Материалы Тобольской фольклорно-этнографической экспедиции 1977 г. // Архив традиционной музыки Новосиб. гос. консерватории: А 0005. Рукопись.
16. Песни Аграфены Оленичевой / под ред. С. Аксюка. – М.: Советский композитор, 1960. – 53 с.
17. Пыльнева Л. Л. Роль слова в произведениях Ю. П. Юкечева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 68. – С. 123–131.
18. Сабадаш И. Хоровое творчество композиторов Сибири 60–70-х годов. Дипломная работа. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 1980. – 86 с.
19. Сибирские народные песни / сост. В. Левашов, А. Новиков. – М.: Советский композитор, 1963. – 125 с.
20. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 292–309.
21. Частушка / вступ. статья, подгот. текста и примеч. В. Бахтина. – М.; Л.: Сов. писатель, 1966. – 607 с.
22. Шейхот М. Композиторская организация Сибири (к 35-летию со дня основания) // Музыка России. – М.: Сов. композитор, 1980. – Вып. 3. – С. 310–329.
23. Шиндин Б. А. Тема деревни в творчестве композиторов Сибири // Современная тема в творчестве композиторов Сибири: Тезисы науч.-практ. конф. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 1982. – С. 6–8.

References

1. Bayburin A.K. *Ritual v traditsionnoy kul'ture: Strukturno-semanticheskiy analiz vostochnoslavlyanskikh obryadov* [Ritual in traditional culture: Structural and semantic analysis of East Slavic rituals]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1993. 240 p. (In Russ.).
2. Burnashova N. *Nekotorye osobennosti instrumentovki "Sibirskikh vecherov" G. Ivanova* [Some features of the instrumentation of "Siberian Evenings" by G. Ivanov]. Novosibirsk, Novosib. gos. konservatoriya Publ., 1972. 68 p. (In Russ.).
3. Golovinsky G.L. *Kompozitor i fol'klor: Iz opyta masterov XIX–XX vekov: Ocherki* [Composer and folklore: From the experience of masters of the 19th–20th centuries: Essays]. Moscow, Muzyka Publ., 1981. 279 p. (In Russ.).
4. Goncharenko S.S. *Sibirskaya kompozitorskaya organizatsiya. 1942–2002: Spravochnik* [Siberian Composer Organization. 1942–2002: Directory]. Novosibirsk, 2002. 124 p. (In Russ.).
5. Gulyaeva E.S. *Muzykal'no-teatral'nye zhanry v tvorchestve G.N. Ivanova: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Musical and theatrical genres in the works of G.N. Ivanov. Diss. PhD in Art History]. Novosibirsk, 2024. 322 p. (In Russ.).
6. Zhossan N.Y. *Problema pretvoreniya russkikh narodnykh zhanrov v sochineniyakh kantatno-oratorial'nogo tipa (na materiale otechestvennoy muzyki 60–80-kh godov): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The problem of implementing Russian folk genres in works of the cantata-oratorio type (based on the material of Russian music of the 60–80s). Author's abstract Diss. PhD in Art History]. Moscow, 1998. 28 p. (In Russ.).
7. Ivanov G.N. *Sibirskie vechera: oratoriya-posidelki. Partitura. Rukopis'* [Siberian evenings: oratorio-gatherings. Score. Manuscript]. Novosibirsk, Novosib. gos. konservatoriya Publ., 140 p. (In Russ.).
8. Ivanova L.P. *Tipy muzykal'nogo voploshcheniya russkikh poeticheskikh tekstov v proizvedeniyakh sovetskikh kompozitorov 60–70-kh godov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Types of musical embodiment of Russian poetic texts in the works of Soviet composers of the 60–70s. Author's abstract Diss. PhD in Art History]. Leningrad, 1980. 20 p. (In Russ.).
9. Kaluzhsky V.M. *Kompozitor G. Ivanov: cherty tvorchestva* [Composer G. Ivanov: features of creativity]. *Tvorchestvo kompozitorov Sibiri* [Creativity of composers of Siberia]. Novosibirsk, 1983, pp. 129–141. (In Russ.).
10. Leonova N.V. *O kompozitorakh, fol'klore i fol'klorizmakh (iz opyta SO SK)* [About composers, folklore and folklorisms (from the experience of Siberian branch of the Union of Composers)]. *Materialy nauchno-teoreticheskikh konferentsiy* [Materials of scientific and theoretical conferences]. Novosibirsk, Novosib. gos. konservatoriya (akademiya) imeni M.I. Glinki Publ., 2007, pp. 239–242. (In Russ.).
11. Leonova N.V. *Russkiy fol'klor* [Russian folklore]. *Muzykal'naya kul'tura Sibiri: v 3 t. T. 1. Traditsionnaya muzykal'naya kul'tura narodov Sibiri. Kn. 2. Traditsionnaya kul'tura sibirskikh pereselentsev* [Musical culture of Siberia: In 3 volumes. T. 1. Traditional musical culture of the peoples of Siberia. Book 2. Traditional culture of Siberian settlers]. Novosibirsk, 1997, pp. 8–33. (In Russ.).
12. Leskova T.V. *Regional'nye tendentsii russkogo kompozitorskogo fol'klorizma Sibiri i Dal'nego Vostoka. 1960–90-e gody: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Regional trends in Russian composer folklorism of Siberia and the Far East. 1960–90s. Diss. PhD in Art History]. Novosibirsk, 2004. 287 p. (In Russ.).
13. Leskova T.V. *Traditsionnaya obryadnost' v tvorchestve kompozitorov Sibiri i Dal'nego Vostoka 1960–80-kh gg.* [Traditional rituals in the works of composers of Siberia and the Far East in the 1960s–80s.]. *Muzyka i ritual: Struktura, semantika, spetsifika. Materialy mezhd. nauch. konf.* [Music and ritual: Structure, semantics, specificity. Materials int. scientific conf.]. Novosibirsk, 2004, pp. 115–129. (In Russ.).
14. Lesovichenko A.M. *Georgiy Ivanov v muzykal'noy kul'ture Sibiri* [Georgy Ivanov in the musical culture of Siberia]. *Kompozitory Novosibirska* [Composers of Novosibirsk]. Novosibirsk, Trina Publ., 1996, vol. 1, pp. 7–17. (In Russ.).
15. *Materialy Tobol'skoy fol'klorno-etnograficheskoy ekspeditsii 1977 g.* [Materials of the Tobolsk folklore and ethnographic expedition of 1977]. *Arkhir traditsionnoy muzyki Novosib. gos. konservatorii: A 0005. Rukopis'* [Archive of traditional music Novosibirsk. state Conservatory: A 0005. Manuscript]. (In Russ.).
16. *Pesni Agrafeny Olenichevoy* [Songs of Agrafena Olenicheva]. Ed. by S. Akysuk. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1960. 53 p. (In Russ.).

17. Pylneva L.L. Rol' slova v proizvedeniyakh Y.P. Yukecheva [The role of the word in the works of Y.P. Yukechev]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2024, no. 68, pp. 123-131. (In Russ.).
18. Sabadash I. *Khorovoe tvorchestvo kompozitorov Sibiri 60-70-kh godov. Diplomnaya rabota* [Choral creativity of composers of Siberia in the 60-70s. Thesis]. Novosibirsk, Novosib. gos. konservatoriya Publ., 1980. 86 p. (In Russ.).
19. *Sibirskie narodnye pesni* [Siberian folk songs]. Comp. V. Levashov, A. Novikov. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1963. 125 p. (In Russ.).
20. Sokhor A. N. Teoriya muzykal'nykh zhanrov: zadachi i perspektivy [Theory of musical genres: tasks and prospects]. *Teoreticheskie problemy muzykal'nykh form i zhanrov* [Theoretical problems of musical forms and genres]. Moscow, Muzyka Publ., 1971, pp. 292-309. (In Russ.).
21. *Chastushka* [Ditty]. Intro article, prepared text and notes V.M. Bakhtin. Moscow, Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1966. 607 p. (In Russ.).
22. Sheykhot M. Kompozitorskaya organizatsiya Sibiri (k 35-letiyu so dnya osnovaniya) [Composer organization of Siberia (on the 35th anniversary of its founding)]. *Muzyka Rossii* [Music of Russia]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1980, vol. 3, pp. 310-329. (In Russ.).
23. Shindin B.A. Tema derevni v tvorchestve kompozitorov Sibiri [The theme of the village in the works of composers of Siberia]. *Sovremennaya tema v tvorchestve kompozitorov Sibiri: Tezisy nauch.-prakt. konf.* [Modern theme in the works of composers of Siberia: Theses of scientific and practical studies. conf.]. Novosibirsk, Novosib. gos. konservatoriya Publ., 1982, pp. 6-8. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Иванов Г. Н. Сибирские вечера, 1 ч. «Лирическая» (вступление)

Светло, неторопливо

Эл. инстр.

ppp *con sord.*

V-ni div. a 8

ppp *con sord.*

Пример 2

Иванов Г. Н. Сибирские вечера, 1 ч. «Лирическая»

а) основная тема

Тепло, певуче

Альты *p*

По-зна-ко- ми-лась я с ми- лым в день ве-
сен- ний у плет- ня.

б) народная песня

По-зна ко - ми-лась я с ми-лым в день ве - сен - ний — у плет-ня.

Пример 3

Иванов Г. Н. Сибирские вечера, 2 ч. «Пахал Ваньша» (2-я строфа)

Бас

Я на э- том, э- том у- гол- ку

V-ni

Балалайки *f*

C-b

Timp. *ff*

ff pizz.

Иванов Г. Н. Сибирские вечера, 2 ч. «Пахал Ваньша»

Эл.инстр. Tr. Cor.Tr-no

ff

С

А

Т

Б

Ти-ри-на-ра, ти-ри-на-ра, ти-ри-на-ра, ти-ри-на-ра, ой!

Иванов Г. Н. Сибирские вечера, 3 ч. «Дед» (вступление, основная тема)

а)

Holz *p* *p* C-b *fff* Fag. 6) Tr-no

б)

в) sul pont.

г) Я- ви- ла- ся!

Бас Fag.

Иванов Г. Н. Сибирские вечера, 5 ч. «Поминки» (монолог)

а) первый раздел

Подвижно, взволнованно ♩ = 120

Mezzo-soprano

Гос-те-нь-ки до-ро-ги-е, ми-лы-е вы, род-ны-е,

Балалайки

Violini div.

Mz.sopr.

про-хо-ди-те, про-хо-ди-те, са-ди-те-ся!

Балалайки

V-ni

б) второй раздел

Mezzo-soprano

f У - го - шай - тесь, гос - ти! Ку - шай - те, ку - шай - те! А Пет ру у

Mz.sopr.

же не спо - до - бить - ся, не по - пи - ти, не по - ку - ша - ти! —

в) третий раздел

Mezzo-soprano

На - ли - вай, ку - ма, ча - ши дру - го - ряд! Ешь-те-пей - те,

Mz.sopr.

— ешь - те, пей - те всё под - ряд!

Иванов Г. Н. Сибирские вечера, 5 ч. «Поминки» (развитие)

Bicc. Bott. ...од-на! Од-на без сво-во...

Альты ...од-на, од-на без сво-во...

Басы *p* Хо-ро-ший был му-жик Пет-ро, хо-ро-ший был му-жик Пет-ро, здо...

Иванов Г. Н. Сибирские вечера, 5 ч. «Поминки» (цитаты песен)

Holz Bicc. Bott.

Сопрано Ой, Под-гор-на-ты — Под-гор-на, ши - ро - ка - я у - ли - ца, да, на...

Альты да не пе-ре-го-рит! Не сы...

Тенора *fff* ...ра-ть бу-дем, ког-да смерть при-дёт, по-ми-ра-ть бу-дем

Басы ...люб-лен-на-я па-ра всю ночь гу-ля-ла до ут-...

Композиция, драматургия оратории и авторские методы работы с фольклором

Части					
1	2	3	4	5	6
Лирическая	Пахал Ваньша	Дед	По барабинским степям	Поминки	Частушки
Вид образной характеристики					
КП/МС	КП/ИП	ИП	КП	МС/КП/ ИП+ИП ₁ +ИП ₂ +ИП ₃	КП/МС
Композиционно-драматургические функции					
Совмещение функций		Сужение функций		Многофункциональность	Совмещение функций
2	2	1	1	4	2
Формообразование					
Гетерострофическая репризная	Вариантострофическая	Сквозная безрепризная	Гетерострофическая репризная	Сквозная безрепризная	Гетерострофическая безрепризная
Влияние оперных форм					
	Куплеты с хором	Монолог		Сольно-хоровая сцена	
Фольклорный жанр словесного текста					
частушка	хороводная	стилизация бытовой речи	протяжная лирическая песня	плач, городская песня	частушка
Фольклорно-стилевые модели композитора					
частушка-страдание, плясовая, лирическая песня, наигрыш	скорая хороводная, плясовая, частушка	декламация, песенность, пляс	протяжная лирическая, хороводная песня	плач, декламация, речь, знаменное пение, протяжная и городская песня	частушка, медленная хороводная, лирическая протяжная, вечерочная, плясовая песня
+ декламационно-речевая основа					
Авторские методы претворения словесного текста					
жанровый параллелизм +					
синтез	синтез, переменность, контраст	переменность, синтез	переменность контраст	синтез, переменность, трансформация, модуляция	синтез, переменность
В оратории в целом					
жанровая переменность					

Примечание: МС – массовая сцена; КП – коллективный портрет; ИП – индивидуальный портрет. Жирным шрифтом показано обрамляющее значение типов образных характеристик. Цифрами отмечено количество образно-драматургических функций.

УДК 78.02

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-157-166

ВЕРБАЛЬНЫЕ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЗНАКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. Г. ТОСИНА

Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: pylneva@mail.ru

Одной из важных черт творчества сибирского композитора С. Г. Тосина является наличие программных предписаний, вербальных комментариев, заголовков и подзаголовков в его сочинениях. С их помощью он расшифровывает свои концептуальные замыслы, конкретизирует размышления, а также технологические алгоритмы. Роль вербального начала принципиальна во всех произведениях зрелого этапа творчества. Органичным становится и использование музыкальных знаков, как то: монограммы, анаграммы, ритмические шифры, жанры с закрепленной семантикой. Целью статьи становится рассмотрение вербальных предписаний и музыкальных знаков как важных маркеров творческих замыслов Сергея Тосина.

Показателен охват композитором широкого круга образов и явлений, принадлежащих разным культурам и эпохам (от музыки Средних веков до современной авангардной) в качестве объекта музыкальной рефлексии. С. Г. Тосин в своем творчестве работает как настоящий исследователь культурных реалий мира: он вступает в диалог с музыкантами и поэтами, углубляется в область различных научных сфер, обращается к разным технологиям в поисках новых источников для расширенного понимания сути музыкального звука и музыкальной формы, приемов развития музыкального/немusical материала, тембровых решений, а также ищет универсалии, которые способствуют объединению многих, порой несовместимых, явлений. В качестве таких универсалий могут выступать звук («Звукомания», *Sinfonia ternario con punctum*, *Concerto non accademia*), трезвучие («Вариации-интермедии»), созвучие-кластер («Строки Аполлинера»). Склонность к системному подходу подкрепляется наличием у композитора большого количества научных книг и статей, публицистических высказываний, которые проясняют его позицию по принципиальным вопросам развития искусства.

Ключевые слова: С. Г. Тосин, творчество сибирских композиторов, современная композиция, диалогичность в музыке, вербальный и музыкальный текст, перформативность в музыке.

VERBAL AND MUSICAL SIGNS IN THE WORKS OF S.G. TOSIN

Pylneva Lada Leonidovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Theory of Music and Composition, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: pylneva@mail.ru

One of the important features of the work of Siberian composer S.G. Tosin is the presence of program instructions, verbal comments, headings, and subheadings in his compositions. With their help, he deciphers his conceptual ideas, specifies his reflections, and also technological algorithms. The role of the verbal element is fundamental in all works of the mature stage of his creative work. The use of musical signs, such as monograms, anagrams, rhythmic codes, and genres with fixed semantics, also becomes organic. The purpose of this article is to examine verbal instructions and musical signs as important markers of Sergei Tosin's creative ideas.

The composer's coverage of a wide range of images and phenomena belonging to different cultures and epochs (from the music of the Middle Ages to modern avant-garde) as an object of musical reflection is indicative. S.G. Tosin works in his work as a true researcher of the cultural realities of the world:

he enters into a dialogue with musicians and poets, delves into the field of various scientific fields, addresses he turns to different technologies in search of new sources for an expanded understanding the essence of musical sound and musical form, techniques for the development of musical/non-musical material, timbre solutions, and is also looking for universals that contribute to the unification of many, sometimes incompatible, phenomena. Such universals can include sound (“Zvukomania,” “Sinfonia ternario con punctum,” “Concerto non academia”), triad (“Variations-Intermezzi”), cluster consonance (“Apollinaire’s Lines”). The composers inclination towards a systematic approach is supported by his extensive collection of scientific books and articles, as well as his public statements, which clarify his position on fundamental issues related to the development of art.

Keywords: S.G. Tosin, the work of Siberian composers, contemporary composition, dialogicality in music, verbal and musical text, performativity in music.

Среди множества содержательных подсказок, сопровождающих творчество современных композиторов, исследователями отмечаются программные вербальные элементы, музыкальные символы, которые в силу большой известности приобрели знаковую функцию, жанры и виды изложения материала, стилевые намеки, цитаты, аллюзии, а также монограммы, которые, строго говоря, относятся к синтетическим вербально-музыкальным включениям в текст. Часто, не довольствуясь этим, композиторы снабжают сочинения подробными комментариями и предписаниями, разъясняющими концептуальный и технологический замысел, собственно технику композиции, излагают историю создания и приводят полезную информацию для будущих интерпретаторов. Подобные очерки становятся интересным дополнением к самой музыке, наталкивая исполнителя и слушателя на размышления и приоткрывая секреты «творческой лаборатории» самого автора, а также оконтуривают то диалогическое пространство, в котором он творит.

Как правило, внимание к литературным высказываниям и другим видам конкретизации замысла свидетельствует об определенном перфекционизме композитора, его желании быть понятым как можно точнее. И очевидно, что чем дальше идут композиторы в своих поисках новизны звуковой материи и ее конструктивной организации, тем больше они нуждаются в поясняющих музыку комментариях и программах. Это тем более актуально, что порой задумка композитора настолько замысловата, что вся красота идеи рискует остаться за пределами восприятия без специальной расшифровки. Так, Ю. Н. Холопов приводит пример из практики Дж. Кейджа: «...чтобы дать первое представление о чисто музыкаль-

ной логике (подчеркиваю: чисто музыкальной!), можно предварить исполнение словесным аналогом в расчете на то, чтобы тотчас же после этого сыграть первый семитакт, и оказывается, чисто музыкальная логика уже легко схватывается» [17, с. 86–87].

Важным фактором, определяющим наличие уточняющих элементов в тексте, обычно является общая склонность композитора к литературной деятельности, к ведению дневниковых заметок, к публицистическим выступлениям и научной работе. Как правило, подобная тенденция к рефлексированию, анализу творческого опыта направлена на поиск автором концептуальных основ и причинно-следственных связей всего сущего, характеризуется критическим взглядом на мир, и такое же отношение прослеживается по отношению к сфере профессиональной деятельности. Среди новосибирских композиторов известным примером был А. Ф. Муров (1928–1996), чье программное мышление подкреплялось размышлениями об отечественной истории и современном искусстве, зафиксированными в очерках «Заколдованный круг», «В Лабиринте...» [1] и др. К таким фигурам принадлежит и С. Г. Тосин (р. 1953), несколько десятилетий работавший в Новосибирске. А. С. Молчанов замечает по этому поводу: «Оригинальным примером реализации категоризационных аспектов композиторского мышления можно считать творчество новосибирского композитора Сергея Тосина, для которого свойственно не только внимание к образно-драматургической стороне произведений, но и особое отношение к музыкально-технологическим, структурно-композиционным задачам» [5, с. 66]. Музыка Тосина анализировалась в ряде научных статей [2; 5–9], однако далеко не все аспекты его музыкального

мышления нашли в них осмысление. Цель работы – рассмотреть вербальные предписания и музыкальные знаки как важные маркеры творческих замыслов Сергея Тосина.

Показательно, что помимо композиторского творчества, С. Г. Тосин является автором многочисленных научных работ по кампанологии, среди которых монографии: «Колокола и звоны в России» [13], «Звонница на рубеже тысячелетий» [12], «Вновь зазвонят колокола» [10], «Многовещий звон колоколов» [14], «Традиция русского колокольного звона: прошлое и настоящее» [16]. Кроме того, композитору принадлежат публицистические заметки, эссе и монографические очерки, затрагивающие различные сферы музыкального искусства (например, [11]), а также автоочерк «Семь семерок», созданный с целью «избежать неверных толкований и неточностей» [15, с. 3]. Фактически композитор стремится обнародовать логику своих рассуждений о возможных путях развития творчества и о личных опытах в этой области. В результате вырисовывается очень важное направление работы композитора: поиск звуковых универсалий, системных элементов, способных объединить разнородные явления.

Заметим, что отношение к вербальным предписаниям в творчестве С. Г. Тосина претерпевает эволюцию, что является приметой времени. Композитор проходит путь от ранних непрограммных опусов к своего рода сверхпрограммности. В студенческих сочинениях он чаще ограничивался жанровыми определениями: Пять прелюдий для фортепиано (1970), Две пьесы для флейты и фортепиано (1971), Соната для фортепиано (1976), Трио (1977), Сонатина для двух кларнетов (1977), Концерт для двух фортепиано (1978), Квартет для флейты, гобоя, кларнета, фагота (1978). Появились лишь отдельные опыты с более конкретными названиями: «Детские пьесы» для фортепиано (1976), *Alea*¹ для инструментального ансамбля (1975), «Вульфius-квартет»² (1978). Далее же, по мере усложнения творческих экспериментов, вербальные элементы нарастали.

Язык программных заголовков, подзаголовков, названий частей, различных комментариев

в сочинениях С. Г. Тосина, если можно так выразиться, полилингвистичен. Он свидетельствует о множественных диалогических связях с явлениями культуры прошлого и настоящего. При этом использованный язык не всегда совпадает с национальной принадлежностью источника, положенного в основу замысла. Композитор применяет русские названия, как например: «Строки Аполлинера» – три поэмы для органа (1982), композиция «Плач» для флейты и струнного оркестра (1988), «Хотим играть джаз» для фортепиано в 4 руки (1990-е годы), Вариации-интермедии на трезвучие ре мажор для фортепиано (1993), сюита для ансамбля ударных «Стойкий оловянный солдатик» (1996), «Заводная музыка для механических игрушек» (2004), «Варварское аллегро» для ОРНИ (2000). Обозначенные латиницей названия, как правило, имеют итальянское, английское происхождение или отсылают к латыни: три композиции для баяна *Quaternion*, *Apcryph*, *Plagioklasis* (1987–1990), *Composition (In memoriam...)* и *White composition* для карильона (1995, 2004), триптих *Remakes* для ансамбля скрипачей и фортепиано (1995), *Ave Maria* для кларнета и струнного оркестра (1993), *Arcangelo* для баяна и струнного оркестра (2002), *Sub specie aeternitatis* для симфонического оркестра (2012), *Perpetuum mobile* для симфонического оркестра (2023), несколько опусов с названиями *Musica da camera* (1991, 1999, 2003, 2004, 2005)³ и т. д.

Возникающие ассоциации уводят то в область зарубежной литературы, то в сферу точных и естественных наук, то отсылают к фигурам известных композиторов, а чаще выступают «двуликим Янусом», объединяющим несколько понятий. Например, *quaternion* (прием додекафонии и термин из высшей математики), *punctum* (точка, центр, нота, момент), *musica da camera* (камерная музыка и музыка в тюремной камере). К тому же каждое из названий, как правило, отражает одновременно образно-смысловую и технологический аспекты сочинений, следовательно, каждое из произведений является своего рода изобретением, решением особой задачи. Данный подход отвечает сути композиторского мышления С. Г. Тосина, его экспериментально-интеллектуальным целям в изучении возможностей современной музы-

¹ Буквально: жребий, выбор.

² Посвящен памяти Павла Александровича Вульфiusа, музыковеда, преподавателя Ленинградской консерватории.

³ В сочинениях с участием слова (вокала) наблюдается такая же картина.

кальной композиции, попыток вскрыть природу многих музыкальных явлений. Например, *White composition* – специальный эксперимент, поставленный композитором в написании сочинения с применением белоклавишного звукоряда, отразил колокольные звоны различного генезиса. Известный цикл Вариации-интермедии – опыт создания вариаций на одно трезвучие, включающее его регистровые, тембровые, динамические, артикуляционные, электроакустические, метроритмические варианты. Попытки с вычлениением и разработкой моноэлемента проводились музыкантами ранее (например, Монофония Re из Третьей симфонии А. Ф. Муроу, «Вариации на один аккорд» А. Г. Шнитке), и С. Г. Тосин вступает с в своего рода экспериментаторский диалог, добавляя еще одно прочтение трезвучия Ре-мажор: стилевое, контекстно-историческое. Необычным нюансом в опусе стала адресация к разностилевым музыкальным «прослойкам», извлеченным из сочинений композиторов: так, С. Г. Тосин в своем диалоге с бесконечно возможным количеством авторов «любых эпох» находит точки соприкосновения, которые открывают поле для раздумий об аккорде-трезвучии как универсальном межстилевом средстве музыкального языка. Так цикл приобретает черты непредсказуемого перформанса, конечный результат которого зависит от выбора конкретных цитат, а большое мажорное трезвучие как некая универсалия являет разные лики: от до-тонального к посттональному прочтению.

В общем контексте творчества очевидно, что С. Г. Тосин во многом предстает поклонником и последователем знаменитого классика-авангардиста Дж. Кейджа, с которым он постоянно вступает в диалог-переключку. В частности, напомним об интересе Кейджа к карильону, который мог подтолкнуть и Тосина к анализу возможностей данного инструмента⁴. Произведениями Кейджа были навеяны и образы многих других сочинений Тосина зрелого периода, достаточно вспомнить кейджевские «Музыка № 1», № 2, № 3, № 21–36 (1952, 1953, 1953, 1955 соответственно). То же можно сказать и о составах, когда речь фактически идет о композициях, неопределенных в отношении их исполнения или «без особой связи голосов с партитурой» [17, с. 83], либо – темброво

⁴ Кейджем написаны *Music for Carillon* № 1 (1952), № 2 (1954), № 3 (1954).

новых: Вариации № 1 для инструментального ансамбля любого состава (1956), Музыка для любых инструментов (1958), Музыка для игрушечного фортепиано с усилителем (1960), Музыкальная прогулка для фортепиано и любых инструментов (1958), Фьорды для трех морских раковин, наполненных водой (1977), Телефоны и птицы для электроники и любого сопровождения (1977), Сюита «Музыка жилой комнаты» для ударных, «которые могут быть найдены в жилой комнате: мебель, книги, бумаги, окна, стены, двери» и разговорного квартета (1940)⁵.

Работа С. Г. Тосина связана с новой интерпретацией, с нахождением особых ракурсов в обозначенных Дж. Кейджем направлениях. Сибирскому композитору принадлежат несколько опусов *Musica da camera*: если композиции № 1 и № 2 созданы для вполне привычных инструментальных составов⁶, то следующие подразумевают более вольные трактовки: например, суть сочинений с участием человеческого голоса далека от привычных вокально-хоровых композиций, сочетающих вербальное и музыкальное начало. Тембры голосов часто выполняют фоническую функцию, включаясь в партитуру как приемы фонетической композиции, или выступают в качестве спонтанных недетерминированных элементов, а сами опусы отвечают сущности перформансов. Появляются и другие варианты. Например, *Musica da camera* № 3 – это камерный концерт «на троих» в трех частях, по сути представленный только вербальной программой, которая стала порождением игры слов: «камерная музыка» = «музыка, исполняемая в камере».

Авторская нотная партитура данного опуса отсутствует, нет и предложенного звукового тематизма, композитор лишь дает исполнителям словесную инструкцию и комментирует сочинение в книге «Семь семерок»: «исполняется любительским трио, состоящим из мужчин, отбывающих сроки заключения в исправительно-трудовом учреждении (они выступают в униформе соответствующего образца). Двое играют на гитаре (один из них поет), третий – на ударных. Под ударно-бытовыми инструментами подразумева-

⁵ Ряд произведений упоминает или рассматривает в статье В. Н. Холопов [с. 79–90].

⁶ Это кларнет/саксофон, баян, фортепиано/клаве-син, ударные в № 1 и фагот, баян, фортепиано – в № 2.

ются инструменты, прямым назначением которых является использование в повседневном быту, как то: набор стеклянных бутылок (боттлфон), деревянные ложки, жестяные кастрюли, рубель и т. д. Разновидности и количество таких инструментов могут быть любыми» [15, с. 52].

Можно сказать, что идея использования пространства камеры в чем-то развивает идеи «Музыки жилой комнаты» Дж. Кейджа, но подразумевает процесс музицирования, который становится главным принципом потенциальной композиции. Сама концепция представления неприготовленной импровизации коллективом заключенных, бесспорно, оригинальна, но в этом произведении важную роль играет условность, ведь предлагаемый инструментарий выходит за рамки предметов, доступных обозначенному составу участников ансамбля. Так, наборы пустых стеклянных бутылок и жестяных кастрюль не могут иметься в свободном доступе в условиях реальной тюремной камеры, вызывает сомнение и наличие гитар и рубеля (гитары могут находиться в творческих комнатах), поэтому данное театрализованное представление в большей степени напоминает времяпрепровождение совершенно свободных людей, коротающих досуг в одном помещении в рамках работы вахтовым методом. Но, как и положено, в искусстве историческая достоверность не играет ведущей роли в создании искомого образа.

Еще одним нюансом в этом сочинении стала идея подбора музыки, поставленная перед исполнителями. Композитор предложил певцу воспроизвести фольклорные и бытовые образцы, характерные для конкретного региона. К данному предписанию, конечно, можно отнести как к условности, исполняя приблизительный репертуар, поскольку точное следование инструкции требует большой исследовательской работы. Возможно, что именно из-за трудностей решения поставленных задач данный перформанс так и не получил сценической интерпретации.

Заголовок следующего опуса в этой череде – *Musica da camera* № 4 («Звукомания»), камерный концерт для любых голосов на разные лады. Программа настраивает на вариантность, допуская использование произвольных тембров, термин же «Звукомания» подчеркивает буквальное помешательство на звуке, преувеличенное, актив-

ное вниманием к нему как особой категории. Как и в предыдущем произведении Тосин по-своему трансформирует концепт сочинения Дж. Кейджа. Идею главенства звука как элемента озвучивания тишины, как и принципиальное противопоставление звука и беззвучия подтверждает сам С. Г. Тосин в предписании к партитуре, сделанном для исполнителей: «Данное произведение является нескромной попыткой композитора перешагнуть классика-авангардиста Дж. Кейджа, создавшего свой неподражаемый шедевр “4’33”».

Композиция «4’33”» Кейджа, как известно, «предполагается автором, но реально создается публикой <...> Публика создает здесь, таким образом, как звуковой процесс, так и музыкальную структуру, в которой есть вступление, кульминация и кода» [4, с. 208]. Тосин же, несмотря на большую долю свободы, предоставляемой исполнителям (а в третьей части частично и публике), обращается к детерминированной композиции, укладывая все разделы в четкие музыкальные структуры (фуга, двухчастная и трехчастная форма). При этом «в каждой из частей “Звукомании” автор преследует единственную цель – так или иначе озвучить кейджевское время, наполнив его конкретным содержанием» [15, с. 52]. Таким образом, идея «декомпозиционности» здесь ограничена. В функции музыкального звука в его расширенном понятии здесь выступают те звуки, которые, по большому счету, сформировали и опус Кейджа: говор, шепот, шум. Но говор у Тосина трактуется как постоянно повторяющийся вербальный текст (1-я часть), шепот – как элемент фонетической композиции (2-я часть), а шум – как отдельные выкрики, восклицания, импровизированные в диалоге артистов и публики (3-я часть). Очевидно, что в произведении продолжена работа с фонемами, столь популярная в конце XX века в сочинениях постмодернистов и уже опробованная С. Г. Тосиным, например, в *Concerto non accademia* (1990), который тоже посвящен звуку как центру притяжения. Отметим, что фактически такое произведение с участием слова и голоса, как «Звукомания» может быть перемещено в категорию программного, расширяя суть этого понятия (программное сочинение со словом и голосом).

Не менее оригинально предписание опуса *Musica da camera* № 5 («Рыба»), обозначенное как камерный концерт для музыкальных и немусы-

кальных инструментов: в нем главным элементом становится тембр. Если музыкальный инструментарий, несмотря на объявленную свободу выбора исполнителей, все-таки подразумевает привычный спектр академических тембров, то немusикальный – это строительный инвентарь, способный производить шумовые нетемперированные звуки. Реплика «Рыба» означает включение характерного перестука костяшек домино. Композитора в этом перформативном сочинении привлекает концепция контраста двух звуковых ипостасей как символов двух социальных групп, отождествляемых с музыкальным и немusикальным началом. По мысли С. Г. Тосина, при всей условности деления, исполнители на музыкальных инструментах являются эквивалентом «творческой интеллигенции», а мастера с молотками, пилами и домино – «трудового рабочего класса». Учитывая предоставленную музыкантам свободу выбора исполняемого тематизма (и, напомним, самих инструментов), в произведение-перформанс могут быть включены как фрагменты элитарной академической музыки, так и советские песни (массовые революционные, эстрадные, фольклорные, песни из советских кинофильмов). Таким образом возникает и вариантность концепции, на которую указывает композитор: благодаря общности материала или его различию в сочинении могут быть подчеркнуты глубинные классовые противоречия или же продемонстрировано «единение “трудовой интеллигенции” и “рабочего класса”» [15, с. 56]. Противопоставление же звуков музыкального и немusикального, шумового происхождения само по себе как акустический прием для Тосина, сторонника позиции Кейджа, не играет особой роли: он считает, что абсолютно любой звук способен оказаться полноправным элементом музыкальной формы⁷. Поэтому многие сочинения С. Г. Тосина посвящены развитию идеи омузыкаливания немusикального, его «присвоения» сферой звукового искусства.

⁷ «Во многом благодаря Кейджу оперативным музыкальным принципом стало – все, что делает звук, принадлежит к искусству звука. Будь то шипение горячего свинца при его выливании в холодную воду, звук деревянных палочек, шум ржавых жалюзи или звук «подготовленного фортепиано» – все тона, шумы и звуки – часть нового звучания Космоса. При этом все объекты, которые издают звуки <...> могут стать звуковыми инструментами» [3, с. 72].

Продолжением поиска тембров как основы опуса стала «Заводная музыка для механических игрушек»: их количество и конкретные образцы по уже установившейся композиторской традиции могут быть разными, обязательным является только неигрушечный предмет – будильник. Как и в ряде других сочинений Тосина, музыкальная партитура отсутствует, представлена лишь вербальная запись. Автор предлагает исполнителю осуществить представление зрителям каждой игрушки с ее звуковыми возможностями в экспозиции, показать игру всеми игрушками в свободных сочетаниях в среднем, импровизационном разделе (подобие развития материала экспозиции!) и завершить весь процесс неожиданным звоном будильника в финале.

Возможно, звон будильника не имеет ничего общего с утренним пробуждением, а является просто сигналом к остановке процедуры, но в сознании слушателя/зрителя, воспринимающего данное сочинение, всплывет, прежде всего, именно эта ассоциация. Таким образом, «Заводная музыка» может трактоваться как апелляция к фантастическим образам, привидевшимся в сновидении, игра во сне, которая заканчивается возвращением к яви. Решением исполнителя в этом контексте допускается выстраивание любых логических цепочек и использование различных ассоциативных связей.

В описанных опусах идеи Тосина во многом – приглашение к «игре в бисер», к интереснейшим интеллектуальным упражнениям для музыкантов, которые объединяют концептуально-смысловые и технологические принципы и требуют от исполнителей неформального, творческого решения задачи. Композитор пишет о замысле еще одного сочинения, отсылающего к жанру эпохи барокко, которое пока не осуществилось. Это «Concerto grosso – концерт-хэппенинг для баяна, скрипки и камерного оркестра – без единого музыкального звука! Без музыкантов на сцене (и за сценой!) Однако пока произведение не обнародовано, не буду до конца раскрывать все карты» [15, с. 59].

Логика объединения технологии и концепции заметна и в более академических по реализации программных сочинениях, таких, например, как «Строки Аполлинера». Здесь название каждой части описывает эмоциональное состояние, образ, запечатленный в строке французского сюр-

реалиста, и одновременно намекает на особенности технической стороны музыкального языка. Общим интонационным источником является универсалия этого опуса – созвучие $e - gis - h - d - f - g - b - des$, а квинтэссенцией замысла становится вскрытие образных и конструктивных возможностей кластера. В первой части «Канат, сплетенный из криков», тематический материал формируется по принципу «переплетения», насливания звуков в созвучия-кластеры, например, $e - f - g - gis$, $e - f - g - gis - ais - h - cis$, $cis - d - e - f$, $cis - d - e - f - h - a$, $e - f - g - gis - h - d - ais$ и т. д. Все возникающие на фоне этого «нотно-го плетения» мелодические образования интонационно связаны с экспозиционным материалом. Изобилие малосекундовых интонаций и постоянный повтор начальных малообъемных ячеек на разной высоте создает впечатление монотонного, мучительного процесса. В программном заголовке указан крик как динамический показатель звука, но, конечно, композитор использует динамику широкого диапазона, от *pianissimo* до *fortissimo*, создавая эффект «приближения – удаления» от источника непрерывно насливающихся стонов. Завершается часть кластером $e - f - g - a - ais - h$.

Кластеры как воплощение образа «оскала» открывают вторую часть («И вечер холодный увидит мой гневный оскал»), в которой тоже происходит «запараллеливание» образа и технологии: буквальное следование тексту в иллюстративном приеме и одновременное отражение атмосферы стиха. Кроме того, звучат и известные интонационные обороты, подготовленные полутоновыми интонациями первой части и ассоциирующиеся с гневом, протестом, страданием. В том числе:

1) монограмма $b - a - c - h$, но данная как от другого по высоте звука (например, $d - cis - e - es$, $f - e - g - fis$ в тт. 20–21), так и в оригинальном виде, в горизонтальном или вертикальном расположении (тт. 18–19; 27–30);

2) известная секвенция *Dies irae*;

3) анаграмма Д. Д. Шостаковича $d - c - es - h$;

4) мотив «крика» из инициальной части, который способствует усилению интонационно-тематических связей. В фугированных разделах переплетается несколько пластов, в том числе освоенных на монограммах⁸.

⁸ О ряде музыкальных знаков (монограммах в сочинениях композитора) пишет О. А. Юферова.

В финале («Повешенные века») используется прием собирания аккордов-кластеров звук за звуком в единую «гроздь», которая затем как бы «повисает» в звуковом пространстве на длительное время. Прием в чем-то похож на использованный в первой части: собирание звукового комплекса от баса к сопрано, но эффект задержания созвучий здесь приходит на смену постоянному повторению интонационных оборотов. Так кластеры выступают то единой системой, то раскрываются как сумма отдельных элементов – звуков, порождающих разные интонационно-тематические формулы. Подобно тому, как в «Вариациях-интермедиях» трезвучие послужило средством объединения сочинений различных композиторов, так здесь начальное созвучие оборачивается музыкальными формулами, характерными для разных эпох. Элементы неприготовленности, свободы, которые в более поздних опусах часто составляют суть композиции, в «Строках Аполлинера» ограничиваются форматом кластера (буквальное указание на с. 12 партитуры: «кластер на черных(#) и белых() клавишах с указанным верхним звуком»).

Как видно, идеи относительности, вероятности, случайности существования музыкального опуса актуальны для поисков С. Г. Тосина. Однако он не замыкается на этом направлении деятельности. Композитору принадлежит также пласт сочинений другого типа. Это, например, *Magical Tour* (1987) и инструментальный триптих *Remakes* (1995) на темы «Битлз», хоровые концерты *Caterwaul* (1992) и *Webber Passion* (1992) на темы Л. Э. Уэббера, выписанная партитура *Perpetuum Mobile*, сюита «Стойкий оловянный солдатик», которая существует в двух вариантах («просветительском» и «сказочном»), но нотирована точно. Примечательно, что в данных сочинениях, несмотря на наличие четкого музыкального текста, тенденция к словесному уточнению замыслов сохраняется. В результате в каждом опусе образуется разветвленный диалог с множеством смысловых связей. Сохраняется и идея «обыгрывания» возможностей какого-либо элемента музыкального языка: в частности, в сюите это тембры ударных, в *Perpetuum Mobile* – принцип повтора и т. д.

Детальная программа со сложной нумерологической теорией предпослана концерту-симфонии *A – Es – Cis*, само название которой явля-

ется зашифрованным числом, связанным с датой 2000-летия от Рождества Христова. Это число как центральный элемент становится источником музыкального материала. Здесь возникает настоящий каскад ассоциаций, и искомая дата интерпретируется в звуках не единожды. По мысли композитора, если взять двенадцатитоновый звукоряд от опорного звука d: «“es” – 2 (два 1000-летия), “cis” – 12 (христианское сакральное число), “a” – 2000 (количество лет от Рождества Христова)». Кроме того, использован ритмический код: «две восьмых плюс три четвертных (цифра “2” согласно азбуке Морзе)» [15, с. 43]. Каждая часть сочинения имеет заголовок, очерчивающий истоса существования человечества и всю тщету его усилий с точки зрения таких категорий, как вечность и бесконечность: 1. Ante Christum. (До Христа) 2. Dum spiro, spero. (Пока живу, надеюсь) 3. Dies irae. (День гнева) 4. Sub specie aeternitatis. (С точки зрения вечности). Логика развертывания тоже подчиняется принципу удвоения: третья часть как бы продолжает развитие первой на новом витке.

Однако нюансы прочтения этим не исчерпываются, например, в отдельном издании 2025 года первая часть («Варварское аллегро») отсылает к понятию «язычества» как негативному началу. Композитор также дает детализированное пояснение для дирижера, которое добавляет специфику в произведение, как, например, эпизод с балалайкой в первой части: «Балалайка – своего рода выскочка из оркестра, исполнитель, который, что называется, “не по делу” и вопреки всему, пытается самоутвердиться, проявить себя в качестве солиста. На него недовольно реагирует баян, но инструменталист, хотя эпизодически и порой не-

решительно, все же пытается “встрять” со своим “я”. Однако, поняв, что это ему не удастся, озорно доигрывает тему “Камаринской” до конца... на что баян возмущенно восклицает аккордом, а оркестранты дружно шикают, “затыкая” наглого балалаечника» [15, с. 44]. Данный эпизод уводит от серьезной вселенской концепции, придавая сочинению оттенок игры: игры смыслами, кодами, звуками. Тем не менее общая логика пути от хаоса мысли к постепенному изменению точки зрения прослеживается, ведя к оценке всего сущего «с точки зрения вечности», но оставляя поле для раздумий и переоценки: ведь история человечества не завершена.

Таким образом, независимо от наличия или отсутствия нотного материала, включения слова и голоса или отказа от них, дополнительная вербализация и музыкальная конкретизация замысла в произведениях С. Г. Тосина стала принципиальным компонентом. Выработка самих алгоритмов и процесс кристаллизации идеи, бесспорно, во многом остаются «за кадром», и лишь какая-то доля оказывается изложенной в предписаниях к сочинениям, но это приоткрывает логику музыкального и ассоциативного мышления автора и обозначает пути анализа новых явлений музыкального искусства через круг интересующих композитора проблем. Такое оконтуривание дает много ключей к постижению его музыкальных и научных исследований в области природы звука, технологии творчества, поиска источников музыкального начала, в изучении моноэлементов как универсалий, объединяющих несовместимые вербальные, звуковые, музыкальные и немзыкальные реалии.

Литература

1. Аскольд Муров: Музыка. Сибирь. Эпоха. – Новосибирск: Наука, 2008. – С. 149–259.
2. Лесовиченко А. Композитор Сергей Тосин в свете постмодернизма // Трудники музыкальной нивы. – Новосибирск, 2001. – С. 13–18.
3. Липов А. Н. Джон Милток Кейдж. Взгляд на самого известного композитора американского авангарда XX в. // Культура и искусство. – 2022. – № 7. – С. 68–80.
4. Мешкова А. С. О судьбе «опуса» в музыкальном авангарде второй половины XX в. // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2007. – № 53, вып. 14. – С. 203–213.
5. Молчанов А. С. Категоризационные аспекты композиторского мышления (на примере творчества новосибирского композитора Сергея Тосина) // Вестник музыкальной науки. – 2013. – № 1. – С. 65–69.
6. Молчанов А. С. От звука к аккорду. Авангардные стратегии в музыке новосибирских композиторов второй половины XX в. // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9, № 1. – С. 5–16.
7. Пыльнева Л. Л. Сергей Тосин: Творческие подходы современного композитора // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 1. – С. 32–38.

8. Пыльнева Л. Л. «Стойкий оловянный солдатик» С. Г. Тосина: поиск новых возможностей ударных инструментов // Вестник музыкальной науки. – 2024. – № 4. – С. 91–99.
9. Пыльнева Л. Л. Творчество С. Г. Тосина: поиски музыкальных и немusicalных решений // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9, № 4. – С. 84–95.
10. Тосин С. Г. «Вновь зазвонят колокола»: сб. ст. – Новосибирск: НИПКиПРО, 2005. – 184 с.
11. Тосин С. Г. Звездный мир. – Новосибирск: Сибирская книга, 1993. – 208 с.
12. Тосин С. Г. Звонница на рубеже тысячелетий. – Новосибирск: НИПКиПРО, 2003. – 132 с.
13. Тосин С. Г. Колокола и звоны в России. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2002. – 412 с.
14. Тосин С. Г. Многовещий звон колоколов: избр. труды по campanологии. – Новосибирск: НГК имени М. И. Глинки, 2014. – 160 с.
15. Тосин С. Г. Семь семерок: автоочерк. – Новосибирск, 2004 – 92 с.
16. Тосин С. Г. Традиция русского колокольного звона: прошлое и настоящее. – Новосибирск: НГК имени М. И. Глинки, 2021. – 423 с. ил.
17. Холопов Ю. В. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века // К 90-летию со дня рождения: мат-лы. науч. конф. – М., 2004. – С. 79–90.

References

1. Askold Murov: *Muzyka. Sibir'. Epokha* [Askold Murov: *Music. Siberia. The Era*]. Novosibirsk, Nauka Publ., 2008, pp. 149-259. (In Russ.).
2. Lesovichenko A. Kompozitor Sergey Tosin v svete postmodernizma [Composer Sergey Tosin in the Light of Postmodernism]. *Truzheniki muzykal'noy nivy* [Workers of the Musical Field]. Novosibirsk, 2001, pp. 13-18. (In Russ.).
3. Lipov A.N. Dzhon Miltok Keydzh. Vzgl'yad na samogo izvestnogo kompozitora amerikanskogo avangarda XX v. [John Milton Cage. A Look at the Most Famous Composer of the American Avant-Garde of the 20th Century]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2022, no. 7, pp. 68-80. (In Russ.).
4. Meshkova A.S. O sud'be "opusa" v muzykal'nom avangarde vtoroy poloviny XX v. [On the Fate of the Opus in the Musical Avant-Garde of the Second Half of the 20th Century]. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2, Gumanitarnye nauki* [Izvestiya of the Ural State University. Series 2, Humanities], 2007, no. 53, iss. 14, pp. 203-213. (In Russ.).
5. Molchanov A.S. Kategorizatsionnye aspekty kompozitorskogo myshleniya (na primere tvorchestva novosibirskogo kompozitora Sereya Tosina) [Categorization Aspects of Compositional Thinking (Based on the Works of the Novosibirsk Composer Sergey Tosin)]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science], 2013, no. 1, pp. 65-69. (In Russ.).
6. Molchanov A.S. Ot zvuka k akkordu. Avangardnye strategii v muzyke novosibirskikh kompozitorov vtoroy poloviny XX v. [From Sound to Chord. Avant-Garde Strategies in the Music of Novosibirsk Composers of the Second Half of the 20th Century]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science], 2021, vol. 9, no. 1, pp. 5-16. (In Russ.).
7. Pylneva L.L. Sergey Tosin: Tvorcheskoe podkhody sovremennogo kompozitora [Sergey Tosin: Creative Approaches of a Contemporary Composer]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual Problems of Higher Musical Education], 2018, no. 1, pp. 32-38. (In Russ.).
8. Pylneva L.L. "Stoykiy olovyannyi soldatik" S.G. Tosina: poisk novykh vozmozhnostey udarnykh instrumentov ["The Steadfast Tin Soldier" by S.G. Tosin: Searching for New Possibilities of Percussion Instruments]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science], 2024, no. 4, pp. 91-99. (In Russ.).
9. Pylneva L.L. Tvorchestvo S.G. Tosina: poiski muzykal'nykh i nemuzykal'nykh resheniy [Creativity of S.G. Tosin: Searching for Musical and Non-Musical Solutions]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science], 2021, vol. 9, no. 4, pp. 84-95. (In Russ.).
10. Tosin S.G. "Vnov' zazvonyat kolokola": sb. st. ["The Bells Will Ring Again". Collection of articles]. Collection of Articles. Novosibirsk, NIPKiPRO Publ., 2005. 184 p. (In Russ.).
11. Tosin S.G. Zvezdnyy mir [The Starry World]. Novosibirsk, Siberian Book Publ., 1993. 208 p. (In Russ.).
12. Tosin S.G. Zvonitsa na rubezhe tysyacheletiy [The Belfry at the Turn of the Millennium]. Novosibirsk, NIPKiPRO Publ., 2003. 132 p. (In Russ.).
13. Tosin S.G. Kolokola i zvony v Rossii [Bells and ringing in Russia]. Novosibirsk, Sibirskiy khronograf Publ., 2002. 412 p. (In Russ.).
14. Tosin S.G. Mnogoveschiy zvон kolokolov [The many-meaning ringing of bells]. Selected works on campanology. Novosibirsk, Glinka NGK Publ., 2014. 160 p. (In Russ.).

15. Tosin S.G. *Sem'semerok: avtoocherk [Seven Sevens: An Autobiography]*. Novosibirsk, 2004. 92 p. (In Russ.).
16. Tosin S.G. *Traditsiya russkogo kolokol'nogo zvona: proshloe i nastoyashchee [The Tradition of Russian Bell Ringing: Past and Present]*. Novosibirsk, Glinka NGK Publ., 2021. 423 p. ill. (In Russ.).
17. Kholopov Y.V. Vklad Keydza v muzykal'noe myshlenie XX veka [Cage's Contribution to the Musical Thinking of the 20th Century]. *K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: materialy nauchnoy konferentsii [On the 90th Anniversary of His Birth. Materials of the Scientific Conference]*. Moscow, 2004, pp. 79-90. (In Russ.).

УДК 78.01+781.1

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-166-174

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ И СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА АНТИУТОПИИ Е. ЗАМЯТИНА «МЫ»

Коляденко Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, заведующий кафедрой истории, философии и искусствознания, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: nk42-68@mail.ru

В статье рассматривается роман Евгения Замятина «Мы», ставший основой для многих известных антиутопий XX века. Отмечается значимая прогностическая роль произведения, предвосхищающего не только негативные последствия машинной цивилизации, но и угрозы наступающей цифровой эпохи. Показано, что пафос романа, направленный на отторжение «обесчеловечивающих» математизированных технологий, раскрывается в пародийном сюжете из жизни Единого Государства, в котором обитают «нумера» – буквенно-цифровые человеческие единицы, лишённые души. Целью статьи является впервые предпринятое осмысление структуры романа в аспекте музыкальности и синестетичности. Музыкальность обнаруживается в плодотворном следовании Замятиным по пути, сформированному в Литературных симфониях А. Белого, противопоставлявшего механизированному прогрессу технической цивилизации уход от позитивистской понятийной конкретности в «дионисийскую стихию» музыки. Музыкальность проявляется в выразительной специфике алгебраически-обобщённых художественных образов, в отчетливо выраженных в композиции романа чертах музыкального хронотопа с возвращением разделов. В развёртывании художественной идеи опознаются признаки музыкального симфонизма, проявляющиеся в создании глубинного слоя словесных лейтмотивов, создающих пульсацию идеи в симфонических метаморфозах цифровых единиц. Синестетичность, неразрывно связанная с необычным характером образов и их музыкальностью, оживляет и насыщает процесс их развития глубинными межчувственными обертонами. Особо выделяются синестетические невербальные концепты, сложенные из цифр, букв, многообразных модальностей восприятия. Они рассматриваются как носители глубинных метаморфоз образов и способствуют созданию их выразительности. Делается вывод, что музыкально-синестетическое наполнение чисел дополняет в романе Замятина симфоническую пульсацию художественной идеи и создает поразительную экспрессию, не замеченную его критиками.

Ключевые слова: «Мы» Е. Замятина, роман-антиутопия, машинная цивилизация, цифровые технологии, музыкальность структуры, синестетичность образов.

MUSIC AND SYNESTHESIA IN THE STRUCTURE OF THE LITERARY TEXT OF E. ZAMYATIN'S DYSTOPIAN NOVEL "WE"

Kolyadenko Nina Pavlovna, Dr of Art History, PhD in Philosophy, Professor, Department Chair of History, Philosophy, and Art Studies, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: nk42-68@mail.ru

The article analyzes Evgeny Zamyatin's novel "We," which served as the foundation for many renowned dystopias of the 20th century. The work's significant prognostic role is emphasized, as it anticipates not only the negative consequences of machine civilization but also the threats of the emerging digital era. The novel's pathos, directed against "dehumanizing" mathematized technologies, is revealed through a satirical plot set in the life of the United State, inhabited by "numbers" – alphanumeric human units devoid of souls. The article aims to provide the first interpretation of the novel's structure from the perspective of music and synesthesia. Musicality is found in Zamyatin's fruitful following the path formed in the Literary Symphonies of A. Bely, who opposed the mechanized progress of technical civilization by moving away from positivist conceptual concreteness into the "Dionysian element" of music. In the unfolding of an artistic idea, the signs of musical symphonism are recognized, manifested in the creation of a deep layer of verbal leitmotifs that create a pulsation of the idea in the symphonic metamorphoses of digital units. Synesthetics, inextricably linked with the unusual nature of images and their musicality, enliven and saturate the process of their development with deep intersensory overtones. Synesthetic non-verbal concepts made up of numbers, letters, and various modes of perception are particularly highlighted. They are considered as carriers of deep metamorphoses of images and contribute to the creation of their expressiveness. It is concluded that the musical-synesthetic content of numbers complements the symphonic pulsation of an artistic idea in Zamyatin's novel and creates a striking expression that was not noticed by his critics.

Keywords: "We" by E. Zamyatin, dystopian novel, machine civilization, digital technologies, musical structure, synaesthetic imagery

Роман Евгения Замятина «Мы», созданный в 1920 году, неслучайно продолжает оставаться средоточием самых насущных проблем человеческого бытия. Его пророческая, футурологическая миссия с годами становится все более очевидной и созвучной времени.

В исследовательской литературе указаны истоки появления у русского писателя романа-антиутопии: от «Города солнца» Т. Кампанеллы до «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина, повести «Сон смешного человека» Ф. Достоевского [3, с. 117] и «забавного претекста – антиутопического рассказа Н. Федорова "Вечер в 2217 году" (1906)» [1]. Столь же определенно установлен тот факт, что роман «Мы» стал одним из первых произведений, предвосхитивших такие знаменитые антиутопии XX века, как «О, дивный новый мир!» О. Хаксли (1932) и «1984» Д. Оруэлла (1948) [8]¹.

Антиутопия Е. Замятина, как негативно-сатирический прогноз будущего, в композиционном плане имеет черты *эпистолярной прозы*, поскольку состоит из 40 дневниковых записей главного персонажа – жителя Единого Государства. Существующий в далеком XXVI веке и отгороженный Зеленой Стеной от дикой природы мир Единого

Государства построен на точной и безупречной математической логике. Его жители как элементы математической системы обозначены *буквенно-цифровыми символами*. Они лишены индивидуальности, их жизнь подчинена тотальной структуризации и регламентации. Их долг – вера в безусловность организованного стерильного математического счастья. Наличие же свободы, любви, воображения, присущих людям, оставшимся за Зеленой Стеной, – считается в Едином Государстве болезнью и атавизмом, рудиментом дикой природы. Для «исцеления» от души и ее проявлений применяется Великая операция – удаление фантазии – части мозга, отвечающей за свободу мысли. Не чувствующие, не мечтающие и не сомневающиеся люди становятся механизмами – послушными, безликими единицами математической системы.

Изображение в дневниковых записях главного героя двух миров вскрывает основной конфликт романа: между рациональным и иррациональным, математическим порядком и хаосом, принудительным «счастьем» самоуспокоенности и непредсказуемой, мучительной, содержащей страсть и боль свободой. Этот ведущий конфликт, тем не менее, на протяжении более чем 100-летней истории со дня создания романа получил неоднозначные трактовки. Так, для времени по-

¹ См. о синестетических невербальных концептах в художественной литературе статью автора [5].

явления антиутопии актуальной была ее издевательски-гротескная роль памфлета на манифесты идеологов Пролеткульта, призывавших к «машинизированию» не только производства, но и мышления нового человека [1]. В частности, как отмечает В. Можегов, в технократически-титанических стихах в прозе А. Гастева (2019), ценимого В. Маяковским и В. Хлебниковым, предлагалось квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А, В, С или 325, 075 для превращения их из миллиона голов в одну мировую голову, не допускавшую возможность индивидуального сознания [8].

В более позднее время возникали аллюзии описанных в романе тотальной механизации и подавления свободы в закрытом за Зеленой Стеной Едином Государстве с «железным занавесом» советского общества (неудивительно поэтому, что роман Замятина, опубликованный в Нью-Йорке в 1924 году, а в Праге в 1927 году, в России был напечатан лишь в 1988 году). При этом «черты Единого Государства можно легко отыскать в любом развитом государстве XXI века с их пропагандой “западных ценностей”» [7], где процветают антидуховность и подчинение технократией человеческой индивидуальности. Неслучайно Замятин, побывавший, как инженер-кораблестроитель, в двухлетней командировке в Англии, «увидел в этой стране боязнь свободы и отсутствие энергии» [11], а также стандартизацию и механизацию.

Но еще более острый и актуальный ракурс получает основной конфликт романа в неуклонно наступающую *цифровую эпоху*. Указанная Д. Оруэллом цель Замятина «показать, что нам грозит машинная цивилизация», в XXI веке превратилась в негативное предвосхищение угроз современных цифровых технологий, «основанных на кодировании данных и формирующих новое ощущение бытия и “облачное сознание”, унифицирующее индивидуальность мышления» [3, с. 116]. «В названии романа “Мы” сконцентрирован страх автора перед грядущим будущим – вопрос об автономности личности в обществе» [3, с. 116].

Обесценивание личностного сознания перед цивилизацией, превращающейся из машинной в цифровую, предсказано в антиутопии Замятина с поразительной проницательностью. «Нумера»

как математические метафоры вместо имен персонажей (например, Д-503 как номер главного героя, автора дневника) присутствуют в идее современного создания «цифровых дублеров» человека (различных номеров, паролей, кодов для общения в виртуальном пространстве). Аллюзией на стеклянные стены в Едином Государстве, делающие полностью прозрачной личную жизнь нумеров, косвенно являются соцсети и геоданные, уничтожающие приватность личности, а также распространение городских зданий из стекла в архитектуре. «Утопии, разрабатывающиеся архитекторами начиная с 1960-х годов, активно продолжали линию визионерства начала века... проектировали пространство с помощью цифровых технологий. ...Социум будущего не идеализировался, а именно утилитарные функции урбанистической среды гиперболизировались, что давало отчасти гротескные функции футуристической архитектуры общества потребления» [10, с. 90–91]. Нефтяная пища, вызывающая восторг у жителей Единого Государства, – это гротескное предвосхищение генномодифицированных продуктов, искажающих первоприроду органической пищи. Цифровая алгоритмизация уничтожает непредсказуемость личности. Так же как математическая система Единого Государства у Замятина унифицирует своих нумеров – ИИ отслеживает поведенческие профили, прогнозирует и векторизует вкусы и потребности пользователей, подбирая музыку, еду, развлечения. И даже то, что в Едином Государстве является сбоем, разбалансированием механизма – чувства и эмоции, – регулируется цифровыми сервисами посредством сайтов знакомств, являющихся своеобразной пародией на «розовые талоны», как разрешения на близость в утопическом государстве Замятина. Предсказания Замятина рисуют наступление «идеального» мира безликих, полностью предсказуемых, манипулируемых, оцифрованных человеческих единиц.

Если же обратиться к структуре художественного текста романа, следует отметить, что она исследована достаточно обстоятельно. В частности, проанализирована символика образов (в том числе, цифровая), роль в повествовании художественных деталей, роль цвета в раскрытии основных тем [11]. При этом остались без внимания два важных аспекта, на которых считаем необходи-

мым заострить внимание. В статье впервые поставлена цель – обратиться к осмыслению таких свойств романа, как *музыкальность* и *синестетичность*.

Думается, что отсутствие акцента на столь значимых качествах произведения вызвало к жизни неоднозначное отношение к роману Замятина некоторых известных деятелей искусства. Так, М. Горький обвинял роман в недостатке обличительной экспрессии. Он считал, что «“Мы” – неплодотворенная вещь, гнев ее холоден и сух» (письмо И. Гроздеву, 1929 год). А для А. Тарковского на первый план выступили недостатки стиля в романе, которые он обозначил как «этакую рваную, претенциозную “динамическую” прозу»². Полагая, что, обратившись к таким свойствам романа, как музыкальность и синестетичность, можно частично опровергнуть столь жесткую критику.

Если объединить указанные принципы, подчеркнем, что их применение в структуре художественных текстов и их анализ относятся к гуманитарным, личностным подходам. Это соответствует пафосу антиутопии Замятина, направленному на негативное отторжение математизированных технологий с их рационально-аналитической, «обесчеловечивающей» логикой.

Поэтому неслучайна столь значимая роль, которая отведена в романе музыке. И еще более показательным то, что в отношении музыки Замятин во многом следовал пути, указанному другим писателем и поэтом с математическим образованием – Андреем Белым³. Перекликаются антипозитивистское высказывание А. Белого во второй Литературной симфонии про «ужас, который назывался точным знанием» [2, с. 151], и острая сатира Замятина на «математически-безошибочное счастье» нумеров в Едином Государстве. Механизированному прогрессу технической цивилизации А. Белый противопоставляет музыкальность, как способность ухода от позитивистской конкретности «аполлонических» искусств с их точной понятийной логикой в «дионисийскую стихию» музыки, способную выразить безмерность, ор-

ганичность жизни и безграничность тайны, обеспечиваемой символической бездонностью музыкального образа.

Столь же высокую роль отводит музыкальности в своем романе Замятин. Только по высказываниям автора дневника – математика Д-503 – ценность подлинной музыкальности можно установить, если понимать изощренный издевательский авторский подтекст.

С одной стороны, описывая восприятие музыки Единого Государства автором дневника, он создает едкую пародию на умуопостижимую музыку сфер Пифагора, которая стала основой романтико-символистской панмузыкальности, проявляющейся в смежных искусствах, в частности приводящей к символичности образов в литературе. Д-503 как инженер-строитель «Интеграла» – космического корабля, предназначенного передать математическое счастье жителям других планет, видит с восхищением «красоту неслышимой музыки грандиозного машинного балета, в котором самозабвенно кружатся станки» [4, с. 9]. Красота этого танца машин, как он считает, – «именно в абсолютной, эстетической подчиненности, идеальной несвободе» [4, с. 9]. И реально звучащая, слышимая музыка в Едином Государстве пародийно описывается посредством математических аналогий. Сочиненные машиной математические композиции, которые «любой может произвести до трех сонат в час» [4, с. 18], с наслаждением слушает Д-503, применяя математические ассоциации: «фраунгоферовы линии пауз», «аккорды-формулы Тэйлора, Макларена» – и позволяя себе издевательские выпады в сторону гармонии сфер: «спектральный анализ планет, целотонные, квадратогазовые ходы Пифагоровых штанов» [4, с. 19].

С другой стороны, сравнивая ее с величием незыблемой закономерности механической музыки, Д-503 с возмущением описывает музыку древних: «слышал нелепую, суетливую трескотню струн ...своевольная, ничем – кроме диких фантазий – не ограниченная музыка» [4, с. 19]. Эпицентром пародирования музыки древних становится древнейший инструмент – рояль: «этот ящик они называли ...“королевским”» – и музыка Скрябина из XX века – нечто «дикое, судорожное, пестрое, как вся тогдашняя их жизнь, – ни тени разумной механистичности», как «дикое, несущееся, опа-

² Из дневника Андрея Тарковского от 18 сентября 1970 года.

³ Значимо и то, что, как и А. Белый, Замятин, будучи сыном пианистки, профессионально владел игрой на фортепиано.

ляющее солнце» [4, с. 18–19]. Музыка Скрябина, по словам Д-503, – «забавнейшая иллюстрация» того, как предкам давалось творчество. «Они могли творить, только доведя себя до припадков “вдохновения” – неизвестная форма эпилепсии» [4, с. 19]. Разумеется, как и другие проявления «болезни души», вдохновение в Едином Государстве необходимо было искоренять посредством лоботомии. Саркастическое описание музыки Скрябина апологетом математической цивилизации Д-503 – подтверждение в романе «Мы» развиваемой А. Белым романтико-символистской концепции музыки как дионисийской стихии, хаоса, безмерности, бездны, из которой выросли все искусства, противоположности точному знанию.

И в композиционном плане роман Замятина продолжает линию, намеченную А. Белым. Как и в Литературных симфониях поэта-символиста, в структуре антиутопии «Мы» видны отчетливо выраженные элементы музыкального хронотопа с его возвращениями разделов, не свойственными традиционному прозаическому повествованию (как известно, слово «проза» – *prosus* – переводится как идущий прямо вперед, не возвращающийся). Так, в дневниковой записи 11-й с названием «Конспект: ...нет, не могу, пусть так, без конспекта», говорящей о постепенном появлении у Д-503 спонтанности и стихийности как признаков зарождающейся души, применяется закольцовывание раздела вполне образной, не свойственной безупречной математической логике, фразой: «Вечер. Легкий туман. Небо задернуто золотисто-молочной тканью и не видно: что там – дальше, выше. Древние знали, что там их величайший, скучающий скептик – Бог» [4, с. 47]. Фраза повторяется на с. 51 с вариацией окончания: «И если бы знать: кто – я, какой – я?».

Архитектоника целостной композиции романа, безусловно, отсылает к ее восприятию как трехчастной музыкальной формы. Первый раздел – апологизация Д-503 математического «счастья» до его встречи с I-303 – пугающей, отталкивающей и притягивающей к себе, носительницей иррационального начала («вся она – из дикой, древней страны снов» [4, с. 69]), революционеркой, сторонницей движения Мефи (демонической силы, возникшей за пределами Зеленой Стены, в диком, природном мире). Второй раздел, как развитие в музыкальной трехчастной форме, –

постепенное появление у Д-503 души: муки, страдания и восторги живого чувства. И третий раздел – полное возвращение Д-503 к состоянию пустого, безличного математического номера после Великой операции – лоботомии мозга.

В плане же метода развертывания образов романа Замятин продуктивно развивает принципы, осуществленные в Литературных симфониях А. Белого. Заметим, что В. Шкловский в статье «Потолок Евгения Замятина» назвал его эпигоном Белого, упрекнув в эксплуатации одного приема и в «ослаблении сюжета вследствие переноса внимания на механически построенные образы» [12]. Действительно, как и в новаторской прозе А. Белого, предвосхищающей постмодернистские приемы «раскованного повествования» и «орнаментальной прозы», в романе можно найти элементы *музыкального симфонизма*. При этом, как представляется, признаки музыкального симфонизма, состоящие в создании инкрустированного в повествование плана повторяющихся и изменяющихся словесных лейтмотивов, не только не являются механическим приемом, но позволяют обеспечить пульсацию важной для автора идеи.

Более того, «носители» симфонического развития в романе Замятина еще отчетливее отсылают к музыкальному образу, чем лейтмотивы Литературных симфоний А. Белого или, например, симфонических романов Томаса Манна. В сравнении с повторяющимися в произведениях других писателей словесными художественными деталями, имеющими достаточную семантическую точность («сверкающее ожерелье Вечности», «перламутровая раковина» в третьей симфонии «Возврат» А. Белого или даже более символическая *Hetaera Esmeralda* – ядовитая бабочка – злой дух в «Докторе Фаустусе» Т. Манна), у Замятина буквенно-цифровые символы, обозначающие действующих персонажей, становятся аналогами повторяющихся музыкальных тем в чистой, «абсолютной» музыке. Неслучайно Е. Назайкинский подчеркивал, что «темы инструментальной музыки обладают почти алгебраической обобщенностью» [9, с. 63].

И процесс развития алгебраически обобщенных тем становится аналогом музыкальной пульсации метаморфоз единой идеи. В частности, такие модификации приобретает противостоящая

математическому «счастью» идея иррациональной свободы за Зеленой Стеной, обозначенная концептом *икс* (*X*). Она появляется на первых страницах романа как художественная деталь внешности I-303 – героини, воплощающей индивидуальность, хаотичность, свободу, – триггера потери главным героем чувства безликого коллективизма. В ее лице – «в глазах или бровях – какой-то странный раздражающий *икс*, и я никак не могу его поймать, дать ему цифровое выражение», – пишет Д-503 [4, с. 11]. Затем происходит первая трансформация концепта. Руки Д-503, «лохматые... обезьяньи» [4, с. 11], которых он, идеальный представитель математического мира, стеснялся, считая нелепым атавизмом, как живущее в нем иррациональное природное начало, превращаются в «паутинный, крестом, какой-то четырехлапый *икс* ...след дикой эпохи» [4, с. 22]. Еще одна метаморфоза концепта *икс* – воспоминание героя о знакомстве на уроке математики с иррациональными числами. Он «плакал, бил кулаками в стол и вопил: “Не хочу $\sqrt{-1}$! Выньте из меня $\sqrt{-1}$!” Этот иррациональный корень врос в меня, как что-то чужое, инородное, страшное, он пожирал меня – его нельзя было осмыслить, обезвредить, потому что он был вне *ratio*». Это воспоминание было связано с зарождающимся чувством к I-303 «со странным, пугающим *иксом* между бровей» [4, с. 33].

И наиболее показательная метаморфоза идеи иррациональной свободы – превращение раздражающего *X* – в крест как знак будущего распятия героини, служившей идее свержения Единого Государства так же, как христианские мученики: «и я увидел странное сочетание: высоко вздернутые к вискам темные брови – насмешливый острый треугольник, обращенный вершиной вверх – две глубокие морщины, от носа к углам рта – подчеркнутое крестом лицо» [4, с. 42]. Эта ипостась *X* – темный крест на лице I-303 – будет до конца сопровождать ее образ. Столь отчетливо осуществленный симфонический принцип пульсации идеи в ее метаморфозах является плодотворным доказательством неправомерности приведенной А. Тарковским в упрек Замятину претензии на «рваную прозу», поскольку создает глубокую текучесть и континуальность образного развития, свойственного музыкальному симфонизму.

Что же касается критики романа в недостатке обличительной экспрессии, на спорность этих

утверждений более аргументированно может ответить обращение к *синестетичности* его художественного текста.

Подчеркнем, что насыщенность антиутопии Замятина синестезиями (межчувственными ассоциациями) неразрывно связана с необычной структурой ее образов и их отмеченной музыкальностью: межчувственные связи проявляются и корректируют смысл буквенно-цифровых художественных образов.

Как утверждал в книге «Музыка как предмет логики» А. Ф. Лосев, логосное начало в музыке, выражаемое числом, неразрывно связано с гилетической материей, создающей его эйдосную наполненность (гилетическую материю Лосев иначе называл син-оптической или синестетической) [6, с. 552]. Сухое, абстрактное математическое число оживляется в музыке вещественной (синестетической) материей (глубинной наполненностью музыкального образа свето-цветовыми и кинестетическими обертонами). Музыкальный образ создается при растворении логоса (числового начала), который философ сравнивает с твердым химическим веществом, в бесформенной воде – эйдосной стихии, вызывающей множество ощущений [6, с. 428]. Поэтому математика говорит о жизни чисел логически, а музыка – выразительно. Думается, именно такое, музыкально-синестетическое, наполнение чисел создает в романе Замятина поразительную экспрессию, не замеченную его критиками.

Синестезии сопровождают в романе описание разных явлений. Так, сравнивая закат и рассвет на улицах Единого Государства, Д-503, у которого начинает появляться воображение, применяет не только образное сравнение заката с вечерним розовым пеплом, но и видит его «на голосах... встречающих нумеров» (цвето-звуковая синестезия). А дальше он замечает, что вечером эта розовость совсем иная – «сейчас очень тихая, чуть-чуть горьковатая, а утром – опять будет звонкая, шипучая» (цвето-звуко-вкусовая межчувственная связь) [4, с. 77].

Посредством своеобразных тактильно-кинестетических синестезий автор дневниковых записей характеризует голоса женщин и свое отношение к ним. Почтенная контролерша, которую математик Д-503 называет Ю: «ее имя Ю... но, впрочем, лучше не назову ее цифр, чтобы не

написать о ней чего-нибудь плохого» [4, с. 40], имеет «почти не гнувшийся – как деревянная линейка – голос» [4, с. 116]. У старушки, сторожащей двери Древнего Дома (музея древней цивилизации), – «какой-то мягкий, мохнатый, меховой голос» [4, с. 81]. А у I-303, в которую отчаянно влюблен Д-503, голос «упругий, металлический» [4, с. 116], «гибкий, как хлыст, хлещущий голос» [4, с. 118].

Способствуют созданию выразительности образов *синестетические невербальные концепты*, сложенные из цифр, букв, многообразных модальностей восприятия и представленные геометрическими образами⁴,

Образ О-90, с которой математик три года встречался по «розовым талонам», выдаваемым властями, воплощен посредством невербального концепта геометрического *круга*. Концепт круга – символ простого, «круглого» ума, круглого мышления у жителей Единого Государства, для которого характерны ясность, прозрачность, незамутненность. «Милая О! – пишет Д-503 до встречи с I-303 – мне всегда казалось, что она похожа на свое имя – вся кругло обточенная, и розовое О – рот раскрыт навстречу каждому моему слову. И еще – круглая, пухлая складочка на запястье руки – такие бывают у детей» [4, с. 9].

Образ I-303, о симфонических метаморфозах которого уже шла речь, представлен геометрическим невербальным концептом *треугольника*, связанным с темным раздражающим иксом между бровей, крестом и цифрой 3 в ее имени. Ее синестетические маркеры – угловатость, резкость движений, упругость голоса, острые белые зубы, жесткий угол бровей, кричащий черный и желтый цвета (одежда в Древнем Доме и на концерте, где она играла на рояле Скрябина). Они создают образ бунтарки, бросающей вызов установленному в Едином Государстве безличному порядку. Синестетический концепт треугольника, как и крест, постоянно сопровождает образ I-303, появляясь как «темный треугольник на ее лице».

Концепт треугольника, кроме того, возникает в момент, когда восставшие, к которым принадлежала I-303, взорвали Великую Стену, и на них стали охотиться Аэро Единого Государства. «Все ближе, сверху хриплые, гортанные капли.

Наконец, над головами у нас птицы... Острыми, черными, пылающими треугольниками заполнили небо, бурей сбивало их вниз» [4, с. 156]. Эти черные треугольники – предвосхищение гибели I-303, которую подвергнут публичной казни.

Но особенно заостренными, напряженными синестетическими метафорами описано состояние Д-503, страдающего от любви и дикой ревности. В момент, когда он видит на полу в комнате I-303 множество неиспользованных «розовых талонов» для свиданий, он с горечью читает на них свое имя: «на всех талонах был я – капли меня, расплавленного, переплеснувшего через край» [4, с. 157]. «Захватив горсть талонов, он положил их на стол и... засмеялся. А затем подумал, что смех бывает разного цвета. Это – только далекое эхо взрыва внутри вас: может быть, это праздничные красные, синие, золотые ракеты, может быть, взлетели вверх ключья человеческого тела» [4, с. 157]. Как глубокая межчувственная ассоциация, синестезия в этом случае соединяет реальное звучание отчаянного смеха Д-503, прежде не способного к юмору и осознавшего, что он нужен был возлюбленной только как строитель «Интеграла», с идущими из внутреннего эмоционального аффекта физиологическими цветовыми и кинестетическими ощущениями.

Неслучайно С. Никонова отмечает парадокс: «Именно в романе о нумерах, не способных любить, мы встречаем, пожалуй, самые яркие, экспрессивные и завораживающие описания любовного чувства» [11]. Способствует же этой экспрессии, как можно полагать, насыщение числовой символики романа межчувственными ассоциациями.

Следует добавить, что сам Д-503, в звуке имени которого слышится твердость и определенность, мог бы быть представлен невербальным геометрическим концептом *квадрата*. После встречи с I-303 он ушел от «круглого» математического счастья в Едином Государстве, и его однозначная квадратная определенность стала деформироваться и приобретать хаотичные очертания. Однако, согласившись на Великую операцию – лоботомию, он вернулся в свое прежнее состояние. Поэтому в конце романа, в момент, когда его бывшую возлюбленную подвергают мучительной казни под Колоколом, он вновь становится пустым квадратным номером – механизмом, лишенным души. Он бесстрастно наблюдает за казнью

⁴ См. о синестетических невербальных концептах в художественной литературе статью автора [5].

«той женщины». В его речи исчезли экспрессивные синестетические образы. Так же как прежде, будучи элементом математической системы, он прагматично считал, что «красиво только разумное и полезное: машины, сапоги, формулы, пища и пр.» [4, с. 40], он замечает только, что «у женщины острые и очень белые зубы, и это красиво» [4, с. 165].

Таким образом, кратко рассмотренный синестетический ракурс романа Е. Замятина свидетельствует о том, что, описывая математический мир Единого Государства, писатель оживил посредством богатого межчувственного спектра логосную однозначность цифр и геометрических

концептов. Такая межчувственная наполненность обеспечила более эффективное функционирование в романе музыкальности, как феномена, уводящего вербальный текст от позитивистской понятийной конкретности и способствующего целенаправленной пульсации художественной идеи и увеличению экспрессии художественных образов. Как можно полагать, установленные особенности структуры и композиции произведения, наряду с его мощным футурологическим зарядом, позволяют ему оставаться показательной разновидностью жанра антиутопии, имеющей далеко не исчерпанный потенциал предсказания актуальных вопросов современности.

Литература

1. Бабицкая В. О романе Евгения Замятина «Мы» [Электронный ресурс]. – URL: <https://vk.com/@crbpushkina-statya-varvary-babickoi-o-romane-evgeniya-zamyatina-my?ysclid=mpulhv0m8414707212> (дата обращения: 12.02.2026).
2. Белый А. Симфонии / вступ. ст., подгот. текста, примеч. А. В. Лаврова. – Л.: Худож. лит., 1990. – 528 с. – (Забываемая книга).
3. Богомазова Н. Л. Мир цифры XXI века: Философско-культурологический анализ романа-антиутопии Евгения Замятина «Мы» // Гуманитарные ведомости ТГПУ имени Л. Н. Толстого. – 2022. – № 3. – С. 116–126.
4. Замятин Е. Мы // Котлован. – М.: Мартин, 2018. – С. 3–167.
5. Коляденко Н. П. Концепт как смысловой фокус синестетической интерпретации художественных текстов // Галеевские чтения: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. «От синестезии к синтезу искусств» («Прометей-2015», 24 октября 2015 г.). – Казань: Бриг, 2015. – С. 229–235.
6. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1995. – С. 405–603.
7. Манасыпов Д. «Мы» – основа основ: Как роман Евгения Замятина стал одной из главных антиутопий XX века? [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litres.ru/journal/my-osnova-osnov-kak-roman-evgeniia-zamyatina-stal-odnoi-iz-glavnykh-antiutopii-khkh-veka> (дата обращения: 12.02.2026).
8. Можегов В. Почему Сталин не тронул Замятина [Электронный ресурс]. – URL: <https://vz.ru/opinions/2019/2/1/962025.html?ysclid=mpulqwr1gs211788400> (дата обращения: 12.02.2026).
9. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
10. Нехвядович Л. И., Прохоров С. А., Иванов А. О. Образы фантастических городов в европейских комиксах и архитектурных утопиях второй половины XX века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 1 (70). – С. 88–95.
11. Никонова С. Мы (Евгений Замятин) [Электронный ресурс]. – URL: <https://spadilo.ru/proizvedeniya/my/?ysclid=mlj4fbpadj51257224> (дата обращения: 12.02.2026).
12. Шкловский В. Потолок Евгения Замятина // Гамбургский счет: Статьи-воспоминания, эссе (1914–1833). – М., 1933. – 811 с.

References

1. Babitskaya V. *O romane Evgeniya Zamyatina “My”* [On Yevgeny Zamyatin's Novel “We”]. (In Russ.). Available at: <https://vk.com/@crbpushkina-statya-varvary-babickoi-o-romane-evgeniya-zamyatina-my?ysclid=mpulhv0m8414707212> (accessed 12.02.2026).
2. Belyy A. *Simfonii* [Symphonies]. Introduction, text preparation, notes by A.V. Lavrov. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 528 p. (Zabytaya kniga). (In Russ.).
3. Bogomazova N.L. *Mir tsifry XXI veka: Filosofsko-kul'turologicheskiy analiz romana-antiutopii Evgeniya Zamyatina “My”* [The Digital World of the 21st Century: A Philosophical and Cultural Analysis of Yevgeny Zamyatin's Dystopian Novel “We”]. *Gumanitarnye vedomosti TGPU imeni L.N. Tolstogo* [Humanitarian Bulletin of Tolstoy State Pedagogical University], 2022, no. 3, pp. 116-126. (In Russ.).

4. Zamyatin E. My [We]. *Kotlovan [The Foundation Pit]*. Moscow, Martin Publ., 2018, pp. 3-167. (In Russ.).
5. Kolyadenko N.P. Kontsept kak smyslovoy fokus sinesteticheskoy interpretatsii khudozhestvennykh tekstov [Concept as a Semantic Focus of Synesthetic Interpretation of Fiction Texts]. *Galeevskie chteniya: materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. "Ot sinestezii k sintezu iskusstv" ("Prometey-2015", 24 oktyabrya 2015 g.) [Galeev Readings. Proceedings of the International scientific-practical conf. "From Synesthesia to the Synthesis of Arts" ("Prometheus-2015", October 24, 2015)]*. Kazan, Brig Publ., 2015, pp. 229-235. (In Russ.).
6. Losev A.F. Muzyka kak predmet logiki [Music as a Subject of Logic]. *Forma. Stil'. Vyrazhenie [Forma. Style. Expression]*. Moscow, Mysl' Publ., 1995, pp. 405-603. (In Russ.).
7. Manasyrov D. "My" – osnova osnov: Kak roman Evgeniya Zamyatina stal odnoy iz glavnykh antiutopiy XX veka? ["We" – the Basis of Foundations: How Did Yevgeny Zamyatin's Novel Become One of the Main Dystopias of the Twentieth Century?]. (In Russ.). Available at: <https://www.litres.ru/journal/my-osnova-osnov-kak-roman-evgeniia-zamiatina-stal-odnoi-iz-glavnykh-antiutopii-khkh-veka> (accessed 12.02.2026).
8. Mozhegov V. *Pochemu Stalin ne tronul Zamyatina [Why Stalin did not touch Zamyatin]*. (In Russ.). Available at: <https://vz.ru/opinions/2019/2/1/962025.html?ysclid=mpulqwrllgs211788400> (accessed 12.02.2026).
9. Nazaykinskiy E.V. *Logika muzykal'noy kompozitsii [Logic of musical composition]*. Moscow, Muzyka Publ., 1982. 319 p. (In Russ.).
10. Nekhvayadovich L.I., Prokhorov S.A., Ivanov A.O. Obrazy fantasticheskikh gorodov v evropeyskikh komiksakh i arkhitekturnykh utopiyakh vtoroy poloviny XX veka [Images of fantasy cities in European comics and architectural dystopias of the second half of the twentieth century]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Art]*, 2025, no. 1 (70), pp. 88-95. (In Russ.).
11. Nikonova S. *My (Evgeniy Zamyatin) [We (Evgeny Zamyatin)]*. (In Russ.). Available at: <https://spadilo.ru/proizvedeniya/my/?ysclid=mlj4fbpadj51257224> (accessed 12.02.2026).
12. Shklovskiy V. Potolok Evgeniya Zamyatina [The Ceiling of Yevgeny Zamyatin]. *Gamburgskiy schet: Stat'i-vospominaniya, esse (1914–1833) [Hamburg Account: Articles-memories, essays (1914–1833)]*. Moscow, 1933. 811 p. (In Russ.).

УДК 008

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-174-180

РЕАЛИЗАЦИЯ ОСНОВ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТЕАТРА КУКОЛ

Крылов Иван Александрович, доцент кафедры театра, кино и телевидения, Российский государственный институт сценических искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: kryloff_ivan@mail.ru

Актуальность статьи обусловлена распространением в театрах кукол Кузбасса внесценических практик и практик театра горожан, которые, по мнению автора, расширяют диапазон функций театральных институций и реализуют идеи: 1) вовлечения зрителя к совместному созданию театрального события; 2) повышения значимости коммуникативных, социальных и познавательных ценностей; 3) борьбы с пассивным и эскапическим зрительским восприятием сценического искусства; 4) основ государственной культурной политики и их стратегии на период до 2030 года.

Цель статьи состоит в артикуляции дополнительных профессиональных компетенций, предъявляемых к артистам-кукловодам в современном театре кукол.

В статье используется метод включенного наблюдения для рассмотрения заявленной темы. Отечественные и зарубежные научные статьи, документы стратегического планирования, определяющие главные направления государственной культурной политики в Российской Федерации, а также социально ориентированные проектные и постдраматические практики, созданные профессиональными театрами кукол Кузбасса, служат основополагающими материалами для аналитических рассуждений автора.

Автор статьи устанавливает, что отечественная театральная культура в качестве инструмента сближения зрителя и искусства играющих кукол избирает внесценические практики и практики театра горожан. В рамках указанных практик, по мнению автора, от артиста-кукловода требуется дополнительная профессиональная компетенция, которую можно сформулировать как способность разрабатывать и создавать внесценические практики и практики театра горожан, а также готовность принимать в них участие. Утверждается, что современный артист-кукловод должен обладать социокультурной компетентностью, которая в процессе взаимодействия со зрителем проявляется через социокультурную активность и ответственность. Автор делает предположение о новом этапе самообновления отечественной театральной культуры, которая испытывает чувствительность и зависимость от социально-политических процессов, происходящих в стране, и в то же самое время ориентирована на ценностную установку социокультурного сотворчества.

Ключевые слова: внесценические практики, практики театра горожан, ценностная установка, социокультурное сотворчество, профессиональная компетенция, социокультурная активность, социокультурная ответственность, социокультурная компетентность.

IMPLEMENTATION OF THE FUNDAMENTALS OF STATE CULTURAL POLICY IN THE ARTISTIC ACTIVITIES OF PUPPET THEATRE

Krylov Ivan Aleksandrovich, Associate Professor of Department of Theatre, Cinema and Television, Russian State Institute of Performing Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kryloff_ivan@mail.ru

The relevance of the article is determined by the proliferation of off-stage practices and community-based theatre practices in the puppet theatres of Kuzbass. In the author's view, these practices expand the functional range of theatrical institutions and implement the following ideas: 1) engaging the audience in the co-creation of a theatrical event; 2) enhancing the importance of communicative, social, and cognitive values; 3) combating the passive and escapist audience perception of stage art; and 4) implementing the fundamentals of state cultural policy and their strategy for the period up to 2030.

The aim of the article is to articulate the additional professional competencies required of puppeteers in a contemporary puppet theatre.

The article employs the method of participant observation to examine the stated topic. Domestic and international scholarly articles, strategic planning documents defining the main directions of state cultural policy in the Russian Federation, as well as socially oriented project-based and post-dramatic practices created by professional puppet theatres of Kuzbass, serve as the foundational materials for the author's analytical reasoning.

The author of the article establishes that domestic theatre culture, as a tool for bringing the audience closer to the art of puppetry, selects off-stage practices and community-based theatre practices. Within the framework of these practices, the author argues, an additional professional competence is required of the puppeteer, which can be formulated as the ability to develop and create off-stage practices and community-based theatre practices, as well as the readiness to participate in them. It is asserted that the contemporary puppeteer must possess socio-cultural competence, which manifests itself in the process of interaction with the audience through socio-cultural engagement and responsibility. The author hypothesizes a new stage of self-renewal in domestic theatre culture, which is sensitive to and dependent upon the socio-political processes occurring in the country, while simultaneously being oriented towards the value orientation of socio-cultural co-creation.

Keywords: off-stage practices, community-based theatre practices, value orientation, socio-cultural co-creation, professional competence, socio-cultural engagement, socio-cultural responsibility, socio-cultural competence.

Отечественная театральная культура за последние двадцать пять лет XXI столетия находится в постоянном процессе трансформаций практически всех сторон своей деятельности: организационно-экономической, функциональной, творческой. Нельзя утверждать, что до наступления XXI столетия театральная культура существовала без преобразований и изменений. В целом любые социально-политические перемены и сдвиги, происходящие в стране, всегда служат фактором для реакции с последующей трансформацией всех происходящих процессов в художественно-творческой деятельности отечественных театров. Так, например, период перестройки и отсутствие культурной политики 90-х годов XX столетия побудили отечественный театр совершить переход от идеологических императивов к условиям рынка и потребительского спроса [4]. Последствия и отголоски данного перехода наблюдаются и фиксируются до сих пор театроведами, искусствоведами, культурологами, изучающими современное состояние театрального процесса в России, так как постсоветский театр сформировал коммерческие принципы бытия сценического искусства, потребовав от актеров необходимых компетенций для эффективного выживания в ситуации общественно-экономического хаоса. Другими словами, рост социально-экономической напряженности на самых разных уровнях жизни способствовал тому, чтобы отечественный театр 90-х годов XX столетия отказался от официальной идеологии и воспитательных задач. Актеру было предложено устремиться от кафедальности театра с психологической достоверностью, глубиной и способностью к перевоплощению к карнавализации, шоуизации, экспериментальности и эпатажности.

Преодолев рубеж конца XX и начала XXI века, отечественный театр активно совершил шаг в сторону проектного подхода, который также потребовал от артистов и режиссеров расширить диапазон профессиональной оснащенности. «Проектные практики, характерные для современной культуры в целом и для театра в частности, требуют от актера не только исполнительских навыков, но и конкурентоспособности, готовности быть пластичным во всех смыслах этого слова» [2, с. 170]. Если под приоритетным качеством актера в традиционном отечественном театре понималось только лишь исполнительское мастер-

ство, фундаментом которого являются навыки работы на сцене, а для режиссера на протяжении долгого времени приоритетными способностями оставались постановочное и педагогическое мастерство, то на сегодняшний день современный театр предъявляет дополнительные требования к артисту и режиссеру. Перед тем как перечислить их, важно не упустить из внимания и влияние идеологий постмодернистских, постдраматических и перформативных практик, которые неожиданно вооружили отечественный театр новым инструментарием, что в свою очередь привело к расширению арсенала различных форматов. Следует заметить, что отечественные актеры и режиссеры были вынуждены интуитивно или намеренно, но абсолютно самостоятельно совершить ряд поисковых действий с целью нахождения убедительного способа существования в постдраматических форматах, таких как вербатим, сторителлинг, иммерсивный театр, партиципаторный театр, инклюзивный театр, сайт-специфик, театр-променад, перформанс/инсталляция, так как в российской практике театрального образования до сих пор нет сложившегося, устойчивого и однозначного мнения о необходимости обучению вышеперечисленному. В контексте данных размышлений следует акцентировать внимание на том, что до постдраматизации отечественная театральная культура «традиционно определялась как культура психологического театра» [1, с. 90]. Фундаментальной сущностью культуры психологического театра признавалось воплощение в художественной форме жизни человеческого духа. Как известно, постдраматические форматы не всегда предусматривают обязанности актера быть способным к перевоплощению, но настойчиво требуют от него особого существования, определяемого как «присутствие» [6, с. 13]. При этом заметим, что, например, постдраматизм, заимствованный из Германии в 2000-х годах, развивается в отечественной театральной культуре по собственному сценарию и имеет уникальные отличия от всех прочих, так как напитывается национальными особенностями России. А также перформативный поворот, случившийся в российском театре с расцветом постдраматизма, выражается явно менее агрессивно, чем в зарубежных странах.

Итак, исходными причинами для дополнительных требований к профессиональным компе-

тенциям актера в современном театре выступили: переход отечественного театра с общепринятой позиции «храм», «кафедра» на уровень рыночных услуг, проектные практики и появление в пространстве отечественного театра разнообразия постдраматических экспериментов, обладающих чертами незаурядности и аурой культурной актуальности. Обозначенные причины не служат поводом для отказа отечественного театрального образования от традиционной системы воспитания актера, скорее, они способствуют осмыслению происходящих процессов, а также их освоению и накоплению для перспективного развития российского театрального искусства.

Интересным является и тот факт, что проектные и постдраматические практики позволили расширить диапазон функций современного отечественного театра. Речь в данном случае идет как о внесценических практиках (перформативных лекциях, мастер-классах, встречах с театральными деятелями и представителями науки, театральных интенсивах, иммерсивных экскурсиях в мир закулисы, дискуссионных клубах, читках, школах театрального зрителя, аудиоспектаклях-прогулках), так и о практиках театра горожан.

Общее сходство внесценических практик и практик театра горожан заключается в идеи вовлечения зрителя и вместе с тем полного его слияния с профессиональными актерами в моменте создания и непосредственного представления театрального события. Также данные практики вместо созерцания художественных форм и эстетических ценностей, транслируемых со сцены, предлагают участнику арт-терапевтическую самореализацию через искусство театра как способ социального восстановления в обществе.

С точки зрения ценностного потенциала внесценические практики и практики театра горожан производят одновременный процесс снижения эстетических ценностей, но вместе с тем повышения уровня коммуникативных, социальных и познавательных ценностей.

Впрочем, главное родство внесценических практик и практик театра горожан в их социальной ориентированности, то есть в проявлении чуткого внимания на частный опыт реальных людей.

Рост и популярность внесценических практик и практик театра горожан продиктованы возникшим в последнее десятилетие XXI столетия

желанием современной театральной публики быть услышанной и стать более видимой в пространстве отечественного театра. Готовность зрителя к прямому диалогу становится сигналом для театра к созданию различных внесценических практик.

Два театра кукол, находящиеся в Кузбассе, создали за последние три года ряд внесценических практик и практик театра горожан: творческие лаборатории «Мам-театр» и «В кругу семьи», театральный интенсив «КуклоЛаб» (ГАУК «Театр кукол Кузбасса имени Аркадия Гайдара»), фестиваль семейных кукольных спектаклей «Самовар», творческая мастерская «Юный кукольник», иммерсивная экскурсия «АРТистов день» (ГАУК «Театр кукол “Сказ” имени В. Машкова»).

«Мам-театр», «В кругу семьи», «Самовар» являются практиками театра горожан, цель которых – создание под руководством наставников, то есть актеров и режиссеров театров кукол Кузбасса, собственных микроспектаклей, продолжительностью не более двадцати минут. Заметим, что идентифицировать микроспектакли правильнее не как полноценный, масштабный спектакль, а скорее, как публичную сессию, по мнению театроведа К. Матвиенко, демонстрирующую всем заинтересованным «этап большой работы, у которой вообще может не быть финала, как и документации» [8, с. 362]. Ведь в практиках театра горожан больше ценится творческий процесс, чем достигнутый результат. Приоритетом выступает совместное сочинительство горожанина с профессионалами театрального искусства.

В свою очередь, «КуклоЛаб» и «АРТистов день» презентуют собой внесценические практики театров кукол в регионе. В целом они направлены на предоставление возможности зрителям погрузиться в рабочую повседневность артиста-кукловода. Зритель в этих практиках знакомится с искусством играющих кукол через непосредственное общение с артистами-кукловодами, которые проводят совместный комплексный тренинг (пластика рук, работа с предметом и куклой, сценическая речь, актерское мастерство). Результатом данных практик является совместная работа зрителя и актера с куклой.

Таким образом, артист-кукловод во внесценических практиках и практиках театра горожан выполняет роль наставника, педагога, экскурсо-

вода, партнера, куратора и постановщика микроспектаклей. Исходя из этого, театр требует от артиста-кукловода дополнительной профессиональной компетенции, которую можно сформулировать следующим образом: способность разрабатывать и создавать внесценические практики и практики театра горожан, а также готовность принимать в них участие. Заявленная компетенция требует от артиста-кукловода педагогических, постановочных и коммуникативных навыков в работе со зрителем, который в указанных практиках не выполняет больше функцию созерцания, а активно и на равных правах взаимодействует, соучаствует в творческом процессе для того, чтобы создать совместными усилиями микроспектакль или постигнуть внутреннюю жизнь актерской профессии. По сути, во внесценических практиках и практиках театра горожан артист-кукловод должен способствовать процессу не собственной самопрезентации, а делегировать эту возможность простым людям.

Иногда внесценические практики могут выступать всего лишь одной из частей театрального проекта. Так, например, в рамках инклюзивной лаборатории «Послушайте!», которая состоялась в декабре 2025 года в структурном подразделении «Кукла лечит» для детей и взрослых с ограниченными возможностями здоровья «Театра кукол “Сказ” имени В. Машкова», артистами-кукловодами были проведены тренинги на раскрепощение и снятие психофизических зажимов, естественно с помощью куклы, с родителями особенных детей, с последующим их интервьюированием для создания пьесы и эскиза спектакля «А за мной кто-нибудь придет?!». Артисты-кукловоды театра кукол «Сказ», проводя серию тренингов, с одной стороны, сами погружались в мир родителей детей с ОВЗ, чтобы максимально приблизиться к героям, которых им необходимо будет воплотить в эскизе спектакля. С другой же стороны, артисты-кукловоды стали тьюторами, то есть в процессе тренингов создавали полезные условия для уменьшения социальной и культурной изоляции у родителей детей с ОВЗ. Процесс взаимодействия артистов-кукловодов с родителями в тренинге и интервьюировании потребовал от первых высокой социокультурной активности и ответственности. По ходу заметим, что на сегодняшний день отсутствуют точные определения понятий

«социокультурная ответственность» и «социокультурная активность». При этом существует ряд социально-педагогических исследований, направленных на раскрытие смысловой нагрузки этих понятий [3; 7]. Полагаем, что социокультурная активность и ответственность – проявления социокультурной компетентности, которая в свою очередь определяется как «способность человека, необходимая для ответственного решения общественнозначимых задач, осмысленных в социокультурном контексте, а также как готовность и способность партнеров по коммуникации к ведению диалога на основе знаний собственной культуры и культуры партнера» [5]. Таким образом, предполагаем, что современный отечественный театр кукол требует от артистов-кукловодов социокультурной компетентности, особенно это проявляется в постдраматической практике инклюзивного театра.

Все вышеперечисленное в большей степени касается частичного изменения инструментария отечественного театра и оказывает влияние на методологию и технологию режиссуры и актерского искусства. Однако вышеуказанные процессы синхронизированы с ценностным аспектом, который на сегодняшний день в отечественной культурной политике является важным. Полагаем, что рост числа практик театра горожан и внесценических практик в ландшафте отечественного театра связан также со стремлением профессиональных театров достигнуть ожидаемых результатов реализации государственной культурной политики, в частности повышения «социокультурного потенциала российского общества» [10, с. 17], а также с соблюдением и выполнением стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года. Необходимо отметить, что, согласно Основам государственной культурной политики, «государство впервые возводит культуру в ранг национальных приоритетов и признает ее важнейшим фактором роста качества жизни и гармонизации общественных отношений, залогом динамичного социально-экономического развития, гарантом сохранения единого культурного пространства и территориальной целостности России» [9]. Естественно, что именно внесценические практики и практики театра горожан помогают отечественному театру исполнить поставленные в указах и распоряжениях цели. При этом постановку спектаклей как основной вид

деятельности театра, внесценические практики и практики театра горожан не вытесняют, скорее, они представляют лишь сегмент, способствующий повышению социокультурного потенциала современного общества в стране.

Очевидно, что отечественный театр не может игнорировать государственную повестку в сфере культуры. Поэтому как видимый результат усиливается творческая нагрузка артистов-кукловод, которые в сложившихся обстоятельствах должны

обладать умениями и способностями в равной степени создавать сценический образ, осуществлять внесценические практики и практики театра горожан, быть социокультурно компетентными и проявлять свою социокультурную активность и ответственность в работе со зрителем, статус которого смещается с позиции «созерцания» на «соучастие», что требует постоянного развития у актеров педагогических, постановочных и коммуникативных навыков.

Литература

1. Васильченко Н. Н. Трансформация российской театральной культуры в условиях современности // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – № 3 (70). – С. 90–93.
2. Глуханюк А. А. Культурные контексты современного театрального образования в России // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2020. – Т. 26, № 2 (197). – С. 169–175.
3. Елисеев О. П. Культурно-историческая антропология: учебник для вузов. – М.: Издательство Юрайт, 2023. – 469 с.
4. Ивинских Г. П. Социокультурные трансформации театра в переходные эпохи России на рубеже XIX–XX и XX–XXI веков (на материале театральной жизни г. Перми): дис. ... д-ра культурологии: специальность 24.00.01 «Теория и история культуры». – Кемерово, 2021. – 387 с.
5. Коломийченко Л. В., Груздева И. В. Социокультурная компетентность: ее культурологические аспекты, сущность, подходы к определению [Электронный ресурс]. – URL: <https://s.science-education.ru/pdf/2015/1/1818.pdf> (дата обращения: 13.02.2026).
6. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesing, 2013. – 312 с.
7. Леонидова Г. В., Калачикова О. Н. Удовлетворенность трудом и успешность в труде: взаимосвязь понятий // Вестник Государственного социально-гуманитарного университета. – 2019. – № 2(34). – С. 55–61.
8. Матвиенко К. Утопии социального театра: от программы Пролеткульта к идеям Мишеля де Серто [Электронный ресурс]. – URL: <https://theatre.sias.ru/2023-3-4/> (дата обращения: 08.07.2024).
9. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 11.09.2024 № 2501-р [Электронный ресурс]. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202409160031> (дата обращения: 11.02.2026).
10. Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 № 808 [Электронный ресурс]. – URL: <http://kremlin.ru/acts/bank/39208> (дата обращения: 11.02.2026).

References

1. Vasilchenko N.N. Transformatsiya rossiyskoy teatral'noy kul'tury v usloviyakh sovremennosti [Transformation of Russian theatrical culture in modern conditions]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural studies of Russian South], 2018, no. 3(70), pp. 90–93. (In Russ.).
2. Glukhanyuk A.A. Kul'turnye konteksty sovremennogo teatral'nogo obrazovaniya v Rossii [Cultural context of modern theatre education in Russia]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta* [Izvestia. Ural Federal University Journal], 2020, no. 2(197), pp. 169–175. (In Russ.).
3. Eliseev O.P. *Kul'turno-istoricheskaya antropologiya* [Cultural and historical anthropology]. Moscow, Yurayt Publ., 2023. 469 p. (In Russ.).
4. Ivinskikh G.P. *Sotsiokul'turnye transformatsii teatra v perekhodnye epokhi Rossii na rubezhe XIX-XX i XX-XXI vekov (na materiale teatral'noy zhizni g. Permi): dis. doktora kul'turologii* [Socio-cultural transformations of the theater in the transitional eras of Russia at the turn of the XIX-XX and XX-XXI centuries (based on the material of the theatrical life of Perm). Diss. Dr of Culturology]. Kemerovo, 2021. 387 p. (In Russ.).
5. Kolomiychenko L.V., Gruzdeva I.V. Sotsiokul'turnaya kompetentnost': ee kul'turologicheskie aspekty, sushchnost', podkhody k opredeleniyu [Sociocultural competence: its cultural aspects, essence, approaches to definition] *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education], 2015, no. 8(58). (In Russ.). Available at: <https://s.science-education.ru/pdf/2015/1/1818.pdf> (accessed 13.02.2026).

6. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskiy teatr [Postdramatisches theater]*. Moscow, ABCdesing Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).
7. Leonidova G.V., Kalachikova O.N. Udovletvorennost' trudom i uspehnost' v trude: vzaimosvyaz' ponyatiy [Work satisfaction and success: concept interrelation] *Vestnik Gosudarstvennogo sotsial'no-gumanitarnogo universiteta [Herald of state University of Humanities and Social Studies]*, 2019, no. 2(34), pp. 55-61. (In Russ.).
8. Matvienko K. Utopii sotsial'nogo teatra: ot programmy Proletkul'ta k ideyam Mishelya de Serto [Utopias of social theater: from the Proletcult program to the ideas of Michel de Serto]. *Voprosy teatra. Proscaenium [Theatre issues. Proscaenium]*, 2023, no. 3-4. (In Russ.). Available at: <https://theatre.sias.ru/2023-3-4/> (accessed 08.07.2024).
9. *Rasporyazhenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 11.09.2024 № 2501-r [Order of the Government of the Russian Federation No. 2501-r dated 11.09.2024]*. (In Russ.). Available at: <http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202409160031> (accessed 11.02.2026).
10. *Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 24.12.2014 № 808 [Decree of the President of the Russian Federation of 24.12.2014 No. 808]*. (In Russ.). Available at: <http://kremlin.ru/acts/bank/39208> (accessed 11.02.2026).

УДК 792.7

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-180-188

ЭКРАННО-ЭСТРАДНЫЙ ЖАНР: ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ И ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА

Кабирзянов Руслан Радикович, старший преподаватель кафедры театра, кино и телевидения, Российский государственный институт сценических искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: eventruslan@gmail.com

В статье вводится понятие экранно-эстрадного жанра как самостоятельной формы художественного высказывания, сформировавшейся на стыке традиционной эстрады, телевизионной режиссуры и цифровой медиасреды. Жанр, который изначально создается для экрана, с учетом визуальных, монтажных особенностей современной культуры, включая логику телевидения, цифровых сервисов, мобильных приложений и социальных сетей.

Развитие цифровых технологий, графических средств, многокамерной съемки и алгоритмов дистрибуции привело к тому, что артист перестал напрямую взаимодействовать с живым залом. Теперь контакт со зрителем происходит через экран, а художественная структура номера строится с использованием монтажа, ритмических решений, музыкальной подложки, анимационных вставок, субтитров и визуальных эффектов. Зритель воспринимает не сцену, а собранный экранный образ, в котором соединяются традиционные эстрадные приемы и новые выразительные методы.

Смена культурной парадигмы выразилась в клиповом мышлении, коротком формате, визуальной насыщенности и скорости восприятия информации. Современный зритель ориентирован на быструю реакцию, мгновенное узнавание и эмоциональное вовлечение. При этом сохраняются основные свойства эстрады – образность, развлекательная природа, музыкальность, юмор, узнаваемость и направленность на массовую аудиторию. Жанр адаптируется к цифровой среде, но не теряет связи с традицией и сценическим опытом.

Экранно-эстрадный жанр охватывает телешоу, музыкальные конкурсы, интернет-скетчи, цифровые миниатюры, стендап, видеомемы, пародийную рекламу и проекты с элементами deepfake, анимации и интерактивного взаимодействия. Он демонстрирует устойчивость, актуальность, выразительность и гибкость в условиях медиакультуры, а также служит зеркалом для современной визуальной коммуникации, зрительских ожиданий и медиаповседневности.

Предложенное определение «экранно-эстрадного жанра» может быть использовано в научных исследованиях, академических глоссариях, методических материалах и образовательных кур-

сах по современному сценическому и аудиовизуальному искусству, включая дисциплины, связанные с медиакоммуникацией, цифровым продюсированием, культурологией и визуальными медиа, актерскому мастерству и режиссуре эстрады.

Ключевые слова: экранно-эстрадный жанр, эстрада, телевидение, цифровые технологии, медиа, культура, жанры на эстраде, телеэстрада, телевизионная эстрада, эстрадное искусство.

SCREEN-VARIETY GENRE: THEORETICAL JUSTIFICATION AND GENRE SPECIFICS

Kabirzyanov Ruslan Radikovich, Sr Instructor of Department of Theater, Cinema and Television, Russian State Institute of Performing Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: eventruslan@gmail.com

This article introduces the concept of the screen-based variety genre as an independent form of artistic expression that emerged at the intersection of traditional variety performance, television directing, and digital media environment. It is a genre initially created for the screen, taking into account the visual and editing characteristics of modern culture, including the logic of television, digital services, mobile applications, and social media.

The development of digital technologies, graphic tools, multi-camera setups, and distribution algorithms has transformed the performer's interaction with the audience: instead of a direct engagement with a live hall, the connection now occurs via the screen. The structure of a performance is built through editing, rhythmic composition, sound design, animated elements, subtitles, and visual effects. The audience perceives not the stage, but a constructed screen image that combines traditional variety techniques with new expressive means.

The cultural paradigm shift is reflected in clip thinking, short formats, visual intensity, and accelerated perception. The modern viewer expects quick response, instant recognition, and emotional engagement. At the same time, the key features of variety performance remain: imagery, entertainment, musicality, recognizability, and mass appeal. The genre adapts to the digital environment without losing its roots in stage tradition and performance experience.

The screen-based variety genre includes television shows, musical contests, internet sketches, digital miniatures, stand-up, video memes, parody advertising, and projects involving deepfake, animation, and interactive elements. It demonstrates resilience, relevance, expressiveness, and flexibility within the context of media culture and acts as a reflection of contemporary visual communication and viewer expectations.

The proposed definition of the screen-based variety genre can be used in academic research, glossaries, methodological materials, and educational programs in contemporary performing and audiovisual arts, including the disciplines such as media communication, digital production, cultural studies, visual media, acting, and variety directing.

Keywords: screen-variety genre, variety performance, television, digital technologies, media, culture, stage genres, TV variety, television entertainment, variety art.

Современное искусство находится в состоянии постоянной трансформации. Его жанровые формы, выразительные средства и способы восприятия претерпевают существенные изменения под влиянием цифровых технологий, медиаплатформ и принципов массовой коммуникации. Эстрадное искусство демонстрирует эти процессы особенно ярко. Первоначально обладая жанровой и стилистической гибкостью, оно к рубежу XX–XXI веков стало активно осваивать

телевизионное пространство, что привело к формированию новых экранных форм представления эстрады.

В истории отечественного телевидения эстрада присутствует с момента его становления. Уже первая передача малострочного телевидения в СССР в 1934 году имела эстрадный характер: в нее входили чтение рассказа А. Чехова, выступления певицы и балетной пары. Экспериментальные трансляции конца 1930-х годов, запуск

телецентра на Шаболовке, создание Телевизионного театра миниатюр в Ленинграде – все это свидетельствует о ранней попытке адаптировать сценическое искусство к возможностям экрана. Однако уже тогда стало очевидно: телевизионная среда не является нейтральным посредником. Она активно влияет на форму художественного высказывания, преобразует принципы подачи материала, и, в случае с эстрадой, создает новую, экранно-зависимую модификацию жанровой природы [7].

С переходом российского телевидения к коммерческим принципам в 1990-е годы телешоу стали ориентироваться на максимально широкую аудиторию и развлекательные форматы. Появились ранее не существовавшие в телевизионной практике форматы (реалити-шоу, конкурсы с голосованием телезрителей, гибридные передачи на стыке эстрады и ток-шоу). Телевидение в XXI веке перестало быть лишь транслятором концертных событий. Оно стало активным производителем развлекательного контента: формирует сценарий, выбирает артистов, создает образы, осуществляет монтаж, звуковую и визуальную обработку. В этом процессе сцена перестает быть отправной точкой, она растворяется в языке телепередачи. Стало быть, мы имеем дело с новым типом жанровой конструкции (которую корректно обозначить не как «эстрада на телевидении», а как *экранно-эстрадный жанр*), изначально задуманным для восприятия через экран, а не как концертная площадка.

В рамках данного исследования использовался контент-анализ телевизионных и цифровых материалов: записей концертов, юмористических программ, музыкальных шоу, пародийных передач, скетчей, развлекательных форматов и конкурсов талантов. Анализу подвергались как сами программы, так и особенности работы режиссеров, продюсеров и артистов в медиасреде. Систематизация отобранного видеоматериала позволила провести сравнительное исследование по ключевым параметрам: жанровая принадлежность, формат, драматургия номера, принципы съемки и формы взаимодействия со зрителем. Этот эмпирический материал лег в основу обоснования экранно-эстрадного жанра и выделения его признаков.

Одним из ключевых отличий представленного жанра является отсутствие прямого пространственно-временного единства между артистом

и зрителем. Известный исследователь эстрады С. С. Клигин отмечает, что искусство эстрады открыто для общения, а зритель превращается в соучастника творческого процесса. Единство с аудиторией прежде всего зависит от той среды, в которой происходит выступление артиста, от размеров зала, уличной площадки, также социального и культурного уровня публики, ее возраста. Далее артист различными сценическими способами завладевает вниманием этой аудитории, взаимодействуя с публикой. Например, небольшое помещение (гостиная, читальный зал) предполагает дружеский разговор, где артист может взаимодействовать со зрителем, вовлекая его в творческую беседу, предлагая исполнить композицию дуэтом, или воспроизвести произведение по просьбе слушателя. В формате большого зала, стадиона артист применяет другие приемы общения с аудиторией, обращаясь то к одним, то к другим группам гостей. Общаясь с ними с помощью интонаций, эмоциональными красками (усмешкой, вздохом, неожиданными люфтваузами), сменой мизансцен, широкими жестами, массовыми сценами. При этом артист управляет зрителем [11].

В своей методической разработке В. В. Кузьмин подтверждает вышеописанный принцип работы артиста эстрады и формирует три его важнейшие особенности. Прямое взаимодействие артистов со зрительным залом, стремление к отражению «злобы дня» и то, что может быть определено, как «открытость мастерства». Артист эстрады обращается непосредственно к зрительному залу, становящемуся как бы его партнером. Эстрадное искусство, как правило, стремится к тому, чтобы в его номерах находили отражение современные события. И, наконец, на эстраде в присутствии публики артист превращается в тот образ, характер, маску, в которой он будет действовать, и зрители бывают поражены удивительным мастерством перевоплощения [12].

С этой позиции перенос эстрадного действия в экранное пространство влечет за собой не просто смену формы, а фундаментальное изменение условий существования жанров. Телевидение, как визуально-монтажная среда, задает иной тип художественной организации: исчезает физическое присутствие зрителя, драматургия подчиняется законам кадра, и актер теперь взаимодействует не с залом, а с объективом камеры. Эти изменения

затрагивают базовые параметры жанра, его форму, адресацию, эмоциональную реакцию, ритм, структуру и требуют отдельного анализа.

Исследователь А. А. Новикова в своей научной работе отмечает, что современное телевидение превращает большинство зрелищ в развлечение, шоу, где наблюдение за начинающим артистом становится способом изучения его жизни в смоделированной экстремальной ситуации, насыщенный аттракцион, преобразующий даже мелкие события в масштабные зрелища [14]. Современные телевизионные шоу все чаще утрачивают непосредственный диалог со зрительным залом, заменяя его опосредованным эмоциональным вовлечением через экран.

Сегодня мы имеем дело с экранной версией сценического жанра с новой системой высказывания, в которой переплетены художественные, технологические и социальные параметры. Осмысление этой системы требует не только категорической ясности, но и отдельного теоретического языка.

Как отмечает А. А. Рязанцев, «экран занимает преимущественное место в культуре и жизни человека. Не случайно экран называют “иконкой XXI века”». Он подчеркивает, что в современной культуре «сам способ коммуникации и восприятия опосредован медиатехнологиями», что особенно ярко проявляется в экранных формах сценического искусства [17]. Взамен возникает новая система выразительности: крупный план, ракурс, музыкальная подложка, визуальные спецэффекты, надписи, анимации, внедрение цифровых технологий, 3D-графики и даже голографических проекций.

В современных условиях цифровое пространство перестает быть лишь фоновым элементом, оно становится полноценным сценическим и визуальным партнером артиста. Как подчеркивает С. Е. Парфенов, «цифровые технологии становятся основообразующими выразительными средствами в создании эстрадного номера» [15, с. 170], что определяет смену выразительной логики и визуальной доминанты в экранно-эстрадной подаче.

В научной литературе подчеркивается синтетическая природа аудиовизуальных искусств как основа их образной специфики. Как пишет Н. Б. Кириллова, «смежные виды искусства ак-

тивно влияют на формирование языка экрана. Потенциал образной выразительности аудиовизуальных искусств зависит от совокупности элементов “зримой литературы”, “движущейся живописи”, “изобразительного театра”, “цветомузыки”. Аудиовизуальные искусства прошли путь от черно-белого и “немого” экрана к звуку, цвету, широкому экрану, стереофонии, полиэкрану, мультимедийным технологиям, Dolby-Stereo, 3D и др.» [9, с. 9]. Это позволяет рассматривать экранно-эстрадный жанр как новую форму внутри спектра экранных искусств, отличающуюся тематической легкостью, пародийностью, развлекательной функцией и ориентированной на массового зрителя. В нем сочетаются жанровая природа эстрады и формальные законы экранного пространства (монтаж, визуальные эффекты, кадр).

Не стоит путать *экранно-эстрадный жанр* с трансляцией концерта на экране. Так как она предполагает лишь воспроизведение уже существующего сценического действия, а экранно-эстрадный жанр изначально создается не для сцены, а для телеэкрана, с учетом его визуального языка, ограничения пространства и формата вещания. В отличие от сценической миниатюры или концертного выступления, он включает монтажную структуру и телевизионную сценарную адаптацию.

Например, программы «Кривое зеркало», «Уральские пельмени», «Аншлаг» демонстрируют устойчивую концертную структуру с живым залом и сценическим построением, что сближает их с телевизионной трансляцией. В отличие от них, Comedy Club выстраивает свое существование внутри телеэфира, опираясь на визуальные, сценарные и монтажные компоненты: композиция шоу, работа с кадром, общение со зрителями через интерактив, вовлечение его как полноценного партнера – все это демонстрирует принадлежность к экранно-эстрадному жанру.

Типичным примером экранно-эстрадного жанра можно считать телевизионные программы вроде «Однажды в России», «6 кадров», «Точь-в-точь», где пародийность, музыка, пластика и визуальная подача являются частью экрана, а не сцены. Аналогичные механизмы действуют и в музыкальных шоу с жюри и конкурсным элементом («Фабрика звезд», «Минута славы», «Голос», «Ты супер!» и др.). В данных форматах зна-

чение приобретает не столько сам номер, сколько его режиссерская и визуальная обработка, обеспечивающая включенность в структуру телешоу.

С развитием цифровых технологий и смещением внимания аудитории в сторону интернет-платформ понятие экранно-эстрадного жанра оказалось актуальным и за пределами телевидения. Сегодня оно охватывает и те формы, которые распространяются через RuTube, TikTok, Instagram, VK Видео, Telegram-каналы и другие платформы. Это любительские и полупрофессиональные пародийные номера, миниатюры, сценки, скетчи, музыкальные и разговорные формы, построенные по законам телеэстрадной подачи. С ярким визуальным началом, короткой продолжительностью, моментальной шуткой, часто в сопровождении монтажа, субтитров и видеоэффектов. Эти емкие, лаконичные формы напрямую связаны с особенностями клипового мышления. По словам Н. Б. Кирилловой, оно «основано на восприятии мозаичных, кратковременных, визуально насыщенных образов» [10, с. 22]. Такая форма мышления становится доминирующей в медиакультуре и определяет структуру современного интернет-контента.

Современная российская эстрада представляет собой пеструю палитру жанров, в которой сосуществуют и «классические» формы, и новые гибридные жанры с элементами интерактива в интернет-форматах, сочетающих музыку, пародию и нарративную драматургию. В ускоренной смене культурных кодов все более заметным становится влияние стендап-культуры, видеоблогинга, форматов телешоу и даже элементов интернет-мема.

Важно подчеркнуть, что экранно-эстрадный жанр в Интернете не является маргинальной или вторичной формой по отношению к телевидению. Он часто оказывается более гибким, актуальным, живым, как, например, в проектах независимых стендап-комиков, которые публикуют свои выступления в YouTube и получают аудиторию в миллионы человек. Отдельные цифровые шоу («Студия СОЮЗ», «Импровизация» и др.) уже невозможно отнести только к телевидению или сцене, они и есть современные формы экранно-эстрадного жанра, где экран стал не просто средством трансляции, а пространством существования номера или этюда.

Жанр продолжает существовать в условиях постоянной адаптации, если сохраняется его

внутренняя структура, отвечающая принципам драматургии эстрадного номера, и является процессом поиска новой выразительности в изменившейся медиареальности. И все же в этой реальности особенно важным остается профессиональный фундамент, к которому апеллирует И. А. Богданов: «Артист, режиссер, композитор, автор номера – вот главные фигуры эстрадного действия. Пока они сохраняют верность профессии – эстрада будет жить» [2].

Краткосрочные эстетические ориентиры, такие как мемы, инфоповоды и визуальные шаблоны, начинают оказывать влияние на структуру построения номера. Несмотря на это, в телеэстраде сохраняются устойчивые тематические опоры. Наряду с трендовыми темами, продолжают звучать и «вечные»: любовь, одиночество, преодоление, детство, война, путь героя. Данные темы структурируют эмоциональное восприятие, дают возможность для глубинного контакта со зрителем и служат своего рода содержательным якорем, связывающим телеэстраду с традицией эстрадного искусства.

Мем как форма культурного высказывания трансформировался из анекдота, унаследовав его структурные и выразительные особенности. Анекдот на эстраде – это короткий комический рассказ с ярко выраженной социальной подоплекой, в котором важнейшую роль играли исполнитель, интонация, жесты и персонажи. Как подчеркивает Е. А. Сариева, анекдоты, исполнявшиеся актерами, часто превращались в «импровизационные рассказы» или «живописные сказывания», где «речевая характеристика», «перевоплощение» и «игра типажам» делали выступление живым и узнаваемым [18].

Такие элементы, как яркий персонаж, типичная ситуация, мгновенная узнаваемость, сегодня перешли в формат видеомема. По мнению Д. В. Попова, современный мем – это не просто изображение или текст, а «гибридное сетевое письмо», сочетающее визуальные, аудиальные и поведенческие элементы, встроенное в «гипертекст современной коммуникации» [16]. Видеомем с участием персонажа, будь то TikTok-сценка или Instagram-реакция, воспроизводит ту же модель живого представления, что и анекдот на сцене: зритель узнает тип, считывает поведение и реагирует мгновенно. Таким образом, видеомем – это не просто продолжение анекдота,

а его трансформация в экранном пространстве, где экран заменяет сцену, а лайки и репосты публику – которая становится частью перформанса.

Отдельное распространение получила реклама в формате юмористического скетча, в которой подача выполнена по законам экранно-эстрадного жанра, где пародия, ирония и гротеск становятся инструментами продвижения товара или услуги. Один из ярких примеров – рекламный ролик с участием Полины Гагариной и Дмитрия Маликова для известного маркетплейса, в котором используется музыкальная пародия: хит Гагариной «Обезоружена» переосмысливается в виде рифмованной версии с новым рекламным текстом («выбора дюжина» и др.) [8]. Такая форма, основанная на замене оригинальной рифмы и контекста песни, представляет собой разновидность музыкальной пародии как жанра экранно-эстрадной рекламы.

Другой пример – реклама одного из отечественных банков, в которой был воссоздан персонаж Жоржа Милославского из фильма «Иван Васильевич меняет профессию» (1973), сыгранный Леонидом Куравлевым. С помощью технологии DeepFake¹ и синтеза речи был сгенерирован цифровой образ, встроенный в новый визуальный сюжет [6]. Здесь используется прием сценической пародии, основанный на узнаваемом образе и актерской цитате, однако реализованный исключительно средствами цифрового монтажа. Подобный номер невозможен на эстрадной площадке он существует только как экранная форма, что еще раз подчеркивает специфику экранно-ориентированных эстрадных жанров.

В современных цифровых шоу экранное изображение все чаще становится полноценной заменой сценического действия артиста эстрады. Так, в телепроекте «Фантастика» или «Аватар» выступления участников осуществляются не вживую, а через созданных цифровых аватаров, которые отображаются на экране во время трансляции. В момент съемки на сцене фактически присутствует только ведущий, а образ участника накладывается позднее средствами графики и монтажа. Члены жюри и зрители в зале наблюдают не живое выступление, а визуализированную экранную

версию, представленную через мониторы [13]. При этом сохраняется жанровая природа эстрадного номера, пародия, гротеск, танец или песни, реализованные исключительно с помощью цифровых средств, невозможных (или сложно реализуемых) в рамках живой сцены.

Многие классические жанры эстрады также трансформировались под влиянием экранной среды: куплет получил цифровую аранжировку и короткую видеоформу; конференс преобразовался в формат персональных видеообращений и стендапов; музыкальная пародия в видеомонтаж с наложением образов; синхробуффонада в короткие цифровые перформансы с юмористическим действием, синхронизированным с треком или ритмом. Эти трансформации свидетельствуют о живучести жанровой природы и ее способности адаптироваться к медиасреде.

Термин «экранно-эстрадный жанр» должен применяться не только к телевизионным передачам, но и к интернет-контенту, если последний сохраняет ключевые признаки эстрадности: развлекательность, сценическую форму, ориентированность на образ артиста, жанровую определенность (юмор, музыка, пародия, разговорный жанр и пр.) и работу с аудиторией. Из этого следует, что экранно-эстрадный жанр – это не просто совмещение сцены и экрана, но современное медиагибридное пространство, в котором рождаются, живут и развиваются художественные формы, происходящие от эстрады, но существующие только в медиасреде.

В целом современная эстрада переживает активную фазу жанровой трансформации, в которой преобладают гибридные формы, сочетающие элементы поп-музыки, театрализации и цифровой обработки. Подобное слияние, по определению М. А. Бурматова, формирует «полистилистическое и полижанровое явление», ориентированное на массового зрителя, где центральной задачей становится не только выразительность, но и простота восприятия, обеспечиваемая «прямой связью с современными формами досуга» и монтажной логикой [3]. Как отмечается в исследовании «Эволюция жанра эстрадной песни...», «даже при видеоизменении форм, эстрада продолжает выполнять функции... сценического представления с драматургией ожидания и кульминации» [5]. Это полностью соответствует тезису из работы И. А. Богданова, где подчеркивается, что «новые

¹ DeepFake – это технология, основанная на искусственном интеллекте и глубоком обучении, которая позволяет создавать реалистичные поддельные видео- и аудиоматериалы.

формы демонстрируют связь с классическими жанрами прошлого», например, такие явления, как рэп, становятся «наследниками карнавальной традиции и фарсовой культуры» [3].

Актуальные цифровые форматы не отвергают традиции, а переосмысливают их. Ф. Абдуллаев подчеркивает, что эстрада в условиях постмедийной культуры остается «неотъемлемой частью художественного творчества», где массовость сочетается с «высокой степенью информативности и взаимосвязью творческого и технологического начал» [1].

В целом понятие «эстрадный жанр» охватывает не только телепередачи и концертную площадку, но и более широкие формы аудиовизуального культурного высказывания, где эстрадный принцип сохраняется как структурный код, адаптированный под условия экранного времени. Это суждение соотносится с основной логикой: телеэстрада может существовать в разных формах, но она требует осознанной внутренней структуры. Поэтому возникает потребность в новом понятийном инструменте, который позволит описать и проанализировать то, как сегодня функционирует эстрадное искусство в медиасреде.

Исходя из этого, экранно-эстрадный жанр представляет собой самостоятельную художественно-коммуникативную форму, возникшую на пересечении концертной эстрады и медиаплатформ – сначала телевизионных, затем цифровых. Он отличается специфическим способом репрезентации артистического действия: медиапосредованностью, монтажной драматургией, ориентированностью на визуальный эффект, жанровой гибкостью и программной направленностью на массовую аудиторию. В отличие от традиционной концертной подачи, здесь приоритет отдан не живому взаимодействию, а экранной выразительности, визуальной цитируемости, скорости восприятия и краткости воздействия.

Экранно-эстрадный жанр включает как телевизионные формы (юмористические шоу, музыкальные конкурсы, развлекательные передачи),

так и цифровой контент (видеоскетчи, стендап, пародии, музыкальные миниатюры), отвечающий тем же художественным принципам. Его особенностью является адаптивность к логике платформ. Именно в этом жанровом сегменте сегодня наиболее ярко проявляется трансформация художественного вкуса, эстетических норм, понятий об артисте и зрелищности в эпоху цифровой культуры.

Понимание и научное обоснование понятия «экранно-эстрадный жанр» необходимо не только для систематизации современного эстрадного искусства, но и для осмысления процессов, происходящих в сфере массового медиаискусства в целом. Это позволяет не только корректно описывать современные формы сценического действия на экране, но и выявлять закономерности их эволюции, художественного функционирования и влияния на зрительское сознание.

Ввиду отсутствия устоявшегося научного обозначения возникших и развивающихся в цифровом и теле пространстве, представляется необходимым предложить точную формулировку понятия, обозначающего данный художественный феномен. Такое определение может быть использовано в дальнейшем в научных публикациях, справочных изданиях, глоссариях и образовательных материалах по теории аудиовизуального и эстрадного искусства.

Экранно-эстрадный жанр – это форма художественного выражения, возникающая на пересечении традиционного эстрадного искусства, телевидения и медиа. В его основе лежит эстрадная модель (юмористический, вокальный, оригинальный жанр, конференс и др.), переработанная средствами экранного языка – монтажом, многокамерной съемкой, графикой, теледраматургией и продюсерским форматом. Экранно-эстрадный жанр существует не как прямая трансляция сцены, а как специально адаптированное, экранно-сконструированное представление, ориентированное на массового зрителя и подчиняющееся логике медиаплатформ.

Литература

1. Абдуллаев Ф. Интерпретации эстрадной музыки в процессе образования // Oriental Art and Culture. – 2023. – № 1. – С. 919–922.
2. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера. – СПб.: Чистый лист, 2004. – 316 с.
3. Богданов И. А. Эстрада: Старые «Новые» жанры и проблемы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2022. – № 2. – С. 152–158.

4. Бурматов М. А. Эстрадная песня: к проблеме трактовки жанра в музыкальной науке // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 3 (49). – С. 82–85.
5. Бурматов М. А. Эволюция жанра эстрадной песни в музыкальной культуре России // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2019. – № 1 (232). – С. 198–205.
6. Звезды в рекламе: виды использования знаменитостей для привлечения покупателей [Электронный ресурс] // Агентство интернет-маркетинга Exiterra. – URL: <https://exiterra.ru/blog/influence-marketing/zvezdy-v-reklame-vidy-ispolzovaniya-znamenitostey-dlya-privlecheniya-pokupateley/> (дата обращения: 30.03.2025).
7. История начала отечественного телевидения [Электронный ресурс] // Первый канал, зарубежное вещание. – URL: <https://www.1tv.com/pkvs-1> (дата обращения: 02.12.2023).
8. Как звезды российской эстрады рекламируют бренды [Электронный ресурс] // Звук Медиа. – URL: <https://go.zvuk.com/v-trende/kak-zvezdy-rossiiskoi-estrady-reklamiruyut-brendy.htm> (дата обращения: 31.03.2025).
9. Кириллова Н. Б. Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества. – Екатеринбург, 2013. – 154 с.
10. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. – М., 2006. – 180 с.
11. Клитин С. С. Артист в открытом пространстве: Беседы об искусстве эстрады (и не только). – СПб., 2012. – 102 с.
12. Кузьмин В. В. Цирк и эстрада. Единство и противоречие: методическая разработка. – СПб.: СПбГИК, 2018. – 35 с.
13. Настоящая «Фантастика»: каким получилось новое шоу на Первом и почему оно лучше «Аватара» [Электронный ресурс]. – URL: <https://dzen.ru/a/Yy7UCHMedDHIpNkI> (дата обращения: 01.04.2025).
14. Новикова А. А. Телевизионные игры как социокультурный феномен // Обсерватория культуры. – 2008. – № 1. – С. 41–47.
15. Парфенов С. Е. Современные цифровые технологии в эстраде // Труды СПбГИК. – 2022. – С. 167–176.
16. Попов Д. В. Мем как средство коммуникации, сетевая ценность и фактор развития культуры // Научный вестник Омской академии МВД России. – 2016. – № 3 (62). – С. 66–71.
17. Рязанцев А. А. Экранный характер современной культуры // Аналитика культурологии. – 2012. – № 23. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekrannyy-harakter-sovremennoy-kultury> (дата обращения: 18.06.2025).
18. Сариева Е. А. Анекдоты и бывальщины М. С. Щепкина: становление жанра «Импровизационного» рассказа на концертной эстраде // Культурное наследие России. – 2020. – № 2. – С. 59–64.

References

1. Abdullaev F. Interpretatsii estradnoy muzyki v protsesse obrazovaniya [Interpretations of pop music in the educational process]. *Oriental Art and Culture*, 2023, no. 1, pp. 919-922. (In Russ.).
2. Bogdanov I.A. *Postanovka estradnogo nomera [Staging a variety (pop) act]*. St. Petersburg, Chisty list Publ., 2004. 316 p. (In Russ.).
3. Bogdanov I.A. Estrada: starye “novyye” zhanry i problemy [Variety art: old “new” genres and problems]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Cinema. Music]*, 2022, no. 2, pp. 152-158. (In Russ.).
4. Burmatov M.A. Estradnaya pesnya: k probleme traktovki zhanra v muzykal'noy nauke [The pop song: on the problem of defining the genre in music studies]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Topical Issues of Higher Music Education]*, 2018, no. 3 (49), pp. 82-85. (In Russ.).
5. Burmatov M.A. Evolyutsiya zhanra estradnoy pesni v muzykal'noy kul'ture Rossii [Evolution of the pop-song genre in the musical culture of Russia]. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of Adyghe State University. Series 2: Philology and Art History]*, 2019, no. 1 (232), pp. 198-205. (In Russ.).
6. Zvezdy v reklame: vidy ispol'zovaniya znamenitostey dlya privlecheniya pokupateley [Celebrities in advertising: ways of using famous people to attract customers]. *Agentstvo internet-marketinga Exiterra [Exiterra Internet Marketing Agency]*. (In Russ.). Available at: <https://exiterra.ru/blog/influence-marketing/zvezdy-v-reklame-vidy-ispolzovaniya-znamenitostey-dlya-privlecheniya-pokupateley/> (accessed 30.03.2025).
7. Istoriya nachala otechestvennogo televideniya [History of the beginnings of Russian television]. *Pervyy kanal, zarubezhnoe veshchanie [Channel One Russia, international broadcasting]*. (In Russ.). Available at: <https://www.1tv.com/pkvs-1> (accessed 02.12.2023).
8. Kak zvezdy rossiyskoy estrady reklamiruyut brendy [How Russian pop stars advertise brands]. *Zvuk Media*. (In Russ.). Available at: <https://go.zvuk.com/v-trende/kak-zvezdy-rossiiskoi-estrady-reklamiruyut-brendy.htm> (accessed 31.03.2025).
9. Kirillova N.B. *Audiovizual'nye iskusstva i ekrannye formy tvorchestva [Audiovisual arts and screen forms of creativity]*. Ekaterinburg, 2013. 154 p. (In Russ.).

10. Kirillova N.B. *Mediakul'tura: ot moderna k postmodernu* [Media culture: from modern to postmodern]. Moscow, 2006. 180 p. (In Russ.).
11. Klitin S.S. *Artist v otkrytom prostranstve: besedy ob iskusstve estrady (i ne tol'ko)* [Performer in open space: conversations about variety art (and more)]. St. Petersburg, 2012. 102 p. (In Russ.).
12. Kuzmin V.V. *Tsirk i estrada. Edinstvo i protivorechie: metodicheskaya razrabotka* [Circus and variety: unity and contradiction. Methodological guidelines]. St. Petersburg, SPbGIG Publ., 2018. 35 p. (In Russ.).
13. *Nastoyashchaya "Fantastika": kakim poluchilos' novoe shou na Pervom i pochemu ono luchshe "Avatara"* [Real "Fantastika": what the new show on Channel One turned out to be and why it is better than "Avatar"]. (In Russ.). Available at: <https://dzen.ru/a/Yy7UCHMedDHipNkI> (accessed 01.04.2025).
14. Novikova A.A. *Televizionnye igry kak sotsiokul'turnyy fenomen* [Television game shows as a socio-cultural phenomenon]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2008, no. 1, pp. 41-47. (In Russ.).
15. Parfenov S.E. *Sovremennye tsifrovye tekhnologii v estrade* [Modern digital technologies in variety art]. *Trudy SPbGIG* [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture], 2022, pp. 167-176. (In Russ.).
16. Popov D.V. *Mem kak sredstvo kommunikatsii, setevaya tsennost' i faktor razvitiya kul'tury* [Meme as a means of communication, a network value, and a factor in cultural development]. *Nauchnyy vestnik Omskoy akademii MVD Rossii* [Scientific Bulletin of the Omsk Academy of the Ministry of Internal Affairs of Russia], 2016, no. 3 (62), pp. 66-71. (In Russ.).
17. Ryazantsev A.A. *Ekrannyy kharakter sovremennoy kul'tury* [The screen-based nature of contemporary culture]. *Analitika kul'turologii* [Analytics of Cultural Studies], 2012, no. 23. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekrannyy-kharakter-sovremennoy-kultury> (accessed 18.06.2025).
18. Sarieva E.A. *Anekdoty i byval'shchiny M.S. Shchepkina: stanovlenie zhanra "improvizatsionnogo" rasskaza na kontsertnoy estrade* [Jokes and tales of M.S. Shchepkin: the formation of the genre of the "improvised" story on the concert stage]. *Kul'turnoe nasledie Rossii* [Cultural Heritage of Russia], 2020, no. 2, pp. 59-64. (In Russ.).

УДК 7.04

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-188-199

РАЗВИТИЕ ОБРАЗА МАРИИ МАГДАЛИНЫ В ЖИВОПИСИ ЛЕОНАРДЕСКОВ

Богомолова Юлияна Юрьевна, старший преподаватель, кафедра семиотики и общей теории искусства факультета искусств, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (г. Москва, РФ). E-mail: j.bogomolova@mail.ru

Известно, что в числе художественных достижений Леонардо да Винчи значится ряд новшеств, привнесенных в жанр портрета и способствовавших развитию не только его формальных качеств, но и образной составляющей. Ученики Леонардо, именуемые «леонардесками», копируя его манеру, приемы и композиционные разработки, оставили ряд живописных произведений, свидетельствующих о достаточно узком круге сюжетов, трактованных весьма однообразно, в том числе женских портретов, среди которых часто встречаются изображения моделей в образе Марии Магдалины. Из последователей Леонардо ее изображали Бернардино Луини, Андреа Соларио, но наибольшая увлеченность этой евангельской героиней и одной из почитаемых католических святых особенно свойственна была Джампетрино. В утверждении новой изобразительности в кругу Леонардо немалую роль играла эротическая образность, что наглядно просматривается в образах Леды и так называемой «Обнаженной Джоконды». И в этой связи особенно примечательно, что такими же качествами обладают и изображения многочисленных Магдалин, соединивших в себе признаки христианского благочестия с чертами фривольности. Сочетание столь противоречивых черт образа этой и других святых станет характерной чертой ренессансного искусства, надолго закрепившейся в традициях последующих эпох. Формирование этой особенности происходило в том числе и в кругу Леонардо. Образ Магдалины здесь обогатится и новыми атрибутами, и осложненной семантикой. Задачей настоящей статьи является рассмотрение

этих особенностей на примере изображений Марии Магдалины последователями Леонардо да Винчи, преимущественно на примере корпуса работ атрибутированных Джампеприно с целью выявления типических черт подобных изображений в контексте новаторских тенденций в искусстве итальянского Возрождения.

Ключевые слова: леонардески, Мария Магдалина, иконография, ренессансный портрет, Джампеприно, Леонардо да Винчи.

MARY MAGDALENE AND LEONARDESCHI: THE EVOLUTION OF A SACRED IMAGE

Bogomolova Yuliana Yuryevna, Sr Instructor, Department of Semiotics and Theory of Art, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: j.bogomolova@mail.ru

Leonardo da Vinci pioneered a series of innovations within the portrait genre that enriched not only its formal qualities but also its expressive and iconographic dimensions. His followers – collectively known as the Leonardeschi – adopted his stylistic manner, techniques, and compositional inventions, producing a body of work characterized by a relatively narrow range of subjects treated with marked uniformity. Among these, female portraits predominate, frequently presenting the models in the guise of Mary Magdalene. While Bernardino Luini and Andrea Solario depicted this figure, it was Giampietrino, who demonstrated a particular fascination with Magdalene, this gospel heroine and one of Catholicism's most venerated saints.

Erotic suggestion played a significant role in forging the new visual language of Leonardo's circle, a tendency vividly apparent in representations of Leda and the so-called "Nude Mona Lisa." Significantly, this same quality infuses the numerous Magdalene images produced by the Leonardeschi, in which the hallmarks of Christian piety merge with hints of worldly allure. The fusion of such seemingly contradictory traits in depictions of the Magdalene and other saints would become a hallmark of Renaissance art, one that persisted through subsequent artistic epochs. This evolution unfolded in part within Leonardo's immediate circle, where the Magdalene's iconography acquired both novel attributes and a more complex symbolic resonance.

This article examines these distinctive features through an analysis of Mary Magdalene depictions by Leonardo's followers, with particular focus on the corpus of works attributed to Giampietrino. Its aim is to identify the recurrent visual and thematic characteristics of such images within the broader context of innovative currents in Italian Renaissance art.

Keywords: Leonardeschi, Mary Magdalene, iconography, Renaissance portrait, Giampietrino, Leonardo da Vinci.

Круг художественных интересов леонардесков очевидным образом сформировался под влиянием самого Леонардо да Винчи. Многие иконографические модели его последователи заимствовали у учителя и, успешно их используя, не особенно стремились менять уже найденные композиционные решения. Сюжеты станковых картин учеников также не отличались разнообразием. Однако для Леонардо сюжет не был определяющим в занятиях живописью. Техника, прием, эффект получения цвета и пигмента, их свойства – вот, что действительно его занимало. Вероятно, ученикам эти приоритеты передались лишь отчасти. Впрочем, по мнению Т. К. Кусто-

диевой, «теперь ученые настаивают на том, что творческие возможности последователей Леонардо не исчерпываются обращением к типологическим находкам маэстро и повторением его приемов» [3, с. 9]. Что касается выбора сюжета, то используемые Леонардо темы были вполне созвучны запросу времени. Религиозная тема раскрывалась в устоявшихся сюжетных линиях Благовещения, Крещения и Мадонны с младенцем; мифологическая образность разрабатывалась в изображениях истории Леды, а также, возможно, Венеры и Флоры, приобретая куртуазно-эротический характер. И, наконец, портретный жанр, пожалуй, наиболее значительным образом

повлиял на последователей Леонардо, в нем органически интегрировались и религиозные, и мифологические атрибуты, что расширило рамки этих изображений от бытового портрета до условно религиозной и аллегорической живописи. Светский характер этих портретов способствовал росту числа заказов, независимо от местонахождения Леонардо и его мастерской. Известно, что продуктивность Леонардо как живописца была невысокой, как известно и то, что он привлекал к работе над своими живописными работами и учеников. Эти два обстоятельства – совместная работа и подражание во всех аспектах творчеству Леонардо со стороны его последователей – создали большие сложности в атрибуции работ как самого да Винчи, так и леонардесков. Эту проблему конкретизирует О. А. Назарова: *«Известно, что Леонардо подправлял работы Салаи... Боттичелли писал по эскизам Леонардо... были работы, оставленные Леонардо и дописанные кем-то из его учеников. И возможны еще варианты»* [5].

Как было сказано выше, последователи прямолинейно заимствовали композиционные основы произведений да Винчи, разрабатывающего их с присущей ему скрупулезностью. Так, трудясь над историей Леды, Леонардо создал немало подготовительных рисунков, среди которых были набросок коленопреклоненной Леды и широко известный рисунок головы Леды. Следы живописной работы теряются во Франции, где она, возможно, была уничтожена. Но сохранилась живописная Леда, атрибутированная леонардеско Джампетрино, точно воспроизводящая позу коленопреклоненной Леды с наброска да Винчи. И это лишь один из примеров. Разработки пластической вариативности женских фигур позволяли создать своего рода шаблоны, которыми подобно «книгам образцов» можно было пользоваться при изображении самых разных персонажей. Один из подтверждающих примеров – почти идентичные позы изображенных Джампетрино Лукреции, вонзающей в себя кинжал, и Клеопатры, ужаленной змеей.

Лукреция и Клеопатра не единожды будут написаны Джампетрино. Но существенно больше его внимание будет занимать Мария Магдалина. В контексте заявленной темы уместен вопрос, было ли в художественном наследии Леонардо изображение Марии Магдалины? Ведь если опираться на суждение о несамостоятельности

его учеников в выборе сюжетов, логично предположить, что для обращавшихся к этому евангельскому персонажу Бернардино Луини, Андреа Соларио и Джампетрино должен был существовать какой-то прототип у Леонардо, хотя бы в виде рисунка. На сегодняшний день корпус работ Леонардо да Винчи максимально очищен от ошибочных атрибуций прошлых лет и столетий, и на данный момент ни одной Марии Магдалины его авторства мы не имеем. И хотя на протяжении долгого времени некоторые «Магдалины» воспринимались, как работы Леонардо, позднее было установлено, что их автор Джампетрино. Впрочем, попытка приписать его кисти авторство так называемой «Нагой Магдалины» была предпринята в свое время исследователем творчества да Винчи Карло Педретти, предположившим, что эта работа выполнена Леонардо совместно с учеником Джампетрино (см. Приложение, рис. 1). Работа была экспонирована на масштабной выставке, посвященной 500-летию со дня смерти Леонардо да Винчи, в туринском Палаццо Кавур в 2019 году.

«Нагая Магдалина», стилистически так же чуждая Джампетрино, как и да Винчи, вместе с тем отвечает характеру той части произведений мастерской, которые условно можно было бы назвать эротическими. В их ряду она выглядит даже нарочито вызывающе. Важно заметить, что название «Нагая Магдалина» дано искусствоведами условно и, была ли изображенная модель изначально персонифицирована, неизвестно. До недавнего времени картина являлась аукционным лотом, а теперь находится в частной коллекции, и в открытых источниках фигурирует под названием «Кающаяся Мария Магдалина». Резонно, что в настоящей статье эта работа – отправная точка исследования образа Марии Магдалины в искусстве леонардесков.

В первую очередь следует задаться вопросом, почему изображенная женщина определяется именно как Мария Магдалина, а не, к примеру, Венера или неизвестная женская фигура? Ведь представленный образ – безоговорочно светский, а непременным условием изображения любого христианского святого является наличие определенных атрибутов. Мария Магдалина в Италии в период Позднего Средневековья была одной из самых почитаемых святых, а ее богатая иконография складывалась на протяжении столетий и характеризовалась устойчивостью изобрази-

тельных схем и атрибутов. В процессе сложения изобразительной традиции Мария Магдалина приобрела характерную внешность. Так, в храмовых декорациях треченто, в частности у Джотто ди Бондоне и Таддео Гадди, а потом спустя два века у Мариотто ди Нардо там же, во Флоренции, Мария Магдалина во всех сценах изображается в красном платье с длинными светлыми свободно лежащими волосами. Эти внешние признаки закрепляются благодаря многочисленным текстовым источникам. Так длинные распущенные волосы являются отсылкой к евангельскому описанию события в доме Симона-фарисея, где кающаяся женщина совершила миропомазание Иисуса, и одновременно к жизни в отшельничестве. Красный же цвет одеяния, имеющий в Средние века богатый символический спектр, может рассматриваться как намек на ее греховную жизнь в роскоши, поскольку *«некоторые промежуточные тона – желтовато-красные, коричневатокрасные – теперь вызывают неприятие, поскольку могут ассоциироваться с адским пламенем, первородным грехом и целой вереницей пороков, прежде всего гордыней, лживостью и похотливостью»* [6, с. 39]. Но в случае с «Нагой Магдалиной» предположение, что героиня изображена в своей «греховной» ипостаси, когда она еще была богатой блудницей до встречи с Иисусом, не кажется достаточно убедительным. По крайней мере потому, что эти внешние признаки оправдывали себя в контексте сюжета: в сценах трапезы в доме Симона-фарисея, Распятия, Оплакивания и встречи с Иисусом в саду утром Воскресенья (*Noli me tangere*). В рассматриваемой картине нет главного – того, что позволяет идентифицировать отдельно стоящую фигуру вне сюжетного контекста, а именно атрибута, представленного алебастровым сосудом, в котором Магдалина приносит миро. И уж тем более сложно согласиться с тем, что героиня – кающаяся грешница. Напротив, характер изображения обнаруживает, скорее, черты античной богини Венеры. И в пользу этого свидетельствует то, что даже самые смелые представления об отмене табуирования телесности в искусстве не допускали изображения женского обнаженного тела вне контекста античных образов. Но при всех спорных особенностях этой картины в ней прослеживается общая ренессансная тенденция к обмирщению священных образов (религиозных персонажей) и сосредоточении на жиз-

неподобии изображаемого, которая впоследствии станет доминирующей. В завершении анализа «Нагой Магдалины» важно сказать, что, несмотря на стилистически спорную принадлежность этого произведения к корпусу работ Джампетрино, она не противоречит ни содержательным, ни художественным аспектам мастерской да Винчи.

Мастерская Леонардо – один из первых ренессансных очагов нового искусства, где зарождаются обмирщенные образы христианских святых. Что касается Марии Магдалины, то здесь впервые открывается греховная сторона ее персонажа. Не вдаваясь в подробности сложения ее агиографии, обратимся сразу к наиболее полному комплексу связанных с ее именем легенд, выстроенных в последовательный рассказ в знаменитом сборнике Иакова Ворагинского «Золотая легенда», составленном в XIII веке. Из этого повествования следует, что Мария Магдалина была богатой горожанкой, промышляющей блудом, и *«чем больше, не зная счета своим богатствам, Магдалина блистала роскошью и красотой, тем глубже тело ее погружалось в разврат»* [1, с. 71]. После встречи с Иисусом Христом с ней происходит духовная трансформация, «обращение»: она отказывается и от расточительного образа жизни, и от блуда. И если еще у Джотто наблюдаются только благочестивые житийные сцены, то светская ренессансная тенденция освещает иные стороны биографии героини.

Так, у леонардеско Бернардино Луини, прославившегося многочисленными «мадоннами с младенцем», обнаруживаются, по крайней мере, две картины, изображающие Магдалину как нарядную красавицу в противопоставление скромно одетой женщине. Одна, известная как «Обращение Магдалины», а другая – «Скромность и Тщеславие», композиционно практически не различимы, и обе, по существу, отсылают к евангельской истории о сестрах Марфе и Марии из Вифании. Как известно из евангельского повествования, разногласия сестер были совсем другой плоскости – Марфа обвиняла Марию в безраздельной преданности Иисусу и пренебрежении бытовыми заботами. У Луини этот эпизод трансформировался в аллегорический сюжет, где Марфа бранит сестру за легкомысленный образ жизни, проявляющийся в излишней увлеченности своей земной красотой, в то время как надо заботиться о красоте духовной. «Аллегория тщеславия» станет

востребованной темой, к которой обратится Караваджо, а позднее и его последователи. В отличие от «Нагой Магдалины» в произведениях Б. Луини и всех леонардесков Мария Магдалина всегда будет изображаться со своим основным атрибутом – алебастровым сосудом. И если в «благочестивых» сценах и портретах этот атрибут может восприниматься однозначно как символ миропознания (в доме Симона-фарисея и при положении во гроб), то в «Обращении Магдалины» и «Скромности и Тщеславии» этот алебастровый сосуд может быть намеком на праздный образ жизни его обладательницы, которая может хранить в таком сосуде духи или румяна. Эти ассоциации пришли из фарсовых вставок в средневековых мистериях, где Мария Магдалина представлялась преимущественно как городская куртизанка, и все связанные с ней эпизоды и атрибуты подвергались сатирическому искажению. Такие театрализованные уличные действия не теряли популярности в Италии и в XVI веке и отличались богатой костюмовкой и причудливыми декорациями. Несомненно, составители сценариев мистерий не упускали возможности обыграть образ современной городской куртизанки, обобщая его в личности Марии Магдалины, которая обычно была одета не только богато, но и по последней моде.

Среди работ Б. Луини есть женский портрет, достаточно типичный для мастерской Леонардо, на котором в трехчетвертном развороте изображена миловидная молодая женщина, черты которой будут узнаваемы и в его многочисленных мадоннах. От принадлежности сугубо портретному жанру эту работу отделяет наличие в руках модели того самого алебастрового сосуда, позволяющего определить героиню как Марию Магдалину. Несколько подобных портретов можно обнаружить и у Джампетрино. Различия между ними минимальны. Разве что на одной из картин героиня изображена рядом с порфиловым саркофагом, напоминающем о чуде воскресного дня, что усиливает акцент на религиозной составляющей. Но, если говорить об индивидуальных особенностях каждого из таких портретов, то они, скорее, отсутствуют. И Луини, и Джампетрино пользуются устоявшимся шаблоном погрудного изображения в трехчетвертном развороте, прибегают к изображению сходных типажей (или вовсе одной и той же модели), облаченных как будто бы в одно и то же платье травянистого зеленого цвета с крас-

ной накидкой. Главной особенностью всех этих картин является в первую очередь внешняя привлекательность и молодость моделей (см. Приложение, рис. 2).

Направленный на зрителя взгляд, загадочная полуулыбка, изящество пластики рук, придерживающих алебастровый сосуд, имеют мало общего с привычно сосредоточенными и отрешенными образами святых. Содержательно нейтральный характер такого изображения давал возможность зрителю воспринимать картину, с одной стороны, как религиозную, поскольку Мария Магдалина оставалась одной из почитаемых святых, а с другой – как светское произведение и объект эстетического восприятия. Для сравнения можно привести в пример широко распространенные в искусстве Северного Ренессанса в этот период, в первой трети XVI века, камерные портреты, объединенные в категорию «Магдаленские чтения». Такой тип портрета распространился в условиях Реформации, где собирательный образ Марии Магдалины самым причудливым образом проецировался на каждую благочестивую женщину. Среди представительниц знати стало почетным предстать на портрете (в этом случае индивидуализированном) в привычной обстановке и облачении с атрибутом святой и книгой, а иногда и письменными принадлежностями, указывающими не только на владение грамотой портретируемой особы, но и на ее благочестие, поскольку изображенная книга могла быть ничем иным, как Священным Писанием. Однако избыточность и богатство внешних деталей не компенсировали максимальной сдержанности, даже сухости образа изображаемой. На этом фоне немногочисленные из дошедших о нас творений леонардесков (при всей вторичности их наследия) стоят значительно выше в художественном плане. И именно их Магдалины оказали большее влияние на развитие и даже трансформацию образа святой. Справедливости ради нужно заметить, что востребованы были образы не только Марии Магдалины, но и других святых, в частности, святой Екатерины, отличало которую опять же лишь наличие соответствующего ей атрибута. Такие типовые изображения говорят о достаточно коротких сроках их создания, а также практике написания подобных картин впрок, чтобы внезапно появившийся приобретатель мог сразу получить желаемое. Высокий спрос на такие изображения свидетельствует о формировании соответствующей

щего восприятия и у зрителя, готового принять такой образ святых, представленных не в мученичестве и скорби, а почти что в бытовом контексте. И в этом смысле влияние живописи леонардовского на развитие образа Марии Магдалины и расширение ее иконографии неоспоримо.

В качестве небольшого отступления обратимся к вопросу о цветовой символике одежд героини. При всем колористическом однообразии выбор цвета не случаен. Красный – традиционный цвет одеяния Магдалины, закрепившейся за ней уже в раннехристианском искусстве. В Средние века красный цвет воспринимался неоднозначно и имел как положительные, так и негативные коннотации. В эпоху Ренессанса акценты несколько сместились в сторону позитивных значений. Как отмечает М. Пастуро, *«на протяжении Средних веков, но и много позже красный остается в Западной Европе любимым цветом аристократии. И не одних только благородных дам, которые считают его цветом красоты и любви»* [6, с. 32]. Так, Андреа Соларио и Бернардино Луини в некоторых своих вариантах изображают Марию Магдалину в нарядных красных платьях. Но и зеленый цвет одежд, преобладающий в вышеописанных работах, имеет в эту эпоху схожую символику, сформировавшуюся опять же в искусстве Средневековья. Исключая негативные значения, связанные с демоническим бестиарием, зеленый воспринимался как цвет молодости, красоты, веселья и непостоянства. Именно эти значения сохранились в эпоху Возрождения. Таким образом, полные очарования Магдалины леонардовского и через свои одеяния транслировали те качества, которые были свойственны будущей святой в ее прежней жизни до обращения, где как раз царили и роскошь, и красота, и легкомыслие.

Возвращаясь к вопросу иконографического разнообразия, проследить формирующиеся тенденции можно в корпусе работ Джампеприно. Джованни Педрини, Джан Пьетро Рицци, Джованни Пьетро Риццоли, Джованни Батиста Бельмонте – вот ряд имен, предположительно считающихся полными именами Джампеприно и нередко фигурирующих в достаточно авторитетных источниках, в частности в каталогах аукционных домов. Джампеприно – наиболее распространенный и часто употребляемый вариант имени художника из мастерской Леонардо, именно таким образом он фигурирует в списках студии. О его личности

не известно ничего, кроме того, что он работал в Милане в 1495–1549 годах и был достаточно востребованным живописцем. Как отмечает Кристина Геддо, *«чрезвычайно востребованными были чувственные и томные обнаженные женщины, которые играли кающихся Магдалин, библейских героинь или мифологических персонажей»* [8, с. 22]. Многие живописные работы, продолжительное время считавшиеся работами Леонардо, сегодня уже безоговорочно атрибутированы Джампеприно. Однако не стоит исключать вероятность того, что эти произведения могут быть результатом совместной работы Леонардо и Джампеприно, где степень авторского участия по-прежнему остается спорной. В рамках данной статьи важно подчеркнуть то, что да Винчи, какова бы ни была степень его участие в создании того или иного произведения, самым непосредственным образом оказывал влияние на своих учеников в вопросах построения композиции, ракурсных и колористических решений, в передаче пластики и жестов моделей. И потому формирование образов тех или иных мифологических, исторических и библейских персонажей восходит именно к идеям Леонардо да Винчи, в пользу чего свидетельствуют все вышеперечисленные составляющие живописных произведений леонардовского.

Обратимся к следующей группе картин Джампепино, изображающих кающихся Магдалин. Если говорить о предшествующей традиции, то она была ограничена рамками культового искусства. Марию Магдалину в отшельничестве изображали на фресках и алтарных досках в виде фигуры, облачением которой нередко служили лишь длинные волосы. Для искусства треченто и кватроченто еще характерны отсутствие жизнеподобия и безэмоциональность персонажей. На этом фоне особенно будет выделяться широко известная деревянная скульптура Донателло (1455), предназначенная для размещения во флорентийском Дуомо, а ныне находящаяся в собрании *Opera di Duomo*.

Магдалина Донателло оказалась полной противоположностью изображаемому обычно милостивым юным девам (что было характерно не только для итальянской традиции), целомудренно задрапированным изящно уложенными волнами длинных волос. Донателло показал свою Магдалину предельно натуралистично. Изможденная, иссушенная фигура состарившейся отшельницы

с почти мумифицированным, лишенным признаков пола, лицом и отрешенным взглядом оказалась полной противоположностью эстетизированным как скульптурным, так и живописным изображениям грешницы. Объективно именно так и должна была выглядеть женщина, тридцать лет пребывавшая в пустыне наедине со своими покаянными мыслями и молитвами, презревшая мирские соблазны и переставшая заботиться о своей внешней привлекательности. Но в традиции такой тип изображения не закрепился, и затем *«последовали другие работы в деревянной пластике, посвященные отшельнической версии Магдалины, где трагическое чувство было принесено в жертву небывалой эстетической чувственности»* [9, с. 190]. Датированная тем же годом скульптура Дезидерио да Сеттиньяно из флорентийской церкви Санта-Тринита выглядит заметно более облагороженной, хотя стремление показать Магдалину не юной красавицей, а прошедшей через многие испытания и душевные муки последовательницей Христа, здесь безусловно прослеживается. В светском искусстве Ренессанса уподобленный мощам образ святой прижиться уже не мог, тем более в отношении Марии Магдалины, греховная ипостась которой подверглась художественному переосмыслению, как в случае с вышеописанной *«Аллегорией Тщеславия»*. Костюмированный портрет современной красавицы, примерившей на себя роль Лукреции, Венеры, Святых Екатерины, Люции или Магдалины, становится востребованным у заказчиков ввиду усиления эротической составляющей изображения. Кроме того, еще не утратившая актуальности в Италии XVI века городская мистерия постоянно акцентирует внимание именно на греховной стороне личности Магдалины, дополняя ее фарсовыми вставками с выдуманными эпизодами, в которых образ евангельской грешницы становится еще более привлекательным, а исполнительницы этой роли всеми средствами демонстрируют ее красоту, богатство и далекую от христианского благочестия харизму. По сути *«Мария Магдалина на мистерияльной сцене – это современная городская куртизанка, одетая по последней моде»* [2, с. 108]. Художники были вовлечены в процесс подготовки как уличных мистерияльных, так и придворных спектаклей. Как отмечает А. П. Лободанов, *«многoproфильная мастерская Верроккьо получала заказы, как “надежный подрядчик”, на изгото-*

вление декораций, костюмов, бутафории (расписных стягов-растяжек, хоругвей, знамен, флагов, а также доспехов и ювелирных украшений и др.) для театрализованных празднеств» [4, с. 50]. Очевидно, что именно эта ипостась станет точкой входа в новую эстетику ренессансного искусства, где даже в свои покаянные годы на многочисленных полотнах Магдалина будет представлять всегда молодой и соблазнительно прекрасной, несмотря на развитие эмоционального аспекта, выражающегося через покаянные слезы, горячие молитвы и сосредоточенное изучение Священного Писания. И начало этой традиции можно найти в искусстве леонардесков.

Как было отмечено выше, *«чувственные и томные обнаженные женщины, которые играли кающихся Магдалин»* [8, с. 22], изображенные на небольших по размеру холстах или досках, пользовались спросом. Значительную часть корпуса работ Джампетрино составляли как раз изображения кающейся Марии Магдалины. Ввиду отсутствия точных, а подчас и приблизительных датировок проследить линейное развитие образа вряд ли возможно. А учитывая их стиливую неоднородность и значительные качественные различия, невольно приходится возвращаться к вопросам авторства. Но в то же время есть целый ряд объединяющих эти работы аспектов.

Кающуюся Марию Магдалину в отшельничестве в культовой традиции изображали либо с молитвенно сложенными ладонями, либо со скрещенными на груди руками. Второй жест указывал на стыдливость отшельницы, стремящейся скрыть свою вынужденную наготу. Учитывая, что тело святой в культовых изображениях всегда было плотно закрыто неправдоподобно длинными волосами, жест этот оставался сугубо символическим, как на полиптихе Джотто ди Бондоне или у Никколо ди Пьетро Джерини.

И точно такой же жест использует Джампетрино для своих уже совершенно светских Магдалин, у которых обнаруживается гораздо больше сходства с условной стыдливой Венерой (Venus Pudica), чем с любым аскетичным средневековым прототипом. Его Магдалины пышнотелы и обнажены в той мере, которая больше пристала античной богине любви и красоты, которая закрывает свои прелести не из-за осознания греховности плоти (что уместно в христианском контексте), а чтобы скрыть их от взглядов простых смертных

(можно вспомнить легенду о создании статуи Афродиты Книдской Праксителем). И такие ассоциации с античными праобразами вполне оправданы тем, что Джампетрино изображает своих моделей подчеркнуто чувственными, с той степенью натурализма, при которой длинные густые волосы перестают служить символическим облачением, как это было в позднеготической живописи. Более того, пряди волос не скрывают, а напротив, обнажают грудь, живот и плечи, еще больше подчеркивая чувственность модели, что окончательно выводит образ из области культового изображения. Собственно, связь изображенной модели с персонажем Марии Магдалины устанавливается лишь посредством атрибута – алебастрового сосуда, который присутствует в композиции всех подобных произведений. К этому ряду работ можно добавить еще одну, атрибутированную другому ученику Леонардо – Джан Джакомо Капротти по прозвищу Салаи, который также воспользовался этой изобразительной схемой и добавил трогательную деталь – завязанные бантом волосы в области груди, но при этом пренебрег основным атрибутом (см. Приложение, рис. 3).

Все эти работы объединяют одинаковый ракурс модели, отказ от пространственного решения в пользу контрастного по отношению к фигуре фона, образованного изображением скальной породы. Вероятно, с одной или несколькими подобными творениями леонардовских был знаком Тициан, обнаруживший в этой изобразительной схеме композиционный и художественный потенциал и поднявший прочтения этого образа на качественно иной уровень. По предположению Е. В. Яйленко, «такова *“Мария Магдалина” ломбардского последователя Леонардо первой половины века Джампетрино (вероятно, Джованни Пьетро Риццоли), из Бреры, в которой можно усмотреть праобраз “Магдалины” Тициана из Галереи Палатина*» [7, с. 116]. До нас дошли четыре авторских варианта «Кающейся Марии Магдалины» Тициана, но не исключено, что их было и больше. Среди них выделяется полотно из собрания Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург), где Тициан не только полностью скрывает наготу Магдалины под одеждой, но изображает ее в момент высокого эмоционального напряжения, что не было свойственно другим версиям из Палаццо Питти (Флоренция) и галереи Дориа-Памфи-

ли (Рим). В сравнении с тициановскими, образы кающихся Магдалин у леонардовских еще довольно сдержанные, почти безэмоциональные и в отдельных случаях выражающие, скорее, молитвенное состояние и смирение, а не экстаз раскаяния. Но заданная тенденция изображения евангельской кающейся грешницы, исключительно молодой и привлекательной, стала в искусстве Ренессанса доминирующей и оставалась таковой в последующие эпохи.

Помимо жеста со скрещенными руками Джампетрино часто обращался и к более привычному молитвенному жесту модели, изображенной в том же ракурсе. В данном случае нюанс заключался в том, что молитвенно сложенные руки уже никак не закрывали тела, как, впрочем, и роскошные вьющиеся волосы не маскировали, а скорее подчеркивали волнующие подробности, что больше усиливало чувственную составляющую образа. В одном из авторских самоповторов Джампетрино направляет взгляд кающейся Магдалины на зрителя, устанавливая тем самым контакт со смотрящим. Эта тенденция в целом характерна для мастерской Леонардо, но в данном случае сочетание чувственности с образом кающейся грешницы, призывающей зрителя в свидетели своего раскаяния, недвусмысленно говорит о предназначении такого изображения для частного созерцателя в интимном пространстве.

Еще одно композиционное решение в изображении кающейся Марии Магдалины – это полулежащая фигура. У Джампетрино обнаруживается несколько картин, где святая отшельница изображается с расширенным рядом атрибутов: к алебастровому сосуду прибавляется распятие на высокой рукоятке, очевидно позаимствованное из атрибутики святого Иоанна Крестителя, также пребывавшего в отшельничестве, и книга, символизирующая Священное Писание (см. Приложение, рис. 4).

В противовес кающейся или молящейся Магдалине, этот сюжет передает умиротворенное состояние отшельницы, так сказать беззаботное существование в пустыне, вдали от суетного мира. Можно предположить, что именно в мастерской Леонардо появляется такой тип изображения. Магдалина в каждом из этих вариантов предстает либо обнаженной, прикрытой волосами, либо в драпирующей нижнюю часть тела накид-

ке красного, традиционного для нее цвета. Этих Магдалин отличает расслабленная, порой даже раскованная поза, однако еще сохраняется эмоциональная сдержанность. Этот тип изображения допускает гораздо большую композиционную вариативность: Джампетрино здесь более свободно экспериментирует с ракурсом фигуры. Книга как атрибут становится не только символом отрешенной созерцательности и погружения в Священное Писание, но на изобразительном уровне оказывается еще одной «ширмой», маскирующей наготу модели. Развитие эта изобразительная схема получит во второй половине столетия и особенно в XVII веке, когда распространится иконография кающейся Марии Магдалины в пейзаже. Заметно расширится круг атрибутов, в котором закрепятся распятие и книга, а также добавится череп как символ бренности бытия (аллегория *vanitas*), усилятся композиционное разнообразие и расширится спектр передаваемых эмоциональных состояний. Одним из ранних подобных вариантов можно назвать «Магдалину в пустыне» Б. Луини, написанную около 1540–1550 годов из Академии Каррара в Бергамо (см. Приложение, рис. 5).

Безошибочно узнаваемый типаж Джоконды, полуобнаженная фигура в позе отдыхающей Венеры, устремленный на зрителя взгляд. Эта созерцательная Магдалина с книгой в руке, изображенная в пейзаже с городским видом на дальнем плане, как будто призывает зрителя оставить суетный мир и приблизиться к покаянной молитве и постижению божественной мудрости вдали от искушений и греховных помыслов. Но трудно отделиться от ощущения земной притягательности ее образа, излучающего красоту и молодость, что так характерно для ренессансного искусства. И витальность именно такого подхода к изображению кающейся Марии Магдалины подтверждается многочисленными примерами, реализованными в рамках различных стилевых направлений.

Таким образом, можно сделать вывод, что внутри мастерской Леонардо да Винчи в произведениях его последователей леонардовских складывались и утверждались новые композиционные схемы и приемы, повлиявшие на расширение иконографии Марии Магдалины, а также на разносторонность и многоплановость ее образа в искусстве Ренессанса и Нового времени.

Литература

1. Аникьев И. И., Кувшинская И. В. Иаков Ворагинский. Золотая легенда. – М.: НО Издательство францисканцев, 2017. – Т. 2. – 528 с.
2. Богомоллова Ю. Ю., Яйленко Е. В. Образ Марии Магдалины в сюжете «Noli me tangere» в Нидерландской живописи XV–XVII вв. // Теория и история искусства. – 2024. – № 1/2. – С. 89–116.
3. Кустодиева Т. К. Произведения Леонардо да Винчи и его школы в собрании Эрмитажа. Эрмитаж. – СПб.: Чистый лист, 2016. – 246 с.
4. Лободанов А. П. Леонардо да Винчи: сценограф, музыкант, artifex: монография. – М.: Издательство Московского университета, 2024. – 335 с.
5. Назарова О. А. Неуловимый Леонардо [Электронный ресурс]. – URL: <https://magisteria.ru/leonardo/leonardo-in-milano> (дата обращения: 28.01.2026).
6. Пастуро М. Красный: история цвета. – М.: НЛО, 2019. – 160 с.
7. Яйленко Е. В. – «Кающаяся Мария Магдалина» Тициана из собрания Галереи Палатина: от Священного Писания до Пьетро Аретино. // Человек и культура. – 2019. – № 6. – С. 114–121. – DOI 10.25136/2409-8744.2019.6.28860.
8. Cristina Geddo. Giovan Pietro Rizzoli detto il Giampietrino: Didone e Sofonisba // Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo. Catalogo della mostra a cura di M. Natale con la collaborazione di A. Di Lorenzo (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2006–2007). – Milano: Skira, 2006. – 300 p.
9. Vannucci V. Maria Maddalena. Storia e Iconografia nel Medioevo dal III al XIV Secolo. – Roma: Gangemi Editore, 2012. – 207 p.

References

1. Anikyev I.I., Kuvshinskaya I.V. *Iakov Voraginskiy. Zolotaya legenda [Jacob of Voragine. The Golden Legend]*. Moscow, NO Izdatel'stvo frantsiskantsev Publ., 2017, vol. 2. 528 p. (In Russ.).
2. Bogomolova Y.Y., Yaylenko E.V. *Obraz Marii Magdaliny v syuzhete "Noli me tangere" v Niderlandskoy zhivopisi XV–XVII vv. [The Image of Mary Magdalene in the Scene "Noli me tangere" in Netherlandish Painting of the 15th–17th centuries]*. *Teoriya i istoriya iskusstva [Theory and History of Art]*, 2024, no. 1/2, pp. 89–116. (In Russ.).

3. Kustodieva T.K. *Proizvedeniya Leonardo da Vinci i ego shkoly v sobranii Ermitazha [Works by Leonardo da Vinci and his school in the Hermitage collection]*. Sankt-Peterburg, Chisty list Publ., 2016. 246 p. (In Russ.).
4. Lobodanov A.P. *Leonardo da Vinci: stsenograf, muzykant, artifex [Leonardo da Vinci: set designer, musician, artifex]*. Moscow, Moscow University Publishing House, 2024. 335 p. (In Russ.).
5. Nazarova O.A. *Neulovimyy Leonardo [The Elusive Leonardo]*. (In Russ.). Available at: <https://magisteria.ru/leonardo/leonardo-in-milano> (accessed 28.01.2026).
6. Pasturo M. *Krasnyy: istoriya tsveta [Red: The History of Color]*. Moscow, NLO Publ., 2019. 160 p. (In Russ.).
7. Yaylenko E.V. “Kayushchayasya Mariya Magdalina” Titsiana iz sobraniya Galerei Palatina: ot Svyashchennogo Pisaniya do Pyetro Aretino [Titian’s “Penitent Mary Magdalene” from the collection of the Palatine Gallery: from Holy Scripture to Pietro Aretino]. *Chelovek i kul'tura [Human and Culture]*, 2019, no. 6, pp. 114-121. (In Russ.), DOI 10.25136/2409-8744.2019.6.28860. Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28860 (accessed 06.02.2026).
8. Geddo C. Giovan Pietro Rizzoli detto il Giampietrino: Didone e Sofonisba. *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo. Catalogo della mostra a cura di M. Natale con la collaborazione di A. Di Lorenzo (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2006–2007)*. Milano, Skira Publ., 2006. 300 p. (In Ital.).
9. Vannucci V. *Maria Maddalena. Storia e Iconografia nel Medioevo dal III al XIV Secolo*. Roma, Gangemi Editore Publ., 2012. 207 p. (In Ital.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Кающаяся Мария Магдалина («Нагая Магдалина»). Атрибутировано Джампетрино.
Около 1515 года, частная коллекция

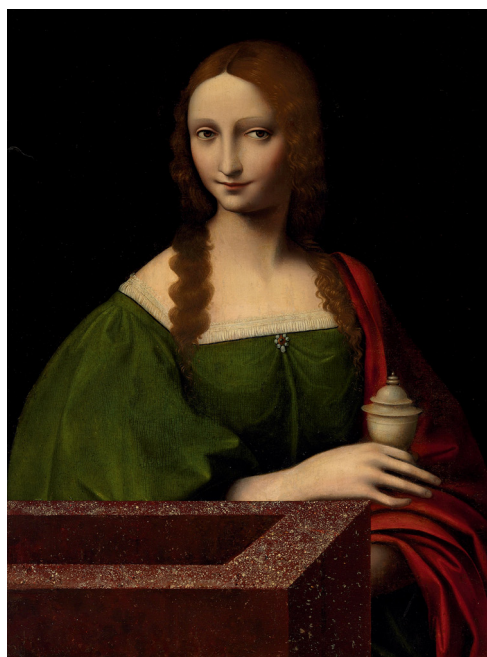


Рисунок 2. Мария Магдалина. Слева – Б. Луини. Около 1525 года, Национальная галерея, Вашингтон, США. Справа – Джампетрино. Мария Магдалина, 1-я половина XVI века, аукцион Christie's

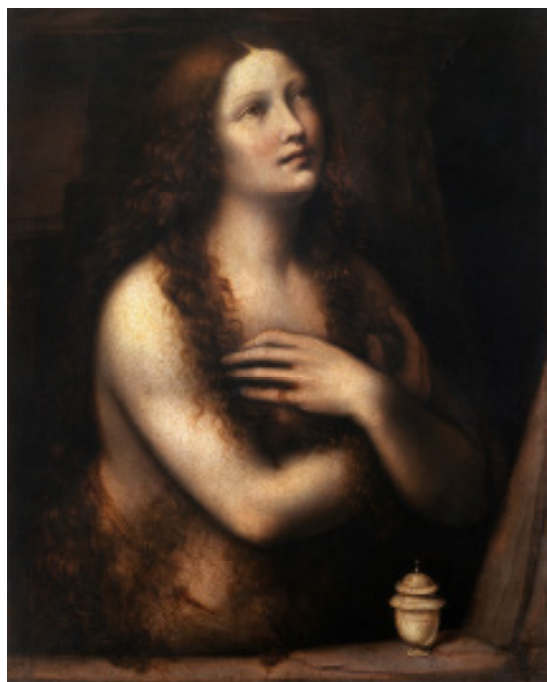


Рисунок 3. Кающаяся Мария Магдалина. Слева – Джампетрино. 1-я половина XVI века, Пинакотекка Брера, Милан, Италия. Справа – атрибутировано Джан Джакомо Капротти (Салаи). 1-я половина XVI века, аукцион Artcurial of Paris



Рисунок 4. Кающаяся Мария Магдалина. Слева – Джампेत्रино. 1-я половина XVI века, аукцион Christie's. Справа – атрибутировано Джампेत्रино. Местонахождение неизвестно



Рисунок 5. Б. Луини. Магдалина в пустыне. Ок. 1540–1550 годов, Академия Каррара, Бергамо, Италия

УДК 75.04

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-200-207

ОБРАЗЫ ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ В ЖИВОПИСНЫХ ПЕЙЗАЖАХ ПЛЕНЭРА «КАМСКИЕ ЗОРИ» 2024 ГОДА

Бердникова Татьяна Михайловна, профессор, преподаватель кафедры дизайна, Казанский инновационный университет имени В. Г. Тимирязова (г. Казань, РФ). E-mail: tberdnikova1958@mail.ru

Шкляева Людмила Михайловна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Институт языка, литературы и искусства имени Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан (г. Казань, РФ). E-mail: Luda-next@yandex.ru

В статье рассматриваются стилевые особенности станковых живописных произведений, созданных на пленэре «Камские зори», организованном Союзом художников Республики Татарстан, по инициативе Чистопольской епархии, на землях которой были написаны работы, посвященные православному зодчеству. Естественная среда, выбранная участниками пленэра для написания картин, обусловила свежесть впечатлений и живость образов храмовых комплексов, изображенных в окружении природы. Она способствовала применению органичного колорита при передаче цветовых соотношений.

Актуальность исследования основана на подъеме общественного интереса к православной истории края, к облику христианских храмов, отражающих не только стили времени их возведения, но и трагические страницы разрушений святынь. В связи с этим в статье приводятся краткие истории создания указанных строений и описания их внешнего вида.

Материалами для исследования послужили пленэрные работы живописцев, данные частной экспедиции в Алексеевский район, а также опросы, проведенные среди участников пленэра и священнослужителей Чистопольской Епархии.

Искусствоведческий сравнительно-сопоставительный анализ проводился на материале творчества выборочных участников указанного пленэра И. М. Бакирова, Ю. Л. Бердникова, Т. М. Бердниковой и А. В. Данилова, Б. Д. Дугаржапова – представителей академической московской школы, членов Союза художников Татарстана и Союза художников России. Живописные произведения данных мастеров объединяет выбор лиричной трактовки природного вида, включающего памятники православной архитектуры. Их картины раскрывают идею возрождения храмов в романтическом ключе, как обновление жизнеустройства.

Результаты исследования позволили заключить, что художники активно обращались к темам православия в пейзажной живописи (на территории современного Татарстана) в периоды XIX – начала XX века и со второй половины XX века по настоящее время. Силевые особенности произведений, созданных на пленэре «Камские зори»: лиричная трактовка, умелое объединение характерных приемов реалистического и романтического направлений, интерпретация пейзажа в соответствии с творческим замыслом.

Ключевые слова: станковый пейзаж, православие, зодчество, романтизм, Татарстан.

STYLISTIC FEATURES OF PICTURESQUE LANDSCAPES PLEIN-AIR “KAMSK DAWNS” 2024

Berdnikova Tatyana Mikhaylovna, Professor, Instructor of Department of Design, Kazan Innovative University named after V.G. Timiryasov (Kazan, Russian Federation). E-mail: tberdnikova1958@mail.ru

Shklyayeva Ludmila Mikhaylovna, PhD in Art History, Sr Researcher, Galimjan Ibragimov Institute of Language Literature and Art of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan (Kazan, Russian Federation). E-mail: Luda-next@yandex.ru

This article examines the stylistic features of easel paintings created at the Kama Dawns ("Kamsk Zori") plein air, organized by the Union of Artists of the Republic of Tatarstan (curator A.V. Elisova), on the initiative of the Chistopol Diocese, on the lands of which paintings dedicated to the Orthodox architecture were created. The natural environment chosen by the plein air participants for painting determined the freshness of impressions and the liveliness of the images of temple complexes captured in the environment of nature. It contributed to the use of organic color in the transmission of color ratios. "Kama Dawns" plein air became a kind of impulse for artists, a source of inspiration, which is confirmed by the results of this project.

Art history comparative analysis was carried out on the material of creativity of selected participants of the plein air T.M. and Y.L. Berdnikovs and A.V. Danilov – representatives of the academic Moscow school, members of the Union of Artists of Tatarstan and the Union of Artists of Russia. Common and distinctive style features were identified. The works of these masters are united by the choice of a lyrical interpretation of the nature view, including monuments of Orthodox architecture. Their paintings reveal the idea of reviving the temples as a renewal of life. The artists managed to convey by picturesque means a sense of positive participation and a feeling of bright joy.

Keywords: easel landscape, Orthodoxy, architecture, romanticism, Tatarstan.

Начиная с XIX века, когда изобразительное искусство оказывало ощутимое влияние на формирование общественного мнения, тема православной Руси стала одной из ведущих в станковых произведениях многих отечественных живописцев. К ней обращались не только известные столичные мастера, такие как М. Н. Воробьев (1787–1855), В. Г. Перов (1834–1882), М. В. Нестеров (1862–1942) и др., но и провинциальные художники. Так, А. Н. Ракович (1815–1866), учитель рисования и живописи Казанского университета, запечатлел собор Святых Петра и Павла (1845), Богородицкий монастырь (1850-е). Этот художник, будучи учеником М. Н. Воробьева, являлся представителем раннего романтизма. Он, применяя световоздушную перспективу, создавал опоэтизированные образы казанских храмов. Плеяда казанских и слабужских живописцев следующего поколения – И. И. Шишкин (1832–1898), А. В. Гинэ (1830–1880), Л. Л. Каменев (1833–1886) – стремилась к реалистическим принципам изображения средневолжского пейзажа, включая образы православных церквей на лоне природы. В манере выполнения «Вида старинной церкви села Царицино» (1890?) Ф. П. Травкина проявились церковные каноны письма с соблюдением локального колористического решения.

Некоторое объяснимое угасание интереса к данной теме наблюдалось в советское время, но период со второй половины XX века и по настоящее время характеризуется особым вниманием к этому неисчерпаемому мотиву не только у художников, но и у искусствоведов.

Виды храмов, находящихся на территории Татарстана, в творчестве казанских живописцев описываются в монографии «Искусство Татарии» С. М. Червонной (1987). Она подчеркнула, что в живописи А. Н. Раковича, запечатлевшего собор Святых Петра и Павла в Казани, «классическая ясность и строгая академическая правильность построения перспективного “вида” сочетались с романтической воодушевленностью» [14, с. 211]. А. Н. Раковичу удалось передать праздничность внешнего образа собора, строительство которого связано с визитом в Казань императора Петра Первого в 1722 году. В то время началась активизация строительства церквей по всей территории Казанской губернии, особенно усилившаяся на этапе XIX – начала XX века [4]. Художник сумел подчеркнуть особенности собора, устремившегося ввысь на 52 метра. Строение было возведено в 1726 году с соблюдением канонов московского барокко. А. Н. Ракович продемонстрировал на полотне своеобразие многоцветной отделки экстерьера, включающего рельефные цветочно-растительные гирлянды, а также изображения фруктов и ягод.

Наряду с величественными храмами внимание казанских живописцев привлекали пейзажи со скромными церквями и часовнями. Так, П. П. Беньков (1879–1949), преподаватель Казанской художественной школы, написал на пленэре лирический пейзаж «Золотой плес» (1920-е), включив в композицию изображение маленькой сельской церкви, выделяющейся светлым силуэтом на фоне сияющей летней зари [10, с. 35].

Продолжение темы православных храмов в пленэрной живописи казанских художников обнаруживается в публикации Г. П. Тулузаковой «Художественная колония Свяжска: Н. С. и И. Н. Артамоновы, Е. Г. Голубцов, А. Н. Егоров, Р. Т. Сафиуллин» (2015) [13]. В советское время они, будучи студентами Казанского художественного училища, трудились на пленэрных практиках над образами христианских архитектурных памятников Свяжска. Впоследствии некоторые из них, реализовавшись как специалисты в сфере искусства, приобрели дома-дачи на этом уникальном острове. Так появилась художественная колония, становление и деятельность которой с 1989 по 2008 год описала искусствовед. Она отметила, что колонисты, благодаря двадцатилетнему творческому взаимодействию и пленэрам в Свяжске, состоялись как мастера станковой живописи. Среди множества их произведений есть пейзажи, запечатлевшие образы знаменитых свяжских храмов XVI века: Николая Чудотворца (1555–1556), собора Успения Пресвятой Богородицы (1555–1560) и преподобного Сергия Радонежского (1570–1604), построенных в псковском архитектурном стиле. Также художники писали храм в честь святителя Гермогена (1799) и Приходской храм в честь святых равноапостольных Константина и Елены (рубеж XVII–XVIII веков). «Разные пласты жизни и образы Свяжска преломляются в работах «свяжских колонистов» [13, с. 282]. Лиричные небольшие пейзажи Н. С. Артамонова (1930–2014) отличаются нюансовой гармонией пастельных тонов. Автор запечатлел идеализированные виды природы, храмов, коров, создавая ощущение безмятежного покоя, отстраненности, раскрепощенности и некоторого запустения. Те же чувства передают пейзажи Свяжска в исполнении А. Н. Егорова (1948), включающие изображения православных архитектурных сооружений как часть реалий острова с его узорными ритмами сорняковых зарослей и штакетника, данных в насыщенных цветовых переливах [13, с. 290]. Свяжская серия И. Н. Артамонова (1960) выполнена в контрастных сочетаниях красок и форм. Автор выбирал неожиданные ракурсы, приводящие к «новым эстетическим осмыслениям привычных вещей» [13, с. 293]. Свой вклад в изображение видов острова с его православными церквями внесли Р. Т. Сафиуллин (1949–2024),

Е. Г. Голубцов (1949–2021) и другие замечательные живописцы свяжской художественной колонии [13, с. 295].

Следует отметить, что образы храмов у вышеперечисленных художников не претендовали быть духовными символами российской культуры. Такое прочтение в творчестве мастеров Татарстана, как и в живописных пейзажах, созданных авторами других регионов [4], появилось позже – на рубеже XX–XXI веков.

Актуальность данной работы обусловлена лакуной в анализе живописного образа сельских православных храмов Среднего Поволжья, запечатленных благодаря пленэрному творчеству современных художников первой четверти XXI века. В этом исследовании рассматривается не поднимаемая нашими предшественниками проблема особенностей изображения в станковой живописи архитектурных памятников православного зодчества на территории современного Татарстана.

Цель исследования – выявить особенности и значение пленэрной живописи в создании художественных образов православных храмов на территории Татарстана, способствующих их сохранению как символов духовной жизни и памятников культурного наследия.

В соответствии с целью были поставлены следующие задачи:

- изучить историографию вопроса;
- выявить произведения пленэрной живописи (XXI век), в сюжете которых раскрывается указанная тема;
- провести искусствоведческий сравнительно-сопоставительный анализ данных работ и определить их стилевые особенности;
- рассмотреть роль пейзажа в раскрытии темы православных храмов в пленэрном творчестве;
- выявить значение пленэрной живописи в сохранении образов православных храмов как культурного наследия региона.

К методам исследования, определяемым целью и задачами, относятся формально-стилистический и культурно-исторический, также применялся искусствоведческий сравнительно-сопоставительный анализ.

Объектом исследования стала пленэрная живопись Татарстана первой четверти XXI века.

Предметом послужили пленэрные произведения, созданные в рамках мероприятия «Камские зори» летом 2024 года, тема которого «Образы православных храмов Алексеевского района» была сформулирована правлением Союза художников Татарстана, что свидетельствует о повышении роли православия в национальной российской культуре.

В настоящее время образы христианских храмов Татарстана продолжают привлекать внимание художников. В июле 2024 года состоялся всесоюзный творческий пленэр «Камские зори» под кураторством Чистопольской епархии (Московский Патриархат). Результатом плодотворной работы участников стала выставка их произведений, которая прошла при закрытии пленэра на территории храма Казанской Божией Матери в городе Чистополь Республики Татарстан.

На землях Чистопольской епархии, включающей девять районов Татарстана, находятся архитектурные памятники православного зодчества [1]. Часть из них заинтересовала художников.

Так, участник пленэра Анатолий Васильевич Данилов¹ написал этюд девятикупольного² храма Воскресения Христова, находящегося в поселке городского типа Алексеевское. На этом месте сакральные сооружения возводились три раза. Первый раз в XVIII веке. Тогда его сложили в виде бревенчатой церкви, которая прослужила до 1826 года. Второй раз, когда обветшавшее дерево заменил кирпичный храм, построенный в стиле классицизма на средства помещика А. И. Сахарова в 1840 году [12]. Он был закрыт в 1937 году, а в 1950-х – разрушен. Нынешний храм появился на расчищенной от руин земле в 2008 году. Одной из его уникальных особенностей стала звонница с двенадцатью колоколами.

А. В. Данилов изобразил это кирпичное сооружение в терракотовых тонах в центре вертикальной композиции на среднем плане картины. Он запечатлел его вид в ясную погоду после летнего теплого дождя, омывшего все, что находилось под открытым небом. Нюансовые переливы красок на полотне передают обновленную свежесть природы, символизирующую то очищение,

которое несет в себе настоящая вера. Светлый путь ведет к храму, освещенному солнцем. Строение, данное в теплой цветовой гамме, выделяется на фоне голубого неба с нежными облаками и привлекает внимание зрителей. А. В. Данилов выбрал такой ракурс, при котором церковь словно возносится ввысь, вслед за куполами с крестами, устремленными к небесам. Вертикальные линии поддерживаются силуэтами деревьев, обрамляющих храм. Автору удалось передать его сакральную взаимосвязь с окружающим видом средневожской полосы, который, преобразенный кистью художника, стал божественно-поэтичным.

Величественный Храм Воскресения Христова (2008)³ в указанном выше поселке Алексеевское запечатлел и Бато Дагурович Дугаржапов⁴. Обобщенное изображение храма, занимающего основную среднюю часть полотна, создает впечатление монументальности. Оно словно выходит за пределы возможностей человеческого восприятия. В соответствии с авторским замыслом строение «срезано» со всех сторон таким образом, что зритель видит лишь фрагмент колокольни со звонницей и боковую стену, вдоль которой шествует крестный ход. Условно трактованные фигурки людей создают определенный ритм, сходный с вертикальными линиями архитектурных форм церкви. Фактурность стен строения дана пастозными мазками в пастельном сдержанном колорите. Художник использует приемы нанесения красочного слоя различных размеров и плотности таким образом, что пространство зрительно расширяется и облик храма выступает символом безграничного покоя и безопасности. Авторская манера мастера проявляется в развитии интенсивности одного доминирующего цвета в колористическом решении живописного полотна: от мерцающих нежных розовато-сиреневых переливов храмовых стен до кумачовых сарафанов на жен-

³ Настоятель протоиерей Павел Чурашов является основным ответственным лицом стороны, принимающей художников.

⁴ Бато Дагурович Дугаржапов – российский живописец-монументалист, окончил московскую художественную школу имени Томского и Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова, член Союза художников России, Московского союза художников и Международного художественного фонда.

¹ А. В. Данилов – профессор живописи, народный художник Чувашии.

² Девять куполов символизируют девять чинов ангелов.

щинах. Б. Дугаржапову удается органично сочетать принципы народного прикладного искусства и академические каноны. Так, на полотне художник передает небо и траву в декоративной манере, насыщенными мазками, используя приемы минимализма, избегающего нюансовых переходов цвета. Глубоким синим дано монохромное небо, по которому стремительно скачет белый конь, символизирующий победоносную силу. Его светлый образ может восприниматься как надежда на спасение, на близость к божественному свету. Небесная синь контрастирует с сочной зеленью июльской травы, по которой ритмично рассыпаны белые венчики цветов, что придает работе праздничное звучание. Оно усиливается за счет активной цветовой гаммы одежд собравшихся у храма людей. Их облики смотрятся словно яркая лоскутная мозаика, включающая красные и белые цвета с акцентным использованием желтых, синих и черных пятен, что характерно для особенностей колористических сочетаний в орнаментальном искусстве поволжских народов. Благодаря указанным средствам художественной выразительности художнику удалось создать образ православного праздника в его неразрывной связи небесного (божественного) и земного (человеческого).

Полотно «Возрождение» Ильнура Мансуровича Бакирова⁵, написанное в реалистической манере, посвящено теме возвращения к христианским ценностям. На картине художник запечатлел небольшую мемориальную четырехгранную часовню с вытянутыми вверх стенами прямоугольных форм. Сквозные арочные проемы усиливают впечатление глубины пространства, как и ведущая в храм утоптанная дорога, словно зовущая зрителя пройти в святилище. Открытое строение возведено из светлого кирпича на месте храма в с. Алексеевское, разрушенного в середине XX века. Оно перекрыто четырехскатной крышей интенсивно-синего цвета с луковичным завершением на изящном белом шестиграннике. Взгляд зрителя привлекает маленькая золотая маковка, увенчанная православным сияющим крестом, находящимся в центре вертикальной композиции. Стены часовни решены в теплом желто-оранжевом колорите, поэтому выделяются на фоне холодной небесной

синевы, создавая ощущение языка пламени, возвышающегося над окружающим пространством. Фрагменты массивных старых краснокирпичных стен по замыслу художника написаны в таком ракурсе, что воспринимаются словно встречный жест рук, оберегающих новое хрупкое строение. Они окружают часовню с четырех сторон, как ладони, защищающие трепещущий огонек свечи. Общий колорит работы выдержан в гармоничной гамме охры, насыщенного зеленого и золотистого тонов, органично сочетающихся с терракотой. Художник уместно использовал цветовую символику: зеленый вызывает ассоциации с жизнеутверждающим обновлением, с присутствием Святого Духа, охристо-золотистый несет значение согревающего сияния царствия Божия, а синий напоминает о небесной чистоте.

Церковь Богоявления Господня, которая располагается на берегу реки Кама в селе Речное (Алексеевский район) была возведена в 1880 году на средства чистопольского купца первой гильдии Е. И. Чукашева (1815–1890) [12, XXI с.]. В соответствии с замыслом заказчика однокупольная церковь, построенная с элементами русского и византийского стилей [9, с. 272–273], включала три престола (во имя Богоявления Господня, во имя Николая Чудотворца и во имя великомученика Георгия Победоносца). Высоко в небо вознеслась стройная ярусная колокольня. В интерьере сохранились фрагменты настенных росписей.

Облик этой церкви вдохновил живописца Юрия Леонидовича Бердникова⁶, изобразившего данное архитектурное строение с бежевыми колоннами в розово-песочном колорите на первом плане в центре горизонтальной композиции, включающей огромный небесный свод. Храм словно парит над голубой гладью реки, отражающей синие просветы высокого неба в белых кучевых облаках, среди которых летит ангел в светлых, развевающихся на ветру одеждах, символизирующий Возрождение и Надежду. Небо, в трактовке Ю. Л. Бердникова приобщающее к возвышенным поэтичным переживаниям, играет в композиции

⁵ Ильнур Мансурович Бакиров – живописец, член Союза художников Республики Татарстан (2020).

⁶ Юрий Леонидович Бердников – график, живописец, член Союза художников Республики Татарстан (1994), Союза художников Российской Федерации (1995), дипломант Академии художеств России, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан (2017).

особо значимую роль, благодаря масштабным размерам и применению сложных и тонких приемов в передаче цветовых соотношений, на фоне которых выделяется храм, выполненный в теплых тонах.

Строение дано в освещении полуденным солнечным светом, дающим возможность рассмотреть его торжественный облик, словно оживший после долгих лет забвения и радующийся наступившему пробуждению вместе с ангелами. Сочная зелень окружающей природы подчеркивает торжество жизненных сил. В нюансовой манере письма проявился колористический дар Ю. Л. Бердникова. Автору удалось создать у зрителя ощущение присутствия, позволяющего насладиться ликующими пейзажными образами. Этому способствует лирико-поэтическая интонация, объединяющая реалистические каноны с элементами романтического стиля.

Образ двухпрестольной асимметричной церкви Тихвинской иконы Божией Матери решила запечатлеть участник пленэра Татьяна Михайловна Бердникова⁷. Храм, возведенный в 1761 году в основном на средства помещиков А. В. и Н. В. Мельгуновых, находится в с. Базяково (Алексеевский район РТ) [12]. Его архитектурный стиль включает элементы барокко [9, с. 58–59]. В советский период истории храм использовался не по назначению, он ветшал и разрушался. В настоящее время он возвращен верующим, здесь хранится чудотворная Тихвинская икона Божьей Матери, с которой состоялось шествие крестного хода. Его наблюдали многие участники пленэра. Так, Т. М. Бердникова восхитилась торжественной процессией и сразу, находясь под сильным впечатлением, написала этюд, изобразив красоту этого сакрального действия, после чего приступила к созданию картины темперой. Вертикальная композиция произведения включает одновременно и ближний план интерьерных фрагментов церковных сводов, и облик храма на дальнем плане. Его величие и масштабность подчеркивается многочисленным шествием у подножия строения. Нарядные люди,

исполняющие церковные песнопения, идут, поднимая иконы. Звучащая мелодия нашла отражение в колористическом решении, запечатлевшем освещенность ясного дня, включающем ритмичные чередования оттенков белого, золотистого с холодным голубым. Т. М. Бердниковой удалось передать ощущение надежности церковного убежища в данной крупным планом охристой кирпичной кладке сводов, выстоявших столетия, несмотря на суровые испытания временем. Зритель словно оказывается внутри еще непокрытого, частично восстановленного храма и погружается в атмосферу глубокой истории: эти стены видели многое, все перетерпели, вынесли и вновь лицезреют прихожан на праздничных богослужениях. Они несут особое смысловое значение: объединяют людей в общем священном русле православной российской истории. Тихвинская икона Божией Матери изображена на картине перед сводами. Ее образ, данный с детальной проработкой, словно излучает милосердие. Прямо за иконой открывается освещенная солнцем дорога к храму, символизирующая путь к Богу. Важное место в композиции занимает букет из живых полевых и садовых цветов, расположенный на первом плане. В соответствии с канонами, он украшает икону. Особенно выделяются белые лилии (цветы Богородицы), олицетворяющие вечную жизнь, напоминающие о рае.

Местные сельчане и администрация села Базяково собирают средства для восстановления церкви Тихвинской иконы Божией Матери, стараются содержать в порядке внутренние интерьеры, планируют восстановить по сохранившимся контурам монументальную живопись храма – частично утерянные настенные росписи [8].

Подводя итог, следует отметить, что современные художники Татарстана, чьи работы описываются и анализируются в данной статье, бережно относятся к духовным традициям прошлых веков российской истории, к трагическим судьбам православным церковью Среднего Поволжья.

Пейзажи И. М. Бакирова, Ю. Л. Бердникова, Т. М. Бердниковой и А. В. Данилова, Б. Д. Дугаржапова, написанные на пленэре «Камские зори» на территории Чистопольской епархии, объединяет ощущение особой притягательности провинциальных храмов, расположенных на лоне природы, в окружении летней зелени, составляющих

⁷ Татьяна Михайловна Бердникова – художник-акварелист, живописец, член Союза художников Республики Татарстан (1999), Союза художников Российской Федерации (2001), заслуженный работник культуры Республики Татарстан (2014).

единое целое с мирозданием. В их камерных произведениях, отличающихся авторской манерой исполнения и выбором индивидуальных средств художественной выразительности, храм выступает как символ возвращения к национальным святыням, передавая чувство возвышенности над суетой жизни.

Они создают не столько реалистичные, сколько поэтически преображенные пейзажные виды сакральных стросений, опираясь на пленэрные впечатления. Указанные выше живописцы, впитавшие академические каноны московской школы, применяя изобразительные приемы романтического направления. В первую очередь окружающая природа словно является одушевленным персонажем запечатленного сюжета. Она олицетворяет православную Родину, поэтому светлые облака принимают облик то белого коня, то святых ангелов. Наблюдается сюжетное сходство: на каждой картине дан образ творчески интерпретированной дороги, поднимающейся к храму, устремленному ввысь к переменчиво освещенному небу. Этот проторенный путь акцен-

тирует внимание на том, что к Богу на Руси люди шли издавна, идут и в настоящее время.

Общей тенденцией в трактовке образов церквей является теплый колорит светлых тонов, который контрастно выделяется на фоне синего неба и насыщенной зелени. Композиции натуральных пейзажей состоят из нескольких планов, данных в соответствии со световоздушной перспективой, передающей солнечное сияние летнего дня.

Художники сделали посильный вклад в развитие лирического архитектурного пейзажного жанра в современном отечественном искусстве. В пленэрных работах «Камские Зори» многообразие мира отразилось в одном мотиве – вид православного храма в окружении природы. Живописцы обращаются к сакральным образам христианского прошлого России.

Картины художников, участвующих в проекте «Камские зори», способствуют сохранению памятников православной архитектуры. Произведения выражают веру в позитивную силу православных традиций с надеждой на лучшее устройство мира.

Литература

1. Айнутдинов Р. А., Липаков Е. В., Хайрутдинов Р. Р. Республика Татарстан: Памятники истории и культуры. – Казань: Эйдос, 1993. – 456 с.
2. Дульский П. М. Василий Турин, казанский художник начала XIX века. – Казань: типо-лит. Ун-та, 1916. – 24 с.
3. Зубов С. В. Михаил Николаевич Галкин-Враской: государственная и общественная деятельность. – Саратов: КУБиК, 2013. – 353 с.: ил.
4. Капина Т. Н. Образ православного храма в пейзажах Б. Ф. Домашникова // Научные труды. Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. – 2011. – № 16. – С. 164–171.
5. Кириченко Е. И. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века. – М.: БуксМАрт, 2020. – 579 с.
6. Киселев М. Ф. Романтические тенденции в русской пейзажной живописи второй половины XIX века // Вестник Псковского Вольного Университета. – Псков, 1996. – № 4–6. – С. 58–67.
7. Кузнецова Е. Ю. Пейзаж русской души: храмы Самарской митрополии в живописи тольяттинских художников-современников // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 1 (62). – С. 156–168.
8. Липаков Е. В., Афонина Е. В., Долгов Е. Б., Середа Г. И., Якимов И. В. Республика Татарстан: Православные памятники (середина XVI – начало XX века). – Казань: Фест, 1998. – 304 с.
9. Лисовский В. Г. Архитектура России XVIII – начала XX века. Поиски национального стиля. – М.: Белый город, 2009. – 568 с.: ил.
10. Могильникова Г. А. Русское искусство XVII – начала XX века. Живопись. – Казань: РГУП Чебоксар. тип. № 1, 2005. – 286 с.: ил.
11. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX веков. – Гомель: Archive Publica, 2024. – 404 с. – Репринт: изд. СПб.: Имп. Акад. наук, 1895. – Т. 2.
12. Справочная книга Казанской епархии. Издание Казанской духовной Консистории. – Казань: Типография А. Н. Петрова, 1904 – 798, XXIX с.: табл.

13. Тулузакова Г. П. Художественная колония Свияжска: Н. С. и И. Н. Артамоновы, Е. Г. Голубцов, А. Н. Егоров, Р. Т. Сафиуллин // Историко-культурное и духовное наследие Свияжска: сборник материалов Международной научно-практической конференции (г. Казань, с. Свияжск, 14–15 ноября 2014 года). – Казань: Центр инновационных технологий, 2015. – 314 с.: ил.
14. Червонная С. М. Искусство Татарии. – М.: Искусство, 1987. – 352 с.: ил.
15. Юдина А. И., Колесникова П. С. Организация пленэр-тура как эффективной формы обучения бакалавров по направлению подготовки «дизайн» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 47. – С. 199–206.

References

1. Aynutdinov R.A., Lipakov E.V., Khayrutdinov R.R. *Respublika Tatarstan: Pamyatniki istorii i kul'tury* [Republic of Tatarstan: Historical and Cultural Monuments]. Kazan, Eydos Publ., 1993. 456 p. (In Russ.).
2. Dul'skiy P.M. *Vasily Turin, kazanskiy khudozhnik nachala XIX veka* [Vasily Turin, Kazan artist of the early 19th century]. Kazan, tipo-lit. Un-ta Publ., 1916. 24 p. (In Russ.).
3. Zubov S.V. *Mikhail Nikolaevich Galkin-Vraskoy: gosudarstvennaya i obshchestvennaya deyatel'nost'* [Mikhail Nikolaevich Galkin-Vraskoy: state and social activities]. Saratov, KUBiK Publ., 2013. 353 p.: il. (In Russ.).
4. Kapina T.N. *Obraz pravoslavnogo khrama v peyzazhakh B.F. Domashnikova* [Image of an Orthodox Church in the Landscapes of B.F. Domashnikov]. *Nauchnye trudy. Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy akademicheskiy institut zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury imeni I.E. Repina* [Scientific Works. St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin], 2011, no. 16, pp. 164–171. (In Russ.).
5. Kirichenko E.I. *Traditsii drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v russkom iskusstve XVIII – nachala XX veka* [Traditions of Old Russian and Folk Art in Russian Art of the 18th – Early 20th Century]. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 579 p. (In Russ.).
6. Kiselev M.F. *Romanticheskie tendentsii v russkoy peyzazhnoy zhivopisi vtoroy poloviny XIX veka* [Romantic Tendencies in Russian Landscape Painting of the Second Half of the 19th Century]. *Vestnik Pskovskogo Vol'nogo Universiteta* [Bulletin of the Pskov Free University]. Pskov, 1996, no. 4–6, pp. 58–67. (In Russ.).
7. Kuznetsova E.Y. *Peyzazh russkoy dushi: khramy Samarskoy mitropolii v zhivopisi tol'yatinskikh khudozhnikov-sovremennikov* [Landscape of the Russian Soul: Temples of the Samara Metropolitanate in the Paintings of Contemporary Togliatti Artists]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2023, no. 1 (62), pp. 156–168. (In Russ.).
8. Lipakov E.V., Afonina E.V., Dolgov E.B., Sereda G.I., Yakimov I.V. *Respublika Tatarstan: Pravoslavnyye pamyatniki (seredina XVI – nachalo XX vekov)* [Republic of Tatarstan: Orthodox monuments (mid-16th – early 20th centuries)]. Kazan, Fest Publ., 1998. 304 p. (In Russ.).
9. Lisovskiy V.G. *Arkhitectura Rossii XVIII – nachala XX veka. Poiski natsional'nogo stilya* [Architecture of Russia in the 18th – early 20th centuries. In search of a national style]. Moscow, Belyy gorod Publ., 2009. 568 p.: il. (In Russ.).
10. Mogilnikova G.A. *Russkoe iskusstvo XVII – nachala XX veka. Zhivopis'* [Russian art of the 17th – early 20th centuries. Painting]. Kazan, RGUP Cheboksar. tip. no. 1 Publ., 2005. 286 p.: il. (In Russ.).
11. Rovinskiy D.A. *Podrobnyy slovar' russkikh graverov XVI–XIX vekov* [Detailed dictionary of Russian engravers of the 16th–19th centuries]. Gomel, Archive Publica, 2024. 404 p. Reprint: St. Petersburg, Imp. Akad. nauk Publ., 1895, vol. 2. (In Russ.).
12. *Spravochnaya kniga Kazanskoy eparkhii. Izdanie Kazanskoy dukhovnoy Konsistorii* [Reference book of the Kazan diocese. Publication of the Kazan Spiritual Consistory]. Kazan, Tipografiya A.N. Petrova Publ., 1904. 798, XXIX p.: tabl. (In Russ.).
13. Tuluzakova G.P. *Khudozhestvennaya koloniya Sviyazhska: N.S. i I.N. Artamonovy, E.G. Golubtsov, A.N. Egorov, R.T. Safiullin* [Art colony of Sviyazhsk: N.S. and I.N. Artamonov, E.G. Golubtsov, A.N. Egorov, R.T. Safiullin]. *Istoriiko-kul'turnoe i dukhovnoe nasledie Sviyazhska: sbornik materialov Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (g. Kazan, s. Sviyazhsk, 14–15 noyabrya 2014 g.)* [Historical, cultural and spiritual heritage of Sviyazhsk. Collection of materials of the International scientific and practical conference (Kazan, Sviyazhsk, November 14–15, 2014)]. Kazan, Tsentr innovatsionnykh tekhnologiy Publ., 2015. 314 p.: il. (In Russ.).
14. Chervonnaya S.M. *Iskusstvo Tatarii* [Art of Tatarstan]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 352 p.: il. (In Russ.).
15. Yudina A.I., Kolesnikova P.S. *Organizatsiya plener-tura kak effektivnoy formy obucheniya bakalavrov po napravleniyu podgotovki “dizayn”* [Organization of a plein air tour as an effective form of training for bachelors in the field of training “design”]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2019, no. 47, pp. 199–206. (In Russ.).

УДК 77.03:687.016

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-208-216

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ГЛЯНЦЕВОЙ И ГРАНЖЕВОЙ ЭСТЕТИКИ В ВИЗУАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ ФОТОГРАФИИ МОДЫ 1990-Х ГОДОВ

Нехвядович Мария Станиславовна, магистрант, Высшая школа экономики (г. Москва, РФ).
E-mail: nekhvyadovichm@inbox.ru

Фотография моды 1990-х годов представляет собой актуальный материал для искусствоведческого анализа, поскольку в ней отражается изменение представлений о красоте, повседневности и статусе журнального изображения. В этот период гляцевая эстетика, основанная на идеализированной телесности и композиционной завершенности, вступает во взаимодействие с гранжевой и документально-ориентированной образностью, обращенной к случайности, фрагментарности и визуальной неидеальности. Цель исследования – выявить формы взаимодействия гляцевой и гранжевой эстетики в визуально-пластическом языке фотографии моды 1990-х годов. Материалом исследования являются зарубежные и российские модные журналы, журнальные развороты, редакционные съемки и рекламные кампании 1990-х годов. Методологическую основу составляют формально-стилистический анализ, сравнительный визуальный анализ и элементы семиотического подхода. Анализируются композиция, светотональное решение, ракурс, фактура изображения, пластика тела, характер пространства и степень постановочной контролируемости кадра. Показано, что гляцевая эстетика формирует образ нормативной визуальности, основанный на композиционной завершенности, ретушированной фактуре и идеализированной телесности. Гранжевая и документально-ориентированные манеры вводят в модное изображение признаки случайности, фрагментарности, бытовой среды и телесной уязвимости. В результате исследования выделены четыре типа визуально-пластических решений: нормативно-гляцевый, документально-гранжевый, театрализованно-гляцевый и переходный. Фотография моды 1990-х годов отражает сложное взаимодействие внутри журнального и рекламного изображения. Особое значение имеет российский журнальный материал 1990-х годов, где гляцевый канон перерабатывался через формы городской повседневности, клубной культуры и репортажной визуальности.

Ключевые слова: фотография моды, визуально-пластический язык, глянец, гранж, журнальная фотография, телесность, документальная эстетика, российские журналы 1990-х годов.

THE INTERACTION OF GLOSSY AND GRUNGE AESTHETICS IN THE VISUAL-PLASTIC LANGUAGE OF 1990S FASHION PHOTOGRAPHY

Nekhvyadovich Mariya Stanislavovna, Master Student, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation). E-mail: nekhvyadovichm@inbox.ru

Fashion photography of the 1990s is an important subject for art historical analysis, as it records a significant transformation in artistic ideas about the body, beauty, everyday life and the status of magazine imagery. During this period, glossy aesthetics, based on idealized corporeality, compositional completeness and controlled visual representation, came into contact with grunge and documentary-oriented modes of image-making. These modes introduced the effects of contingency, fragmentation, everyday surroundings, bodily vulnerability and visual imperfection into fashion imagery. The study of this interaction makes it possible to describe fashion photography not merely as a commercial or illustrative practice, but as a specific visual-plastic

system. The aim of the article is to identify the forms of interaction between glossy and grunge aesthetics in the visual-plastic language of fashion photography of the 1990s. The research is based on foreign and Russian fashion magazines, editorial spreads, magazine shoots and advertising campaigns of the 1990s. The methodological basis of the study includes formal stylistic analysis, comparative visual analysis and elements of a semiotic approach to the image. The article examines composition, light and tonal structure, angle, image texture, body plasticity, spatial setting and the degree of staged control within the frame. The study shows that glossy aesthetics constructs a model of normative visuality based on retouched texture, compositional clarity, controlled lighting and idealized corporeality. Grunge and documentary-oriented strategies, by contrast, introduce signs of contingency, everyday environment, bodily vulnerability, emotional instability and visual roughness into fashion imagery. As a result, four types of visual-plastic solutions are identified: normative glossy, documentary-grunge, theatrical-glossy and transitional. Special attention is paid to Russian magazine material of the 1990s, where the Western glossy canon was reinterpreted through local forms of urban everyday life, club culture and reportage visuality. Fashion photography of the 1990s demonstrates not a simple opposition between gloss and grunge, but their complex interaction within magazine and advertising images. The interaction of these aesthetics changed the visual norm of fashion representation and expanded the artistic means through which the body, costume and everyday environment could be represented in the late 20th century visual culture.

Keywords: fashion photography, visual-plastic language, gloss, grunge, magazine photography, corporeality, documentary aesthetics, Russian fashion magazines of the 1990s.

Введение

В 1990-е годы фотография моды перестает опираться на единую манеру глянцевого завершения. Наряду с идеализированной постановкой в журнальной и рекламной фотографии появляются кадры, создающие эффект документальной случайности, бытовой достоверности и телесной уязвимости. В результате модное изображение начинает строиться как пространство напряжения между идеализацией и видимостью непосредственной фиксации. Именно это напряжение определяет предмет статьи. В центре исследования находится взаимодействие глянцевого и гранжевого манер в визуально-пластическом языке фотографии моды. Проблема исследования состоит в том, что в искусствоведческой литературе эти манеры чаще описываются как противоположные эстетические системы. При таком подходе их пересечения переходные формы и смешанные композиционно-образные решения остаются изученными фрагментарно. Особенно мало эти приемы рассмотрены на материале российских модных журналов.

В статье фотография моды анализируется как художественное высказывание, в котором композиция, свет, ракурс, пластика тела, характер среды степень постановочности образуют единую визуально-пластическую структуру. Такой подход

позволяет рассматривать глянец и гранж как взаимодействующие манеры организации модного образа.

Теоретическая рамка статьи строится на четырех группах исследований. Первый блок составляют работы Р. Барта, Ж. Липовецки, Э. Уилсон, Дж. Энтвистл и К. Эванс и Д. Д. Родионовой, позволяющие рассматривать моду как знаковую систему, социально-культурное поле и механизм нормирования телесных практик [1; 8; 17; 18; 22; 10]. Для настоящего исследования особо значим тезис Д. Д. Родионовой о моде как наглядном, визуализированном языке образов, имиджей и символов [10, с. 34–35]. Эта позиция позволяет связать семиотическое понимание моды с искусствоведческим анализом фотографии. Второй блок включает исследования К. Коттон, К. Эванс, Дж. Хартли, Э. Шинкл и Э. Смедли, в которых фешен-фотография осмысливается как журнальное изображение, совмещающее рекламную постановочность, визуальное повествование и документально-ориентированные стратегии [16; 18–21]. Для понимания фотографии как медиума, существующего между документом, постановкой и режимом зрительского восприятия, привлекается работа С. Зонтаг [14]. Третий блок ориентирован на российский контекст. Труды В. В. Ворониной, К. А. Гаськовой, А. Д. Прусаковой, Т. В. Сичкарь,

Н. Г. Зайдема-Слотиной, Т. В. Долматовской, Л. А. Окольской, М. В. Колмогорцевой, Д. Д. Трубинова, А. А. Слепцовой, О. В. Ромах и В. А. Буряковской позволяют рассматривать отечественный гляцевый журнал как локальную версию массовой визуальной культуры, в которой образ моды связан с медийными сценариями успеха, телесной нормы и потребления [2–6; 9; 12; 15]. Четвертый блок задает понятийную рамку исследования. Н. Б. Руженцева дает основание трактовать гранж как антигляцевую установку, основанную на снижении пафоса, отказе от лоска и нарушении конвенциональной презентабельности [11, с. 28–29]. М. А. Соколова, а также терминологический словарь по искусству позволяют уточнить понятие визуально-пластического языка через категории знака, композиционной организации, света и светотени [13, с. 3; 7, с. 74–75, 143–144].

Основные понятия исследования

В статье термин «глянец» понимается как визуальная манера модного образа: композиционно завершенная, свето-тонально выверенная, ориентированная на гладкую фактуру, ретушь и нормативную телесность. Такая манера производит образ социально желаемой красоты и задает условия восприятия костюма и тела в журнале. Исходным здесь является определение гляцевого журнала как иллюстрированного периодического печатного издания высокого полиграфического качества. А. Слепцова и О. В. Ромах также указывают на взаимосвязь понятий «глянец» и «гламур» и на трансляцию «гламурных» стандартов жизни [12, с. 247]. В. А. Буряковская рассматривает гляцевый журнал как продукт массовой культуры, воздействующий на читателя и формирующий его взгляды и поведение [2, с. 169].

Понятие «гранж» используется как обозначение антигляцевой стилевой установки. Н. Б. Руженцева связывает генезис стиля гранж с модой, одеждой, архитектурой и музыкой; в качестве исходной стилеобразующей черты автор выделяет отрицание пафосности, отказ от лоска, ненужной декоративности и дорогостоящих нефункциональных элементов [11, с. 28–29]. В пределах модной фотографии гранжевая эстетика понимается как система приемов, формирующих образ намеренной неидеальности: жесткий свет, зернистость, размытость, фрагментарное кадриро-

вание, бытовая среда, эффект случайной съемки, телесная уязвимость и эмоциональная неустойчивость модели.

Термин «визуально-пластический язык» обозначает способ смысловой организации изображения через форму. М. А. Соколова определяет визуальный, или пластический, язык как коммуникативную систему и компонент социальной культуры, подчеркивая, что элементы пластического языка являются общими для фотографии, живописи, скульптуры, дизайна и участвуют в формообразовании на плоскости, в объеме и пространстве [13, с.3]. В применении к фотографии моды визуально-пластический язык составляет совокупность приемов композиции, кадрирования, ракурса, света, цвета и тона, фактуры, пластики тела, мимики, жеста, мизансцены и пространственной среды. Такое понимание соотносится с искусствоведческим определением композиции как структуры и взаимосвязи важнейших элементов художественного произведения, а также с трактовкой света как одного из основных элементов светотени, от которого зависит tonal'ный строй целого [7, с. 74–75, 143–144].

Цель исследования – выявить формы взаимодействия гляцевой и гранжевой эстетики в визуально-пластическом языке фотографии моды 1990-х годов на материале зарубежных и российских модных журналов.

Материалы и методы исследования

Источниковую базу исследования составляют обложки, журнальные и редакционные развороты, рекламные кампании 1990-х годов, а также один пограничный пример конца 1980-х годов – фотография Херба Риттса. Основу составляют материалы из Vogue, Harper's Bazaar, W Magazine, The Face, i-D, Numero, а также российские журнальные материалы из «Птюча» и «ОМ». Для сопоставления с западным материалом привлекаются отдельные публикации российских версий Cosmopolitan и Vogue 1990-х годов. В исследовании включены работы Херба Риттса, Тьена, Патрика Демаршелье, Марио Тестино, Жан-Батиста Мондино, Корин Дэй, Крейга МакДина, Юргена Теллера, Вольфганга Тиллманса, Найджела Шафрана и других фотографов, чьи работы позволяют проследить обновление визуально-пластического языка фотографии моды 1990-х годов.

В методологическом отношении исследование опирается на формально-стилистический анализ, сравнительный визуальный анализ и элементы семиотического подхода к изображению. Единицей анализа выступают фотографии, журнальные развороты и серии из редакционных съемок. Каждый материал рассматривается по схеме, включающей тип освещения, композицию, ракурс, позу и положение тела, характер пространства, степень постановочности, роль изображения в структуре журнального номера.

Результаты исследования

Глянцевая эстетика как образно-пластическая система. Анализ позволил выявить гляцевый канон, определяющий способы изображения тела, лица и костюма в журнальной и рекламной фотографии 1990-х годов. Его основу составляют композиционная ясность, светотональная согласованность, ретушированная фактура изображения и высокая степень художественной контролируемости кадра. В гляцевой эстетике тело модели представлено как пластическивершенная форма. Молодость, стройность, симметрия лица, гладкая кожа, выверенная поза и сдержанная мимика становятся признаками визуальной нормы. Такой тип изображения конструирует типизированный образ идеального тела, включенного в систему журнальной репрезентации. Фотография Х. Риттса Stephanie, Cindy, Christy, Tatjana, Naomi, Hollywood (1989) может рассматриваться как концентрированное выражение такого канона. В кадре тело освобождено от бытовой среды, социального действия и повествовательной случайности; оно превращается в почти скульптурную пластическую форму. Нейтральный фон, черно-белая тональность, выверенное расположение фигур и мягко моделирующий свет создают ощущение завершенности и устойчивости. Индивидуальность моделей подчиняется общему ритму группы: тела образуют компактную, замкнутую композицию, где каждая фигура включена в единый пластический ансамбль. Красота здесь представлена как дисциплина позы и гармония телесных пропорций.

Сходные принципы проявляются в редакционных материалах Vogue US начала 1990-х годов, рекламной кампании Christian Dior 1994 года с Ребеккой Ромейн, снятой Тьеном, и кампании Burberry сезона осень-зима 1993 года с Кристи

Терлингтон. Эти примеры показывают, что черно-белая фотография сама по себе не нарушает гляцевую нормативность образа. При сохранении равновесной композиции, выравнивающего света, пластически выгодного ракурса и ретушированной фактуры она можно усиливать представление о теле как о завершенной журнальной форме. В работах Питера Линдберга, Патрика Демаршелье, Артура Элгорта, Стивена Мейзела гляцевая эстетика принимает разные варианты: от «управляемой естественности» до подчеркнутой безупречности и живописно организованной сценичности.

Сопоставление западных и российских журналов выявило, что российские издания 1990-х годов реализовывали принципы гляцевого канона, сохраняя основные признаки телесной нормы. При этом менялась структура журнальной подачи: российские обложки и развороты отличались более плотной текстовой организацией, информационной насыщенностью. Визуальный образ в таких изданиях функционировал как эталон красоты и как иллюстрация к нормативному сценарию поведения и самопрезентации. Подобный принцип проявляется в материалах журнала «Птюч», в частности в разворотах «История одного журнала в картинках» за октябрь 1999 года. Здесь модный образ связан с клубной культурой и молодежной городской средой. Важную роль играют поза и одежда персонажей, а также организация журнальной страницы: дробность визуального ряда, эффект моментального снимка, резкая вспышка и отсутствие классической гляцевой дистанции. В результате фотография сближается с репортажем и клубной хроникой.

Особую группу составляют авторские вариации, основанные на театрализации. Съемки Vogue Italia середины 1990-х годов, рекламные кампании Gucci конца десятилетия (Г. Гренвилл у М. Тестино, осень-зима 1996 года; Р. Лок и Э. Каммингс у Л. Санчеса, весна-лето 1998 года), съемка Line Up Ж.-Б. Мондино для журнала The Face (1996 года) показывают, что гляцевый канон мог усложняться за счет сценически организованного пространства, выразительной позы, плотного кадрирования и повышенной экспрессии. При этом базовая нормативность тела сохранялась. Глянец доводился до предельной, театрализованной формы. Например, рекламная кампания Gucci осень-зима 1996 года. Тело моде-

ли остается безупречным, но сама подача становится более драматичной: повышается контраст между телом, одеждой и пространством, кадр приобретает почти кинематографическую напряженность. Здесь глянец работает как спектакль. В отличие от нормативного глянца Риттса, где важна классическая гармония, у Тестино важна эффектность, драматизация и гиперболизация модного тела.

Гранжевая эстетика и документально-ориентированная образность. Вторая группа результатов связана с выявлением приемов, характерных для гранжевой и документально-ориентированной фотографии моды. Эта образность строится на эффекте неустойчивости, случайности, телесной уязвимости и приближенности к повседневной среде. К числу ее основных признаков относятся жесткая вспышка, зернистость, недодержка, смазанное движение, несимметричное кадрирование, фрагментарность композиции, бытовой фон, сохранение следов визуального «несовершенства». В фотографии моды 1990-х годов эти признаки превращаются в художественные средства, с помощью которых образ дистанцируется от классической глянцевого безупречности.

Съемка Корин Дэй для The Face показательна, потому что она словно разрушает дистанцию между модным образом и повседневной телесностью. В отличие от глянца, где тело модели отделяется от среды, здесь фигура модели помещена в открытое, почти случайное пространство. Естественный свет, непринужденная поза, отсутствие выраженной ретуши и эффект любительского снимка сокращает дистанцию между фешен-образом и повседневной телесностью. При этом документальность становится художественным приемом.

Отдельное значение имеет эстетика намеренной неидеальности. В съемках Vogue Italia (октябрь, 1994), кадрах серии Sweater Girl Крейга МакДина для W Magazine (июнь, 1994), фотографии Глен Лачфорд для Harper's Bazar (1994) вспышка, глубокие тени, зернистость, размытость и визуальная шероховатость формируют образ, сближенный с документальной и любительской фотографией. Благодаря этому модное изображение получает иную интонацию: оно начинает восприниматься как фрагмент повседневного опыта. В работах Н. Шафрана, Ю. Теллера, а также независимых журналах The Face, i-D, «Птюч»

и «ОМ» комната, коридор, улица, клуб, рабочий интерьер, беспорядок, случайные предметы начинают выполнять функцию смысловой среды. Мода в таких изображениях показывается как часть жизненного пространства.

Формы взаимодействия глянцевого и гранжевой эстетики. Центральным результатом исследования стало выявление переходных форм между глянцевого и гранжевой эстетиками. Анализ показал, что фотография моды 1990-х годов не сводится к противопоставлению идеализированного глянца и документально-ориентированной неидеальности. Существенная часть материала строится на их соединении: одного кадра, разворота или фотографической серии.

Первый тип взаимодействия можно определить как включение гранжевых световых и композиционных приемов в гляцевую структуру изображения. В таких случаях сохраняются демонстративность костюма, читаемость силуэта и журнальная организация кадра, однако свет становится жестче, контраст усиливается, композиция теряет устойчивую равновесность. Подобное решение проявляется при сопоставлении рекламной кампании Maurizio Baldassari сезона осень-зима 1995 года, выполненной фотографом А. Фаллаем и редакционной съемки Les Biches для Numéro за октябрь 1999 года, выполненной фотографом Л. Дженкинс. Сходный принцип виден в сопоставлении кампании Diog сезона осень-зима 1994 года, снятой М. Хиспаром, и рекламы Rimmel в Vogue UK за декабрь 1999 года

Второй тип основан на соединении нормативного тела и документально окрашенной среды. В этом случае лицо и фигура модели остаются подчиненными гляцевым требованиям, тогда как пространство кадра получает признаки бытовой среды. Серия Garden Party Патрика Демаршелье для Harper's Bazaar (февраль, 1993) отражает именно такой принцип. Идеализированная телесность помещается в пространство следов времени, беспорядка. Возникает эффект двойной образности, при котором гляцевая норма существует внутри среды, связанной с повседневностью.

Третий тип можно обозначить как эстетику телесной неустойчивости. В кампаниях Jil Sander сезона осень-зима 1997 года сохраняется коммерческая и журнальная контролируемость изображения: силуэт одежды хорошо читается, фигура модели организована в кадре,

визуальная лаконичность соответствует минималистской эстетике бренда. Однако при этом изображение уже не принадлежит к классическому глянцу. Пространство выглядит открытым, природным; поза модели кажется менее парадной, взгляд и наклон тела вводят мотив сосредоточенности, уязвимости, внутреннего напряжения. Жесткость света и фактура среды сближают образ с документальной и гранжевой оптикой, но не отменяют модной постановки. Поэтому кадр работает как переходный. Глянец соединяется с эстетикой неустойчивости и эмоциональной незащищенности.

Четвертый тип переходных решений связан с российским журнальным материалом 1990-х годов. В разворотах журнала «ОМ», например в съемке «Топ 20» из № 3(23) за 1998 год, модный образ не выделяется в автономное гляцевое пространство, а включается в плотную журнальную полосу. Фотография взаимодействует с заголовками, подписями, фрагментарной версткой и информационной насыщенностью страницы. За счет этого модель воспринимается как носитель костюма и как участник городской медийной среды. Глянцевая установка на эффектный образ сохраняется, однако она осложняется резкой вспышкой, репортажной интонацией, плотным кадрированием и визуальной перегруженностью разворота.

Типология выявленных решений. На основании анализа выделены четыре типа визуально-пластических решений фотографии моды 1990-х годов (см. табл.).

Типология визуально-пластических решений фотографий моды 1990-х годов

Нормативно-гляцевый	Мягкий свет, ретушь, композиционная устойчивость	Х. Риттс, Vogue, Dior, Burberry
Документально-гранжевый	Жесткая вспышка, зерно, бытовая среда	К. Дэй, Ю. Теллер, The Face, i-D
Театрально-гляцевый	Сценичность, экспрессия, гипербола	Gucci, Vogue Italia
Переходный	Глянец в сочетании с документальной средой и «случайным» кадрированием	Jil Sander, «ОМ», «Птуч»

Обсуждение результатов

Полученные результаты показывают, что в 1990-е годы глянец сохраняет роль визуального канона, но престаает быть единственной формой модной репрезентации. Гранж расширяет его границы, вводя в журнальное изображение зерно, вспышку, бытовую среду, неловкую позу и эмоциональную хрупкость. Существенно, что приемы, первоначально связанные с независимой печатью, молодежными сценами и документальной фотографией, постепенно усваиваются журналами и рекламными кампаниями. В этом процессе документальность приобретает двойной статус. С одной стороны, она создает впечатление приближенности к реальности. С другой стороны, в журнальной и рекламной фотографии она становится художественным приемом. Изображение сохраняет видимость спонтанности, однако остается частью организованного показа костюма, тела и стиля жизни.

На уровне телесной репрезентативности это взаимодействие приводит к изменению границ допустимого образа. Глянцевая фотография закрепляет тело как идеальный пластический объект, освобожденный от случайности и признаков времени. Гранжевая оптика вводит усталый взгляд, неловкую позу, несимметричное положение дела. Возникает особый тип модного тела: оно выглядит менее идеализированным, но продолжает оставаться объектом художественного отбора и журнального контроля. На уровне пространства происходит сходное смещение. В гляцевой фотографии среда подчинена фигуре модели: фон очищается, детали сокращаются, пространство становится сценой для показа костюма и тела. Гранжевая и документально-ориентированная фотография возвращает в кадр бытовые детали, следы времени, предметную насыщенность, беспорядок, городскую среду, клубное пространство и частный интерьер. Повседневность превращается в художественно-организованную иконографию реальности.

Российский материал 1990-х годов показывает локальный вариант этого процесса. На основании рассмотренных изданий можно говорить о переработке гляцевой манеры в условиях новой журнальной культуры. Принципы телесной нормы, композиции соединялись с плотной версткой, публицистической интонацией, клубной

средой, репортажной традицией и опытом позднесоветской документальной фотографии. Поэтому российская фотография моды 1990-х годов представляет собой самостоятельную область переходных решений.

Заключение

Проведенное исследование показало, что визуально-пластический язык фотографии моды 1990-х годов формировался через взаимодействие глянцевого и гранжевой эстетики. Глянцевая образность сохраняла значение визуальной нормы, тогда как гранжевая и документально-ориентированная манеры расширяли ее границы за счет приемов случайности, телесной уязвимости и повседневной среды. Это взаимодействие изменило норму журнального изображения. К концу десятилетия признаки, ранее воспринимавшиеся

как нарушение глянцевого завершения, стали использоваться как выразительные средства коммерческой фотографии моды. Визуальная неидеальность начала работать как способ создания достоверности, эмоциональной близости и актуальности.

Выделенные типы визуально-пластических решений (нормативно-глянцевый, документально-гранжевый, театрализованно-глянцевый и переходный) показывают, что наиболее показательными для фотографии моды 1990-х годов являются промежуточные – между глянцем и гранжем.

Российский журнальный материал представляет локальный вариант этого процесса. В этом смысле фотография моды может рассматриваться как источник для анализа более широких изменений в визуальной культуре конца XX века.

Литература

1. Барт Р. Система моды: статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М.: Изд-во имени Сабашниковых, 2003. – 512 с.
2. Бурыковская В. А. Глянцевый журнал как феномен массовой культуры: речевое и прагматическое представление // Политическая лингвистика. – 2012. – № 1 (39). – С. 169–172.
3. Воронина В. В. История развития женского глянца в России // Современные научные исследования и разработки. – 2018. – № 4 (21). – С. 145–148.
4. Гаскова К. А., Прусакова А. Д., Сичкарь Т. В. Формирование глянцевого журнального мира моды // Костюмология. – 2022. – Т. 7, № 2. – С. 1–9.
5. Долматовская Т. В. Феномен женского глянцевого журнала в российской культуре: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – М., 2013. – 29 с.
6. Зайдема-Слотина Н. Г. Феномен моды в СМИ 1990-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. – М., 2002. – 208 с.
7. Краткий словарь терминов изобразительного искусства / Акад. художеств СССР, НИИ теории и истории изобразительных искусств; под общ. ред. Г. Г. Обухова. – М.: Советский художник, 1961. – 190 с.
8. Липовецки Ж. Империя эфемерного: мода и ее судьба в современном обществе / пер. с фр. Ю. Розенберг; науч. и лит. ред. А. Марков. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 336 с.: ил. – (Библиотека журнала «Теория моды»).
9. Окольская Л. А., Колмогорцева М. В. Жизненные проекты и правила для девушек в российских глянцевого журналов // Социологический журнал. – 2010. – № 2. – С. 68–91.
10. Родионова Д. Д. Феномен моды в зеркале философии // Вестник КемГУКИ. – 2012. – № 18. – С. 33–41.
11. Руженцева Н. Б. Стиль гранж в контексте печатных СМИ // Политическая лингвистика. – 2023. – № 6 (102). – С. 28–35.
12. Слепцова А. А., Ромаха О. В. Глянцевый журнал как жанр современной массовой культуры // Аналитика культурологии. – 2008. – № 3 (12). – С. 247–250.
13. Соколова М. А. Современный визуальный язык и пластическое образование // Architecture and Modern Information Technologies. – 2010. – № 4 (13). – С. 1–12.
14. Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. В. Голышева. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с.
15. Трубинов Д. Д. Глянцевые издания в России: история развития и новые реалии // Меди@льманах. – 2024. – № 5 (124). – С. 92–97. – DOI 10.30547/mediaalmanah.5.2024.9297.
16. Cotton C. Imperfect Beauty: The Making of Contemporary Fashion Photographs. – London: V&A Publications, 2000. – 157, [1] p.: ill.

17. Entwistle J. *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. – Cambridge; Malden, MA: Polity Press, 2000. – 258 p.
18. Evans C. *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*. – New Haven; London: Yale University Press, 2003. – VII, 326 p.: ill.
19. Hartley J. Documenting Kate Moss: Fashion Photography and the Persistence of Photojournalism // *Journalism Studies*. – 2007. – Vol. 8, № 4. – P. 555–565.
20. *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion* / ed. by E. Shinkle. – London; New York: I. B. Tauris, 2008. – XII, 243 p., [16] p. of plates: ill.
21. Smedley E. Escaping to Reality: Fashion Photography in the 1990s // *Fashion Cultures: Theories, Explorations and Analysis* / ed. by S. Bruzzi, P. C. Gibson. – London; New York: Routledge, 2000. – P. 143–156.
22. Wilson E. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. – Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1987. – 290 p.

References

1. Barthes R. *Sistema mody: stat'i po semiotike kul'tury* [*The Fashion System: Articles on Semiotics of Culture*]. Moscow, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh Publ., 2003. 512 p. (In Russ.).
2. Buryakovskaya V.A. Glyantsevyy zhurnal kak fenomen massovoy kul'tury: rechevye i pragmaticheskoe predstavlenie [Glossy Magazine as a Phenomenon of Mass Culture: Speech and Pragmatic Representation]. *Politicheskaya lingvistika* [Political Linguistics], 2012, no. 1 (39), pp. 169–172. (In Russ.).
3. Voronina V.V. Istoriya razvitiya zhenskogo glyantsa v Rossii [The History of the Development of Women's Gloss in Russia]. *Sovremennye nauchnye issledovaniya i razrabotki* [Modern Scientific Research and Development], 2018, no. 4 (21), pp. 145–148. (In Russ.).
4. Gaskova K.A., Prusakova A.D., Sichkar T.V. Formirovanie glyantsevyykh zhurnalov kak neot'emlemaya chast' mira mody [The Formation of Glossy Magazines as an Integral Part of the Fashion World]. *Kostyumologiya* [Journal of Clothing Science], 2022, vol. 7, no. 2, pp. 1–9. (In Russ.).
5. Dolmatovskaya T.V. *Fenomen zhenskogo glyantsevoogo zhurnala v rossiyskoy kul'ture: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [The Phenomenon of the Women's Glossy Magazine in Russian Culture. Author's abstract of Diss. PhD in Culturology]. Moscow, 2013. 29 p. (In Russ.).
6. Zaydema-Slotina N.G. *Fenomen mody v SMI 1990-kh godov: dis. kand. ... filol. nauk* [The Phenomenon of Fashion in the Mass Media of the 1990s. Diss. PhD in Philology]. Moscow, 2002. 208 p. (In Russ.).
7. *Kratkiy slovar' terminov izobrazitel'nogo iskusstva* [A Brief Dictionary of Terms of Fine Art]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1961. 190 p. (In Russ.).
8. Lipovetsky G. *Imperiya efemernogo: moda i ee sud'ba v sovremennoy obshchestve* [The Empire of the Ephemeral: Fashion and Its Fate in Modern Society]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012. 336 p. (In Russ.).
9. Okolskaya L.A., Kolmogortseva M.V. Zhiznennyye proekty i pravila dlya devushek v rossiyskikh glyantsevyykh zhurnalakh [Life Projects and Rules for Girls in Russian Glossy Magazines]. *Sotsiologicheskii zhurnal* [Sociological Journal], 2010, no. 2, pp. 68–91. (In Russ.).
10. Rodionova D.D. Fenomen mody v zerkale filosofii [The Phenomenon of Fashion in the Mirror of Philosophy]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2012, no. 18, pp. 33–41. (In Russ.).
11. Ruzhentseva N.B. Stil' granzh v kontekste pechatnykh SMI [The Grunge Style in the Context of Print Media]. *Politicheskaya lingvistika* [Political Linguistics], 2023, no. 6 (102), pp. 28–35. (In Russ.).
12. Sleptsova A.A., Romakh O.V. Glyantsevyy zhurnal kak zhanr sovremennoy massovoy kul'tury [Glossy Magazine as a Genre of Contemporary Mass Culture]. *Analitika kul'turologii* [Analytics of Cultural Studies], 2008, no. 3 (12), pp. 247–250. (In Russ.).
13. Sokolova M.A. Sovremennyy vizual'nyy yazyk i plasticheskoe obrazovanie [Contemporary Visual Language and Plastic Education]. *Architecture and Modern Information Technologies*, 2010, no. 4 (13), pp. 1–12. (In Russ.).
14. Sontag S. *O fotografii* [On Photography]. Moscow, Ad Marginem Press, 2013. 272 p. (In Russ.).
15. Trubinov D.D. Glyantsevye izdaniya v Rossii: istoriya razvitiya i novye realii [Glossy Publications in Russia: History of Development and New Realities]. *Medi@al'manakh* [Media Almanah], 2024, no. 5 (124), pp. 92–97, DOI 10.30547/mediaalmanah.5.2024.9297. (In Russ.).
16. Cotton C. *Imperfect Beauty: The Making of Contemporary Fashion Photographs*. London, V&A Publications, 2000. 157, [1] p. (In Engl.).
17. Entwistle J. *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge; Malden, MA, Polity Press, 2000. 258 p. (In Engl.).

18. Evans C. *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*. New Haven; London, Yale University Press, 2003. VII, 326 p. (In Engl.).
19. Hartley J. Documenting Kate Moss: Fashion Photography and the Persistence of Photojournalism. *Journalism Studies*, 2007, vol. 8, no. 4, pp. 555-565. (In Engl.).
20. Shinkle E., ed. *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion*. London; New York, I. B. Tauris, 2008. XII, 243 p. (In Engl.).
21. Smedley E. Escaping to Reality: Fashion Photography in the 1990s. *Bruzzi S., Gibson P.C., eds. Fashion Cultures: Theories, Explorations and Analysis*. London; New York, Routledge, 2000, pp. 143-156. (In Engl.).
22. Wilson E. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. Berkeley; Los Angeles, University of California Press, 1987. 290 p. (In Engl.).

УДК 77.04

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-216-225

ФОТОГРАФИЯ В КОНТЕКСТЕ «ЦИФРОВОГО ПОВОРОТА»: ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Гук Алексей Александрович, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (Кемерово, РФ). E-mail: guk56mai@mail.ru

Статья посвящена комплексному анализу трансформации фотографии в условиях «цифрового поворота» – парадигмального технологического и социокультурного сдвига, связанного с распространением цифровых технологий. Автор прослеживает эволюцию фотографии от аналогового медиума, основанного на индексальной связи с реальностью, до цифрового конструкта, чья связь с действительностью становится опциональной и опосредованной алгоритмами. Особое внимание уделяется дуалистической природе фотографии, которая раскрывается через выделение фотографии-документа, переживающей кризис доверия из-за легкости манипуляций и генерации фейков с помощью ИИ, и фотографии-выражения, получившей мощный импульс для развития благодаря цифровым инструментам обработки и интеграции в социальные медиа. В работе выделяются два ключевых этапа цифровой эволюции: «фотошоповский», ориентированный на трансформацию и комбинирование изображений, и современный «генеративный (нейросетевой)», знаменующий переход к AI-фотографии. Автор утверждает, что искусственный интеллект меняет творческую методологию с интерпретирующей на конструирующую, стирая границы между фотографией, графикой и живописью и превращая фотографа в «куратора данных» и «режиссера алгоритмов». В заключение рассматриваются социокультурные последствия цифровизации (инфляция изображения, визуальный перфекционизм, этические вызовы) и намечаются перспективы дальнейшей гибридизации фотографии с дополненной реальностью, ее дематериализация и усиление рефлексивной функции в художественной среде.

Ключевые слова: «цифровой поворот», фотография, пост-фотография, онтология изображения, искусственный интеллект (ИИ), визуальная коммуникация, социальные медиа, алгоритмизация, демократизация, гибридизация.

PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT OF THE “DIGITAL TURN”: TRENDS AND PROSPECTS

Guk Aleksey Aleksandrovich, Dr of Philosophical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Photovideoart, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: guk56mai@mail.ru

The article is devoted to a comprehensive analysis of the transformation of photography in the context of the “digital turn.” a paradigmatic technological and socio-cultural shift associated with the spread of digital technologies. The author traces the evolution of photography from an analog medium based on an indexical connection with reality to a digital construct whose connection with reality becomes optional and mediated by algorithms. Special attention is paid to the dualistic nature of photography, which is revealed through the identification of a document photo that is experiencing a crisis of trust due to the ease of manipulation and fake generation using AI, and an expression photo that has received a powerful impetus for development thanks to digital processing tools and integration into social media. The paper highlights two key stages of digital evolution: “Photoshop” (focused on image transformation and combination) and modern “generative (neural) network,” which marks the transition to AI photography. The author argues that artificial intelligence is changing the creative methodology from interpretive to constructive, blurring the boundaries between photography, graphics and painting, and turning the photographer into a “data curator” and “director of algorithms.” In conclusion, the sociocultural consequences of digitalization (image inflation, visual perfectionism, ethical challenges) are considered and prospects for further hybridization of photography with augmented reality, its dematerialization and strengthening of the reflexive function in the artistic environment are outlined.

Keywords: digital turn, photography, post-photography, image ontology, artificial intelligence (AI), visual communication, social media, algorithmization, democratization, hybridization.

Понятие «цифрового поворота» (digital turn) стало одной из центральных парадигм в гуманитарных и социальных науках конца XX – начала XXI века. Оно обозначает комплексный технологический, социокультурный и эпистемологический сдвиг, вызванный повсеместным внедрением цифровых технологий. Визуальные искусства, и в первую очередь фотография, оказались в эпицентре этого поворота. Изобретение в 1839 году дагерротипа ознаменовало рождение визуальной техники, претендующей на объективную фиксацию действительности. Сегодня, спустя почти два столетия, цифровая фотография обрела возможность радикально изменять и формировать эту действительность. Иначе говоря, в настоящее время мы наблюдаем существенную трансформацию фотографического медиума, который далеко отошел от своей первоначальной природы.

Трансформация затронула все аспекты фотографического процесса: от способа получения изображения (светочувствительная матрица вместо фотопленки) до его обработки (цифровые редакторы вместо химических лабораторий), дистрибуции (Интернет и социальные сети вместо альбомов и печатных изданий) и хранения (облачные сервисы вместо архивных коробок). Эти изменения носят не только технический, но и сущностный характер, ставя под вопрос традиционные категории авторства, репрезентации, документальности и самого понятия «фотографического».

Современная цифровая фотография, достигнув пика технического совершенства, столкнулась с парадоксом: чем проще и доступнее стало создавать безупречные снимки, тем сложнее наполнить их уникальным смыслом и удержать внимание зрителя, погруженного в массив визуального контента. Можно сказать, что ключевая проблемная ситуация – это кризис ценности и смысла на фоне визуального изобилия и технологического могущества цифровой фотографии.

«Цифровой поворот» и его влияние на культуру и искусство не мог не отразиться в работах современных исследователей. В частности, А. А. Сокровищук, рассматривая современные реалии цифровой трансформации, отмечает преимущества и недостатки цифровизации культурных пространств, определяет наиболее популярные IT-инновации, анализирует влияние искусственного интеллекта (ИИ) на творческие процессы, обозначает связанные с этим проблемы [10].

Современная цифровая эпоха, по мнению В. Г. Буданова и А. Р. Ефимова, создает предпосылки для нового синтеза науки и искусства, который становится необходимым условием выживания и развития человека в условиях тотальной автоматизации [3].

Анализ взаимовлияния цифровых технологий и искусства позволил Ю. Ф. Катхановой и А. И. Корыгину утверждать, что виртуальная реальность (VR), искусственный интеллект (ИИ), компьютерная графика меняют художественную

среду, творческий процесс, восприятие произведений и саму сущность искусства. При этом цифровые технологии не заменяют традиционное искусство, а обогащают его, открывая новые эстетические и концептуальные горизонты [5].

В статье И. С. Ивановой систематизируются художественные нарративы в сфере кино и литературы об искусственном интеллекте и обозначается их связь с насущными философскими, этическими и правовыми вызовами современности. Автор рассматривает, как художественные произведения предвосхищают, осмысляют и критически оценивают последствия внедрения ИИ в человеческую жизнь [4].

Статья Л. Салмина посвящена анализу влияния искусственного интеллекта (ИИ) на проектно-художественную культуру: дизайн, архитектуру, визуальные искусства. Автор рассматривает ИИ не просто как инструмент, а как глобальный драйвер культурно-технологической революции, способный изменить цивилизационный уклад человечества. ИИ с точки зрения автора – это зеркало, в котором человечество видит свои ограничения и возможности. Его ключевая задача – преодолеть страх и инфантильное отрицание, развивать интуицию как мост между человеческим и искусственным интеллектом [9].

Также на изучение влияния ИИ на визуальную культуру направлена статья Н. П. Копцевой, А. А. Шпак, М. С. Копцевой. Поставив в центр своего исследования генеративное искусство, авторы утверждают, что оно становится площадкой для экспериментов с формой, содержанием и взаимодействием с аудиторией. Технологии ИИ не только расширяют инструментарий художников, но и меняют саму природу художественного творчества, делая его более интерактивным, гибридным и глобализированным [6].

Что касается исследования фотографии как цифрового явления, то частично оно представлено в статье А. Р. Шаповаловой и П. Н. Бесчастнова. Они рассматривают как положительные, так и отрицательные аспекты интеграции ИИ в творческие процессы, стремясь дать сбалансированную оценку этого технологического прорыва. Авторы приходят к выводу, что ИИ является мощным инструментом, способным революционизировать искусство, обогатить его новыми формами и методами. Однако его внедрение

сопровождается серьезными вызовами: угроза уникальности и эмоциональной составляющей искусства; риск стандартизации и коммерциализации творчества; социальные и этические проблемы, включая неравенство и манипуляцию визуальным контентом [12].

Наиболее системно и последовательно цифровая фотография предстает в статьях исследователя О. Ю. Романова. В статье о новой парадигме фотографической практики автор анализирует, как ИИ трансформирует творческий процесс, эстетику, этику и социокультурные аспекты фотографии, предлагая концептуальную модель долгосрочного воздействия ИИ на визуальную культуру. Он полагает, что ИИ не заменяет фотографа, но становится его соавтором и инструментом. Будущее фотографии – в синергии человеческого творчества и машинного интеллекта [8]. В другой своей статье О. Ю. Романов ставит ключевой вопрос: является ли ИИ инструментом автоматизации творчества или же он порождает принципиально новую форму искусства в фотографии? В результате он приходит к выводу, что ИИ в фотографии – это не просто инструмент, а фактор глубокой трансформации искусства. Будущее фотографии, по его мнению, лежит в гармоничном синтезе человеческого творчества и алгоритмических возможностей, где технологии расширяют, но не заменяют художественный поиск [7].

Из вышесказанного становится очевидным, что фотография в условиях цифровой трансформации предстает в исследовательском пространстве как нечто целостное, однородное, единое по своему предназначению и функциям. Вместе с тем это далеко не так, если иметь в виду дуализм фотографического феномена, который предстает одновременно и как средство коммуникации, и как инструмент творческого самовыражения. При этом не следует отождествлять процесс цифровизации фотографии и внедрение в нее возможностей искусственного интеллекта (ИИ).

Таким образом, целью данной статьи является комплексный анализ тенденций и перспектив развития фотографии в контексте «цифрового поворота».

Методология данного исследования включает в себя историко-культурный анализ, философско-культурологический и социокультурный

подходы. Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления новой роли фотографии как доминирующего языка глобальной визуальной коммуникации, оказывающего непосредственное влияние на формирование идентичности, социальных связей и картины мира современного человека.

Классическая теория фотографии, сформулированная такими мыслителями, как Андре Базен, Сьюзен Сонтаг, Ролан Барт, основывалась на идее индексальности. Фотографическое изображение понималось как след, отпечаток реальности, физически обусловленный воздействием света на светочувствительную эмульсию. Например, А. Базен писал: «Фотография заставляет реальность перетекать с предмета на его репродукцию» [1, с. 3–4]. По мнению С. Сонтаг, «фотографический реализм не сводится к простому подобию и может означать не то, что “реально” есть там, а то, что я “реально” воспринимаю» [11, с. 159]. Сущностью фотографии, или ее нозмой, Р. Барт считал отображение того, *что было*, его «репрезентация в чистом виде» [2, с. 168]. Эта «доказательная сила» фотографии лежала в основе ее документальной и свидетельской функции. Фотография была «сообщением без кода» (Барт), обладающим аурой достоверности.

Традиционная аналоговая фотография представляла собой одну из первых визуальных систем коммуникации и творческой деятельности, основанной на использовании машин и машинных технологий. Фотография впервые в истории человеческого общества автоматизировала акт создания реалистичного изображения. До этого требовались годы обучения мастерству рисования или живописи. Фотография показала, что часть работы, связанную с точным воспроизведением реальности, можно «передать машине». Это фундаментальный сдвиг, предвосхитивший идею о том, что технологии могут взять на себя элементы, считавшиеся исключительно человеческой прерогативой.

Живопись требует единства видения (глаз) и исполнения (рука). Фотография разрывает эту связь: фотограф «видит» через видоискатель, а механизм камеры «исполняет». Это прообраз разделения между замыслом и его технической реализацией (алгоритм), которое лежит в основе

не только фотографии, но и современных средств визуализации, основанных на использовании ИИ. С появлением фотографии сразу же возникли споры: является ли фотограф художником или просто оператором техники? Можно ли считать фотографию объективным документом? Эти дебаты о роли технологии, авторстве и истинности удивительным образом повторяются сегодня в дискуссиях об искусстве, созданном ИИ.

Процесс цифровизации, внедрившись в фотографическую технологию в начале 90-х годов XX века, существенно изменил не только ее социокультурное и художественное функционирование, но и оказал влияние на онтологическую основу фотографии. Возникло мнение, что аналоговая фотография с ее индексальностью потеряла себя, на ее место пришла цифровая технология, в которой пиксельное кодирование не имеет прямой связи с объектом съемки, а, следовательно, цифровой образ знаменует собой конец «безусловной веры» в достоверность изображения. Референция к реальности перестает быть обязательной: на первый план выходит симуляция и конструкция [13, с. 28–31].

Действительно, ключевым следствием цифрового поворота стала фундаментальная смена парадигмы: от фотографии как индекса реальности – к фотографии как цифровому конструкту, чья связь с реальностью является опциональной и опосредованной алгоритмами кодирования и декодирования. Однако здесь важно заметить, что эта *связь* цифрового изображения и видимых форм реальности, несмотря на опосредованный характер, никуда не исчезает и не растворяется. На наш взгляд, формула Р. Барта «это было» остается актуальной и для цифровой фотографии, по крайней мере на этапе фотографической репрезентации (съемки) с помощью фотографического аппарата.

Это разделение на этапность очень важно для анализа индексальной составляющей цифрового изображения. Суждение о том, что пиксель, в отличие от зерна галогенида серебра, не имеет физической связи с объектом в процессе съемки, является неточным. Под воздействием чего же в таком случае возникает цифровое кодирование? Конечно, под воздействием световой энергии, отразившейся от съемочного объекта, которая затем

кодируется в цифровой файл. Да, эта связь объекта и цифрового файла не является прямой (индексальной), но именно она позволяет цифровой фотографии выступать свидетельством происходящего, то есть быть документальным сообщением.

Этот тезис подтверждается реальной практикой. Миллионы фотографических изображений, полученных цифровым способом, ежедневно функционируют в повседневной жизни людей, фиксируя все то, что имеет для них значение. Кодировка как таковая адекватно, без искажения позволяет сохранять в цифровом файле образы видимого мира, обозначая тем самым неразрывную связь между ним и цифровым изображением. Только благодаря этому обстоятельству фотография не перестает быть фотографией. Если бы эта связь разрушилась, то разрушилась бы и сама фотография, потому что именно она является воплощением сущности фотографического.

Подрыв доверия к цифровой фотографии происходит чаще всего в результате различных манипуляций с файлом на этапе его постобработки, а не на этапе его возникновения. Дело в том, что цифровой файл оказался необычайно трансформативным и адаптивным образованием, который легко видоизменить и внести/убрать те или иные элементы исходного изображения. Правда фотографического изображения всегда была условной, но с возникновением цифровой фотографии степень этой условности возросла еще больше. Сегодня мы, зрители, можем доверять фотографическому изображению лишь в том случае, если знаем намерение субъекта, который его произвел [7, с. 66].

Вообще вся сфера фотографического документирования в эпоху цифровых технологий может эффективно функционировать лишь на принципах конвенциональности – негласных правилах, неукоснительно соблюдаемых всеми членами сообщества. Нарушение этих правил приводит к возникновению симулякров, искажающих реальную действительность, вводящих в заблуждение аудиторию и формирующих ложное представление об окружающем мире. В этом смысле сфера фотографии-документа оказалась наиболее чувствительной к различного рода фальсификациям, проявляя незащищенность к подобным интервенциям. В ближайшее время интенсивность появле-

ния фотографических фейков будет только нарастать на фоне обострения идеологических войн, с одной стороны, а с другой – через использование искусственного интеллекта (ИИ) в процессе генерации псевдофотографических изображений.

Вместе с тем сфера фотографии-выражения, встроившись в цифровые технологии, получила мощный импульс для дальнейшего развития и творческого обогащения [10, с. 235; 5, с. 225]. Говоря о фотографии-выражении, мы имеем в виду ту часть фотографического творчества, которая допускает определенный отход от документальной точности воспроизведения реальности ради воплощения художественно-эстетической выразительности фотографического образа. Происходит это в процессе интерпретации визуального материала с помощью комплекса изобразительно-выразительных средств фотографии: технических, композиционных, цветоколористических, оптических и т. д. К сферам фотографии-выражения можно отнести искусство пейзажной и портретной фотографии, стрит-фотографию, фотографию моды, натюрморт и рекламу, журналистскую фотографию и т. д. Визуальные образы в них, несмотря на авторскую активность, не теряют иконической связи с реальностью, но тем не менее наглядно демонстрируют авторское видение как обобщенную творческую стратегию фотографической деятельности. Причем в цифровой фотографии она проявляется наиболее отчетливо именно на этапе постобработки цифрового файла с помощью специализированных программ.

Вообще цифровая фотография включает в себя два периода исторического эволюционирования:

1. Фотошоповский (середина 90-х годов XX века – начало 20-х годов XXI века).
2. Генеративный (нейросетевой) (начало 20-х годов XXI века – по настоящее время).

Первый период характеризуется господством творческой методологии, ориентированной на совершенствование трансформативных возможностей цифрового фотографического изображения и одновременно на создание его комбинированных вариантов (дополненная реальность).

Цифровые инструменты редактирования, от простых фильтров в Instagram до сложных техник в Adobe Photoshop, стали неотъемлемой частью фотопроцесса. Это породило тенденцию к гипе-

робработке изображений. Цифровая фотография стала отражением идеализированного образа реальности, превратившись в проект по ее улучшению. В результате можно наблюдать постепенное формирование унифицированного визуального языка, в котором фотография в большей степени предстает как продукт софта, а не как уникальное отражение реальной действительности.

Культурный тренд на перфекционизм и успешность нашел свое визуальное воплощение в эстетике «глянцевой реальности»: безупречных снимках с идеальной кожей, насыщенными цветами и безукоризненной композицией. Эта тенденция имеет глубокие социально-психологические последствия, формируя у аудитории искаженное восприятие тела, стиля жизни и достижимых стандартов, что напрямую связано с ростом тревожности и проблем с самооценкой, особенно среди молодежи.

Цифровая постобработка фотографических изображений позволяет применять к ним различные техники и стили, характерные для традиционного изобразительного искусства. Подобные тенденции наблюдались и в аналоговой фотографии, в период конца XIX – начала XX века, который получил название пикториализм. Фотографы того времени своими работами пытались соответствовать обобщенно-графической образности живописных произведений, чтобы получить статус художников. Но сделать это было непросто, воплощение подобных приемов и способов требовало трудозатратной ручной работы. Использование цифровой технологии предоставляет такую возможность практически мгновенно, в результате нажатия на компьютере нескольких кнопок. Поэтому «живописный» стиль в фотошоповский период, особенно на первых порах, стал доминирующим трендом художественной фотографии. Можно было констатировать, что произошло возрождение пикториализма на новой технологической основе (цифровой пикториализм). Это обстоятельство стали учитывать организаторы фотоконкурсов и выставок, оценивая отдельно цифровые и аналоговые фотоработы.

Существенно упростились в процессе перехода на цифру и монтажные техники «собиранья» фотографического образа. Композитная фотография, то есть создание единого финального изображения (композиции) путем совмеще-

ния элементов из нескольких разных фотографий или источников с помощью цифровых инструментов, стала популярной формой фотографического творчества. Особенно ярко это проявилось в художественной фотографии и, в частности, фотографическом сюрреализме для выражения оригинальных авторских идей. Не менее эффективно композитная фотография обозначила себя в рекламе для создания ярких, привлекающих внимание образов, а также в фэшн-фотографии, где часто фон или антураж добавляются отдельно. То же самое можно сказать о киноплакатах и книжных обложках, в которых отдельные визуальные элементы образуют целостный образ фильма или печатного произведения. Искусство композитной фотографии заключается в том, чтобы обмануть восприятие и заставить зрителя поверить в реальность созданного мира.

Однако наиболее значимой и новаторской тенденцией цифровизации фотографии является ее интеграция в социальные медиаплатформы. Цифровая фотография сегодня – это по своей сути *сетевое явление*. Ее ценность определяется не столько материальным носителем или художественными достоинствами, сколько количеством лайков, репостов и комментариев, то есть ее социальной вовлеченностью. Платформы диктуют свои форматы и эстетику, формируя новые визуальные каноны. Алгоритмы рекомендаций становятся кураторами нашего визуального опыта, создавая «пузыри фильтров» и определяя, что будет популярным. Фотография становится инструментом построения идентичности и социальных связей, визуальной визитной карточкой пользователя в цифровой среде.

Цифровизация сделала фотографию доступной для массового пользователя. Исчезли затраты на пленку и химикалии, процесс съемки перестал быть «дорогим удовольствием». Смартфон с камерой стал универсальным инструментом визуальной коммуникации. Это привело к невиданной ранее *демократизации* фотографического производства [8, с. 33; 5, с. 226]. Если раньше авторство было делом профессионалов, то сегодня каждый владелец смартфона является потенциальным фотографом. Обратной стороной этой демократизации стал визуальный шум и информационный избыток. Ежедневно в мире создаются миллиарды изображений. Это порождает проблему внима-

ния и ценности. Фотография обесценивается как уникальный артефакт, но приобретает ценность как сиюминутный акт коммуникации, визуальное приветствие. Возникает феномен «просьюмера» – пользователя, который одновременно является и производителем, и потребителем контента.

Наиболее кардинальные преобразования цифровая фотография претерпела на втором этапе своего развития, который обозначен нами как генеративный (нейросетевой). Это, по терминологии Митчелла, уже пост-фотография (AI-фотография), где фотографическая техника используется не столько для фиксации реальности, сколько для ее создания, цитирования и рекомбинации.

Речь идет не просто об обработке, а о генерации и существенном преобразовании изображений с помощью искусственного интеллекта (ИИ). Нейросетевые фильтры с легкостью, автоматически применяют стили известных художников к фотографиям. Инструменты ретуши на основе ИИ позволяют удалять и добавлять объекты с фотографическим реализмом. Генеративные конкурентные сети и диффузионные модели создают с нуля изображения по текстовому запросу, стирая грань между фотографией и компьютерной графикой.

На наш взгляд, возникает ситуация, в которой фотография просто перестает быть фотографией, происходит размывание ее границ и природных качеств [9, с. 30]. Да, внешне изображения, продуцируемые ИИ, скоро будут достигать той степени реализма, которая присуща обычной цифровой или аналоговой фотографии. Но дело все-таки не в возможностях нейросетевой технологии, а в типе мышления, на котором она базируется. Тип мышления в фотографии «без фотоаппарата» не может демонстрировать отношение фотографа к конкретным формам предкамерной реальности, потому что она существует для него умозрительно в идеализированном виде. А именно конкретика видимых форм реальности провоцирует качество отношения к ней творческого субъекта.

Для репрезентационной фотографии, как аналоговой, так и цифровой, характерна *интерпретирующая* творческая методология. Генеративная фотография (AI-фотография) использует *конструирующий* тип мышления, который собирает в сознании творческого субъекта представления о реальности, а не отражение ее конкрет-

ных форм. Данный тип мышления наблюдается у представителей изобразительных искусств: художников, скульпторов, графиков и т. д., которые создают визуальные образы рукотворно, а не с помощью машинной технологии. Поэтому, по нашему мнению, генеративная фотография представляет собой лишь ее *гибридный конструкт*, который внешне похож на фотографию, а по сути ей не является [9, с. 32]. Фотография становится гибридной практикой, сближаясь с компьютерной графикой, живописью и дизайном. Ее ценность смещается с «что это было?» на «что это может значить?» и «как это сделано?».

Можно сказать, что AI-фотография знаменует собой появление нового видового направления в визуальной культуре современного общества, которое несомненно обладает творческим потенциалом. Создание AI-изображения требует не просто перечисления объектов, а описания стиля, настроения, атмосферы, композиции, освещения и техник съемки. Промпт – это своего рода «литературный эскиз». ИИ редко выдает идеальный результат с первой попытки. Художник делает десятки вариантов, постепенно уточняя запрос, исправляя ошибки и направляя ИИ к своей цели. Затем он отбирает самые удачные кадры – это тот же самый кураторский взгляд, что и у традиционного фотографа, выбирающего лучший кадр из серии. Часто AI-изображения – это лишь сырой материал. Художник дорабатывает их в графических редакторах, комбинирует несколько результатов, исправляет артефакты, добавляет детали, цветовую коррекцию и т. д.

Конечно, у этого направления есть свои вызовы, которые являются частью дискуссии о творчестве. Многие модели ИИ обучаются на миллиардах изображений из Интернета без прямого согласия авторов. Это серьезный этический вопрос, который еще предстоит решить [7, с. 65]. Если изображение генерируется алгоритмом по запросу пользователя, то кто является его автором: человек, написавший промпт, или создатели модели ИИ? Пока общественное мнение склоняется в сторону человека-промтера как автора конечного произведения. При этом он превращается в «куратора данных» и «режиссера алгоритмов», его роль смещается от технического исполнителя к концептуалисту, формулирующему задачу для ИИ. Еще одна проблема AI-фотографии касается

оригинальности гибридного изображения: насколько оно уникально, если модель генерирует его на основе миллионов других? Это также проблемный вопрос [5, с. 227].

Что касается перспектив развития цифровой фотографии в эпоху гибридно-синтетической визуальности, то здесь можно отметить несколько ключевых тенденций.

Во-первых, фотография перестанет быть статичным двумерным объектом. Интеграция с дополненной реальностью позволит «оживлять» снимки, добавляя к ним видеовставки, анимацию, звук и интерактивные элементы. Просмотр фотографии через AR-устройство будет представлять собой погружение в ситуацию, сопутствующую ее возникновению. Это вернет фотографии утраченный в цифровую эпоху тактильный и пространственный контекст, но уже на новом, технологическом уровне.

Во-вторых, тенденция к дематериализации фотографии (отсутствие физического носителя) достигнет своего апогея. Фотографии будут по умолчанию храниться в облачных хранилищах, а доступ к ним будет осуществляться с любого устройства. Разовьются сервисы на основе ИИ для автоматической категоризации, поиска и создания коллажей и фотоисторий из личных архивов пользователей. Фотография станет элементом «больших данных» о человеке.

В-третьих, произойдет обострение существующих этических и правовых проблем. С развитием ИИ создание фотореалистичных фальшивок станет тривиальной задачей. Это потребует разработки надежных систем верификации и цифровых «водяных знаков», а также изменения законодательства в области доказательственного права. Возникнет лавина споров о том, кто владеет правами на изображение, созданное алгоритмом, обученным на миллионах чужих фотографий [7, с. 66]. Повсеместное распространение камер и технологий распознавания лиц превратит общественное пространство в поле для тотальной фотосъемки, что требует пересмотра норм приватности.

В-четвертых, в художественной среде фотография окончательно утвердится как гибридная медийная практика. Художники будут работать не с «сырой» реальностью, а с базами данных, алгоритмами и готовыми визуальными клише, за-

имствованными из Интернета. Критическая рефлексия будет направлена не на реальность, а на сами механизмы производства визуального в цифровую эпоху [6, с. 1263]. Фотография станет метамедиумом, исследующим саму себя и свое место в культуре.

На основе проведенного анализа фотографии в контексте «цифрового поворота» можно сделать следующие выводы:

1. Цифровой поворот привел к фундаментальному пересмотру природы фотографии: от индексальной фиксации реальности (в аналоговой эпохе) к цифровому конструкту, связь которого с реальностью является опциональной и опосредованной алгоритмами. Однако фотография сохраняет способность выступать документом, благодаря физической основе процесса съемки (свет – цифровой код), даже если ее истинность все больше зависит от конвенций и доверия к автору.

2. Анализ дуалистической природы фотографии позволяет увидеть влияние «цифрового поворота», с одной стороны, на фотографию-документ, с другой – на фотографию-выражение. В данной ситуации фотография-документ сталкивается с кризисом доверия из-за легкости манипуляций, роста фейков и использования ИИ для генерации псевдореалистичных изображений. Фотография-выражение, напротив, получила мощный импульс для развития, благодаря цифровым инструментам обработки, композитным техникам и интеграции в социальные медиа.

3. Влияние искусственного интеллекта (ИИ) на цифровую фотографию выразилось, прежде всего, в следующем: в переходе от интерпретирующей творческой методологии (традиционная фотография) к конструирующей (генеративная, AI-фотография); в стирании границ между фотографией, компьютерной графикой и живописью, возникновении гибридных визуальных практик; в смещении роли фотографа от технического исполнителя к «куратору данных» и «режиссеру алгоритмов».

4. Интенсивное развитие цифровой фотографии и искусственного интеллекта приводит общество к определенным социокультурным последствиям. Одним из них можно считать инфляцию изображения, которая обесценила фотографию как уникальный артефакт и повысила ее

роль как инструмента коммуникации и идентичности. Еще одним последствием является визуальный перфекционизм, возникший вследствие распространения «глянцевой эстетики». Другие последствия формируют этические и правовые вызовы: проблему авторства и оригинальности AI-генерируемых изображений; распространение фотореалистичных фальшивок и необходимость разработки систем верификации; вопросы приватности в условиях тотальной визуальной слежки в общественных пространствах.

5. Перспективы развития цифровой фотографии и искусственного интеллекта просматриваются в дальнейшей гибридизации и синтетичности: фотография станет частью мультимедийных

практик, интегрируясь с дополненной реальностью, анимацией и звуком. Усилятся и закрепятся дематериализация фотографии, ее переход к облачным хранилищам и AI-сервисам для управления визуальными архивами. В художественной среде фотография будет все чаще обращаться к анализу собственной природы, механизмов производства и роли в цифровой культуре.

В целом фотография в условиях цифрового поворота перестает быть единым феноменом с четкими границами, превращаясь в динамичное, гибридное поле, где технологические возможности, социальные практики и художественные стратегии непрерывно взаимодействуют, формируя новую визуальную реальность.

Литература

1. Базен А. Что такое кино?: сб. ст. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
2. Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. – М.: Ad Marginem, 1997. – 272 с.
3. Буданов В. Г., Ефимов А. Р. Наука и искусство в цифровую эпоху: проблема синергии // *Философские науки*. – 2021. – Т. 64, № 1. – С. 116–133.
4. Иванова И. С. Искусственный интеллект в кино и художественной литературе // *Человек в современном мире: искусственный и естественный интеллект: соперничество или сотрудничество?*: сб. науч. трудов. – Рязань: Энциклопедист-Максимум, 2024. – С. 139–150.
5. Катханова Ю. Ф., Корягин А. И. Влияние цифровых технологий на искусство // *Преподаватель XXI век*. – 2024. – № 2-1. – С. 222–231.
6. Копцева Н. П., Шпак А. А., Копцева М. С. Актуальные тенденции влияния искусственного интеллекта на современную визуальную культуру // *Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки*. – 2024. – Т. 17, № 7. – С. 1257–1268.
7. Романов О. Ю. Искусственный интеллект в фотографии: автоматизация творчества или новая форма искусства? // *Центр и периферия*. – 2025. – Т. 20, № 1. – С. 61–69.
8. Романов О. Ю. Трансформация визуальной культуры в эпоху искусственного интеллекта: новая парадигма фотографической практики // *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. – 2024. – № 4. – С. 30–36.
9. Салмин Л. Искусственный интеллект как шанс // *Проект Байкал*. – 2024. – Т. 21, № 79. – С. 30–37.
10. Сокровищук А. А. Цифровые трансформации в культуре и искусстве: современные реалии // *Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология*. – 2025. – № 2. – С. 230–239.
11. Сонтаг С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с.
12. Шаповалова А. Р., Бесчастнов П. Н. Влияние искусственного интеллекта на современное прикладное искусство, в особенности на фотографию и дизайн: сб. мат-лов науч.-практ. конф. – М., 2023. – С. 222–225.
13. Mitchell William J. *Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. – Cambridge: The MIT Press, 1992. – 307 с.

References

1. Bazen A. *Chto takoe kino?: sb. st. [What is cinema? Collection of articles]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 384 p. (In Russ.).
2. Bart R. *Camera lucida. Kommentariy k fotografii [Camera lucida. Comment on the photo]*. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997. 272 p. (In Russ.).
3. Budanov V.G., Efimov A.R. *Nauka i iskusstvo v tsifrovuyu epokhu: problema sinergii [Science and art in the digital age: the problem of synergy]*. *Filosofskie nauki [Philosophical sciences]*, 2021, vol. 64, no. 1, pp. 116-133. (In Russ.).

4. Ivanova I.S. Iskusstvennyy intellekt v kino i khudozhestvennoy literature [Artificial intelligence in cinema and fiction]. *Chelovek v sovremennom mire: iskusstvennyy i estestvennyy intellekt: sopernichestvo ili sorabotnichestvo?: sb. nauch. trudov [Man in the modern world: artificial and natural intelligence: competition or collaboration? Collection of scientific papers]*. Raguza, Enciklopedist-Maksimum Publ., 2024, pp. 139-150. (In Russ.).
5. Katkhanova Y.F., Korygin A.I. Vliyanie tsifrovyykh tekhnologiy na iskusstvo [The impact of digital technology on art]. *Prepodavatel' XXI vek [Teacher of the XXI century]*, 2024, no. 2-1, pp. 222-231. (In Russ.).
6. Koptseva N.P., Shpak A.A., Koptseva M.S. Aktual'nye tendentsii vliyaniya iskusstvennogo intellekta na sovremennuyu vizual'nuyu kul'turu [Current trends in the influence of artificial intelligence on modern visual culture]. *Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki [Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities]*, 2024, vol. 17, no. 7, pp. 1257-1268. (In Russ.).
7. Romanov O.Y. Iskusstvennyy intellekt v fotografii: avtomatizatsiya tvorchestva ili novaya forma iskusstva? [Artificial intelligence in photography: automation of creativity or a new art form?]. *Tsentr i periferiya [The center and the periphery]*, 2025, vol. 20, no. 1, pp. 61-69. (In Russ.).
8. Romanov O.Y. Transformatsiya vizual'noy kul'tury v epokhu iskusstvennogo intellekta: novaya paradigma fotograficheskoy praktiki [Transformation of visual culture in the era of artificial intelligence: a new paradigm of photographic practice]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]*, 2024, no. 4, pp. 30-36. (In Russ.).
9. Salmin L. Iskusstvennyy intellekt kak shans [Artificial intelligence as a chance]. *Proekt Baykal [The Baikal Project]*, 2024, vol. 21, no. 79, pp. 30-37. (In Russ.).
10. Sokrovishchuk A.A. Tsifrovye transformatsii v kul'ture i iskusstve: sovremennye realii [Digital transformations in culture and art: modern realities]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya [Bulletin of the Russian State University of Economics. Series: Literary Studies. Linguistics. Cultural studies]*, 2025, no. 2, pp. 230-239. (In Russ.).
11. Sontag S. *O fotografii [About photography]*. Moscow, Ad Marginem Publ., 2013. 272 p. (In Russ.).
12. Shapovalova A.R., Beschastnov P.N. Vliyanie iskusstvennogo intellekta na sovremennoe prikladnoe iskusstvo, v osobennosti na fotografiyu i dizayn: sb. mat-lov nauch.-prakt. konf. [The influence of artificial intelligence on modern applied art, especially photography and design. Collection of materials of the scientific and practical conference]. Moscow, 2023, pp. 222-225. (In Russ.).
13. Mitchell William J. *Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, The MIT Press, 1992. 307 p. (Engl.).



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 37.032

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-226-233

КРИТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ КАК ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНО-КРЕАТИВНАЯ ОСНОВА ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО РЕЗУЛЬТАТА

Богоудинова Роза Закировна, доктор педагогических наук, профессор кафедры социально-культурной деятельности и педагогики, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: rozabog@bk.ru

Новгородова Елена Евгеньевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой педагогики и социально-культурной деятельности, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: alena_novgorodov@mail.ru

В статье представлен комплексный анализ проблемы целенаправленного формирования критического мышления как ключевого и измеримого образовательного результата в системе высшего образования. Актуальность исследования обусловлена растущим консенсусом относительно необходимости подготовки выпускников, способных к самостоятельному, обоснованному суждению в условиях информационной избыточности и методологической неопределённости. Значимость критического мышления в современных реалиях предопределяет необходимость его эффективной интеграции в учебные программы университетов, однако до настоящего времени это остается серьёзной педагогической и организационной задачей.

Критическое мышление из декларируемой ценности трансформируется в гарантированный образовательный результат, требуя осознанного институционального проектирования, что предполагает переход от спонтанного формирования к реализации скоординированной стратегии, основанной на доказательных педагогических практиках и создании оценивающей среды, поддерживающей развитие метакогнитивной рефлексии у студентов.

Ключевые слова: критическое мышление, образование, общество знаний, рефлексия, высшее учебное заведение, образ мышления, генерация идей, педагогика.

CRITICAL THINKING AS AN INTELLECTUAL AND CREATIVE BASIS FOR EDUCATIONAL RESULTS

Bogoudinova Rosa Zakirovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor of Department of Socio-cultural Activities and Pedagogy, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: rozabog@bk.ru

Novgorodova Elena Evgenyevna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department Chair of Pedagogy and Socio-cultural Activities, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: alena_novgorodov@mail.ru

The article presents a complex analysis of the problem of purposive formation of critical thinking as a key and measurable educational outcome in the system of higher education. The relevance of the study is due to the growing consensus on the need for training the graduates who are able to make independent, sound judgments in conditions of information redundancy and methodological uncertainty. The importance of critical

thinking in modern realities predetermines the need for its effective integration into university curricula, but so far remains a serious pedagogical and organizational challenge.

Critical thinking from declarable value is transformed into a guaranteed educational outcome by requiring the conscious institutional design, which presupposes the transition from spontaneous formation to the implementation of a coordinated strategy, based on demonstrative pedagogical practices and the creation of an evaluation environment that supports the development of metacognitive reflection in students.

Keywords: critical thinking, education, knowledge society, reflection, higher education institution, way of thinking, generation of ideas, pedagogy.

Условия глобализации и «информационного взрыва» современного общества сформировали необходимость не только ставить под сомнение поток информации, с которой специалисту приходится сталкиваться, но и критично относиться к собственным убеждениям, вырабатывать на их основе систему суждений для анализа и прогноза явлений и событий окружающего мира. Гибкая система воззрений, составляющая основу профессионального мировоззрения как открытой, развивающейся конструкции, даёт специалисту возможность уже на этапе обучения формулировать взвешенные и аргументированные оценки происходящего, а также выбирать стратегически верные линии поведения в разнообразных, в том числе непредсказуемых, обстоятельствах.

В ситуации цифровой перегрузки критическое мышление эволюционировало из желательного умения в обязательную компетенцию. Согласно принятому в научном сообществе определению, критическое мышление – это «целенаправленное, саморегулируемое суждение, включающее интерпретацию, анализ, оценку и вывод, а также экспликацию фактических, концептуальных, методологических или контекстуальных оснований, на которых это суждение строится» [6]. При всеобщем признании его значимости, вопрос о системном внедрении критического мышления в учебные планы вузов продолжает оставаться актуальной педагогической задачей. Современная дидактика акцентирует необходимость подготовки обучающегося, способного к проверке любых утверждений в условиях дефицита однозначных данных, то есть владеющего навыками рационального рассуждения и построения состоятельных доказательств. Необходимо акцентировать внимание на том, что формирование данной способности в образовательном процессе немыслимо без этической толерантности препода-

вателя к интеллектуальным результатам студентов, разумного плюрализма мнений и восприимчивости к контраргументации.

Критическое мышление обеспечивает выход личности из режима детерминированности, ее переход в режим самодетерминации и автокоммуникации, стимулирующих потребность в достижении понимания, являющегося своего рода интеллектуальным прорывом (предел его у каждого свой). Источником этой потребности является выраженное эмоциональное переживание как следствие ценностного отношения к миру. При наличии у студента сформированных ценностей, установки на восприятие окружающего мира как поля профессиональных проблем, смысловых образований, выражающих «идеальный» результат профессиональной деятельности, можно говорить о наличии у студента профессионально-активной позиции. Такой обучающийся способен без затруднений актуализировать в собственной когнитивной сфере и разрешать проблемы, применяя как личностно окрашенное, так и объективное знание.

Формирование критического мышления признаётся одной из ключевых образовательных целей, а воспитание субъектов, обладающих этим качеством, представляет собой фундаментальную миссию университетского образования. Для достижения у обучающихся способности к критической рефлексии требуется особым образом структурировать содержание обучения, стимулирующее познавательную активность, автономию и генерацию самостоятельных выводов. Критическое мышление пронизывает всю познавательную деятельность индивида, эксплицируясь в умении осуществлять ряд операций: аналитическую обработку данных, порождение и систематизацию концептов, аргументированную защиту позиций, компаративный анализ, формулировку обобще-

ний, оценку доказательств и поиск решений. Оно также способствует расширению интеллектуальных горизонтов и формированию специфической ментальной установки.

Социально-экономические преобразования общества, изменившие потребности рынка труда, сказались и на перечне профессионально значимых качеств специалиста. В современной образовательной среде российские исследователи активно подчеркивают важность развития у учащихся комплекса метапредметных компетенций, включающих креативный и аналитический склад ума, эмоциональный интеллект, самоорганизацию, коммуникативную культуру и умение работать в коллективе. Стремительная генерация и циркуляция информационных потоков отнюдь не являются индикатором их достоверности; напротив, в текущих условиях от индивида требуется беспрецедентная способность к фильтрации данных, выделению сущностного из периферийного, а также применению здорового скептицизма ко всему массиву получаемых сведений. Более того, обилие информационных ресурсов, в том числе специализированных, порождает проблему верификации источников и отделения надежных от сомнительных. Следовательно, в контексте тотальной цифровизации навыки критического анализа становятся императивом.

Критическое мышление служит основой для рефлексии и саморефлексии, обеспечивая не только оценку информации, но и анализ собственных когнитивных процессов ее восприятия, что ведет к развитию высших мыслительных способностей. Однако формирование данных навыков у студенческой аудитории осложняется таким порождением цифровой эпохи, как клиповое мышление. К. Г. Фрумкин определяет данный феномен как способность к «быстрому переключению между разрозненными смысловыми фрагментами» и «предпочтение нетекстовой, образной информации» [8]. В качестве его преимущества автор отмечает повышенную скорость обработки данных. Но ключевым недостатком, по мнению исследователя, выступает «...неспособность к восприятию длительной линейной последовательности – однородной и одностильной информации, в том числе книжного текста...» [8]. Действительно, у многих современных людей, особенно студентов, наблюдаются трудности с концентрацией

внимания и фокусировкой на единой теме. Работа с объемными и сложными информационными блоками воспринимается как чрезмерно трудная задача.

Динамичные трансформации характерны не только для реального, но и для цифрового мира: новости и заголовки сменяют друг друга, видеоролики множатся, зачастую не отличаясь содержательной глубиной. В условиях высокой скорости обновления контента на экранах цифровых устройств мозг пребывает в состоянии постоянного ожидания новых порций информации, как правило, яркой, динамичной и легкой для усвоения. Это приводит к затруднениям в обработке больших, сложных данных и снижению способности к продолжительной концентрации на одной проблеме. Нередко результатом становится полный отказ от потребления «качественной», требующей интеллектуальных усилий информации в пользу легко доступной. Это, в свою очередь, обуславливает снижение уровня протекания мыслительных процессов и минимизацию аналитических способностей. Постоянная попытка успевать за бесконечным информационным потоком, непрерывный скроллинг новостных и развлекательных лент ведут к утрате мозгом способности к глубокой концентрации и неповерхностному мышлению. Для развития навыков критического мышления с учетом реалий цифровой эпохи студентам могут быть предложены задания, основанные на дискуссиях и полемике. Учитывая, что значительную часть времени учащиеся проводят в онлайн-среде, именно ее можно эффективно использовать для формирования необходимых аналитических компетенций.

Критическое мышление берет свое начало не в умении разрешать проблемы, а в способности быть внимательным, замечать и выявлять проблемы, не уклоняясь от их признания. Лишь после этого становится востребованным существующий (или формирующийся) навык их решения рациональным или творческим путем, с использованием (или освоением) методов поиска нетривиальных подходов к осознанной и идентифицированной проблеме, где к рефлексии и аналитико-синтетическому исследованию подключается творческая мысль.

Потенциал университета в роли источника культуры обусловлен продуцированием знания

и ростом его качества; этот потенциал способен возрастать через углубление технологизации и укрепление субъектности в образовании. Усиление субъектного начала учебного процесса возможно посредством расширения либерального образования, которое, коренясь в таком необходимом условии личностного роста, как свобода, открывает более широкие возможности для реализации человеком своей субъектности через воплощение принципов непрерывного обучения, академических свобод преподавателя и учащегося, культивирования критического мышления и иных факторов. Например, непрерывное образование, с одной стороны, пополняет индивидуальный культурный багаж, с другой – поддерживает интеллектуальный тонус, стимулируя к саморазвитию. Совокупность этих элементов создает основу для интеллектуального творчества и критического мышления. В рамках образовательной среды академическая свобода выступает детерминантой, обуславливающей гетерогенность траекторий личностной реализации субъектов учебного процесса. Данный феномен выполняет функцию фасилитации процесса самоактуализации, квалифицируемого в иерархии потребностей как экзистенциальная ценность высшего порядка. Формирование критического дискурсивного мышления предоставляет индивиду возможность осуществлять эпистемологическую автономию: конструировать субъективную модель действительности, дистанцируясь от экстернатальных репрезентаций. Подобная когнитивная стратегия выступает предиктором креативного потенциала, поскольку ее реализация неразрывно сопряжена с репрезентацией уникального субъектного опыта. Дефиниция метода критического мышления не сводима к алгоритмизированной процедуре, основанной на применении априорных формально-логических схем; напротив, она коррелирует с феноменом «интуитивного инсайта», предполагающего выход за пределы заданных когнитивных конструкторов.

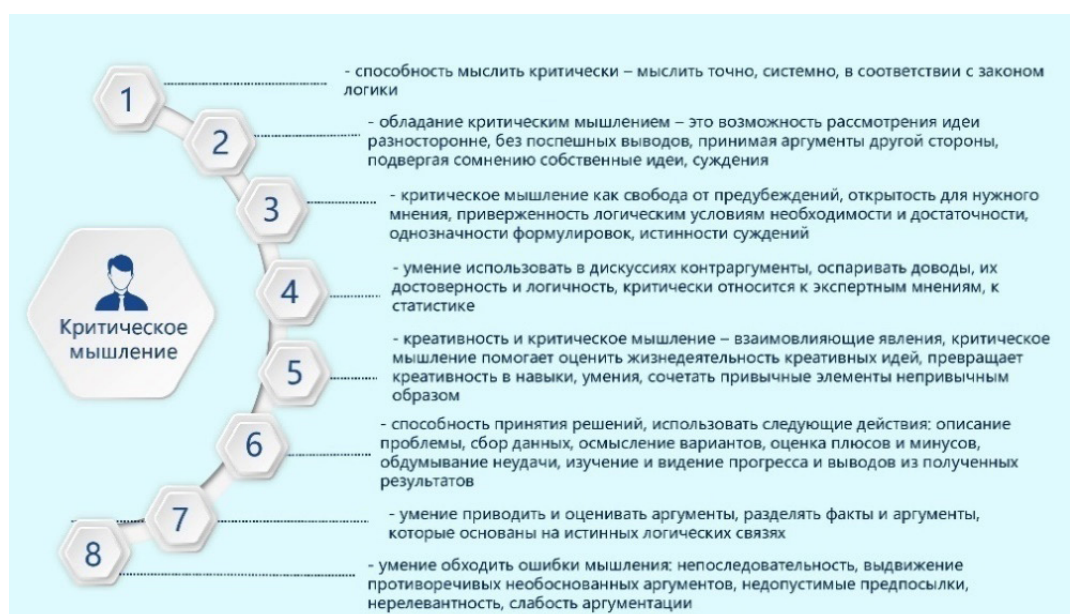
Методологический аппарат представленной работы базируется на принципах комплексного подхода, интегрирующего парадигмы количественного и качественного анализа. Применение стратегии смешанного дизайна (mixed-methods design) обусловлено необходимостью реализации принципа триангуляции эмпирических данных, что обеспечивает релевантность, объективность и

воспроизводимость полученных выводов. Исследование осуществлено в русле интерпретативной научной парадигмы, акцентирующей внимание на контекстуальной обусловленности и смысловой наполненности процессов внедрения критического дискурса в педагогическую практику. Методологической основой послужили теория образовательных результатов и системный подход к проектированию учебных программ.

Автор термина «критическое мышление» – американский философ и педагог Джон Дьюи – описывал его как самостоятельное, активное, настойчивое, тщательное, применимое ко всем формам и уровням информации и часто интерпретировал как рефлексивное мышление, иногда как мышление вообще или рефлексию в качестве инструмента решения проблем [2]. В настоящее время данный термин используется в различных областях: психологии, философии, социологии и педагогике. Главные компоненты этого понятия остаются константными вне зависимости от сферы применения, однако каждая научная дисциплина акцентирует свои нюансы при сохранении основных признаков критического мышления – глубокого усвоения информации и способности к ее детальному анализу.

Анализ ключевых определений позволяет выделить фундаментальные компоненты критического мышления: способность дифференцировать существенное и второстепенное, достоверные данные и сомнительные утверждения; проводить анализ и синтез информации; устанавливать причинно-следственные связи; воздерживаться от категоричных оценок; формулировать и аргументированно обосновывать собственную позицию.

Сдвиг фокуса в сторону умения мыслить, самостоятельно искать и критически оценивать информацию, а не просто накапливать и запоминать ее, как в индустриальную эпоху, намечается уже в 1960-е годы. Активные исследования критического мышления заложили основу для образовательных реформ в ряде стран. К XXI столетию критическое мышление рассматривается в качестве фундаментальной цели образования. При анализе проблемы определения данного понятия исследователи чаще всего выделяют значимость его логической составляющей. Так, в 1980-е годы термин «критическое мышление» ассоциировался с термином «неформальная логика», что сохраняет свою актуальность и сегодня.



Критически мыслить – мыслить точно, системно, логично

В современных высших учебных заведениях принципиальное значение приобретает построение учебного процесса, ориентированного не только на усвоение обучающимися ключевых профессиональных компетенций и сопутствующего им знания, но и на развитие (либо усиление) навыков выполнения широкого спектра интеллектуальных действий. К ним относятся: дифференциация учебного содержания на составляющие в рамках различных научных парадигм; объединение разрозненных данных в целостные и сжатые концепции; конструирование логических последовательностей, обосновывающих детерминанты той или иной точки зрения; идентификация и верификация доводов, подтверждающих или опровергающих определённые теоретические положения.

Как отмечают исследователи, овладение критическим мышлением позволяет учащимся не только глубже постигать дисциплину, но и формироваться как ответственным членом общества, склонным к этичным суждениям и уважительно-му взаимодействию. С образовательной позиции, критическое мышление понимается как когнитивная способность индивида к извлечению, оценке, анализу информации с последующей выработкой обоснованных умозаключений и принятием решений.

Эффективность образовательной деятельности, качество аргументации студентов и характер принимаемых ими решений в значительной степени обусловлены наличием у преподавателей сформированных навыков критической рефлексии. По данным исследований, когда преподаватели демонстрируют критический подход, представляя материал в многоплановой перспективе и избегая догматичных формулировок, это позитивно влияет на учебную мотивацию. Студенты проявляют повышенный интерес к предмету, развивают познавательную активность, а их воображение начинает работать в направлении рассмотрения проблемных вопросов под нестандартным углом. Стимуляция критического мышления активизирует самостоятельный поиск информации, а возникающая познавательная потребность способствует установлению более глубоких связей между вновь приобретаемыми идеями и уже имеющейся системой знаний.

Успешная интеграция компетенций критического мышления в учебные планы высших учебных заведений требует выхода за рамки декларативности и предполагает системное проектирование образовательного процесса. Многочисленные исследования однозначно свидетельствуют, что наиболее результативными являются подходы, сочетающие прямое обучение общим принципам

критического мышления с их последующей апроприацией в конкретных дисциплинарных контекстах. Данный гибридный метод демонстрирует статистически значимое превосходство над моделями, где формирование критического мышления ожидается как побочный продукт освоения предметного знания.

Значимым организационным механизмом выступает разработка и внедрение сквозных карт компетенций (включающих интерпретацию, анализ, оценку, умозаключение, объяснение и саморегуляцию для каждого уровня образовательной программы – от вводных до выпускных курсов). Так, на первом-втором курсе акцент может делаться на базовых навыках анализа аргументации и идентификации логических ошибок, в то время как на старших курсах фокус смещается на оценку методологической обоснованности исследований, критический синтез противоречивых источников и этическую рефлексию профессиональных решений.

Также неотъемлемым элементом системы является переориентация педагогических методов. Пассивное восприятие информации должно быть дополнено или заменено активными формами, моделирующими когнитивные процедуры критического мышления. К ним относятся проблемно-ориентированное обучение, метод кейсов, структурированные дискуссии, а также написание эссе-аргументаций и критических обзоров литературы.

Совершенствование способности к критическому анализу может осуществляться посредством различных педагогических подходов, среди которых особое место занимает проблемно-ориентированное обучение. В рамках классической объяснительно-иллюстративной модели ведущая роль отводится педагогу, который предоставляет обучающимся готовые решения и корректные ответы на возникающие вопросы. Такая передача знаний в окончательном виде минимизирует потребность в их самостоятельном, глубоком и продуктивном осмыслении в процессе усвоения [1].

Система формирования критического мышления базируется на принципах логики, что обеспечивает эффективное овладение алгоритмами и инструментарием интеллектуальной работы, а также способствует осознанной мотивации к изучению логических закономерностей. Развитие данной компетенции содействует личностному

росту, умению проектировать собственную деятельность, навыкам командного взаимодействия и совместного решения нетривиальных задач.

В контексте развития социотехнических систем и лавинообразного нарастания информационных потоков ключевое значение приобретает формирование у субъекта способности к комплексной рефлексии, предполагающей не только глубокий анализ проблемного поля, но и выработку автономных суждений, подкреплённых релевантной эмпирической базой и соблюдением принципов когнитивной беспристрастности. Совокупность перечисленных компетенций образует универсальную стратегию ориентации в гетерогенных массивах данных вне зависимости от их содержательной специфики.

Методический инструментарий. В качестве продуктивного подхода, направленного на культивирование обозначенных навыков у обучающихся, выступает модель шести мыслительных шляп (Э. де Боно). Концептуальная основа данного метода базируется на принципе полимодального восприятия изучаемого материала посредством последовательного переключения между различными когнитивными позициями, что позволяет преодолевать инерционность мыслительных стереотипов [1]. Каждая из шести позиций («шляп») задаёт специфический режим интеллектуальной активности:

1. Белая шляпа акцентирует оперирование верифицируемыми данными и фактологическими структурами;

2. Жёлтая шляпа ориентирована на выявление позитивных следствий, ресурсных аспектов и потенциальных преимуществ;

3. Чёрная шляпа фокусируется на идентификации рисков, ограничений, скрытых уязвимостей и дефицитов;

4. Красная шляпа легитимирует проявление интуитивных реакций, эмоциональной оценки и ценностных предпочтений;

5. Зелёная шляпа активизирует креативные механизмы, стимулируя продуцирование инновационных решений и альтернативных гипотез;

6. Синяя шляпа выполняет метакогнитивную функцию, обеспечивая управление процессом мышления, координацию этапов работы и итоговую интеграцию полученных результатов.

Джон Дьюи подчёркивал, что критическое мышление, формируемое в образовательном про-

цессе, обладает непреходящей ценностью как для индивида, так и для общества в целом (см. [3]).

Психотерапевт Аарон Бек, основываясь на данных когнитивно-поведенческих исследований, указывал на прямую связь между уровнем развития критического мышления и психологическим благополучием личности. Обобщая результаты наблюдений, он заключил, что индивиды, обладающие развитыми навыками критического анализа, характеризуются более адекватной самооценкой, верой в собственную значимость и восприятием мира как в целом доброжелательного. Их психическое состояние отличается большей устойчивостью и уравновешенностью по сравнению с пациентами, для которых характерно спонтанное, хаотичное мышление и неспособность к концентрации на предмете размышления. Бек утверждал, что истоки психологических проблем, апатии и пассивности часто коренятся в искажённых когнитивных схемах – ошибочных представлениях о себе и окружающей действительности [4].

При современном уровне технологий ошибки мышления могут не просто дорого обойтись человечеству, но и поставить его на грань небытия, поэтому формирование мировоззрения профессионала, в котором будет понимание не только «что» делать, но и «как» – актуальнейшая

задача. Способы ее решения – в использовании культуры и искусства как фундаментальной базы науки, выражения ее ценностной составляющей, требующей значительных интеллектуальных усилий и со стороны обучаемых, и со стороны обучающихся. Ведь не случайно после беседы с детским психологом Пиаже Альберт Энштейн сказал: «Вся теоретическая физика и математика – детские игрушки, по сравнению с теми играми ребенка, которые изучает профессор» (цит. по [7]).

Настоящий этап мирового развития породил проблему цифрового неравенства, причем это касается не только государств, но и личностей. В современном информационном обществе формируется особая социальная страта, обозначаемая в научной литературе терминами «когнитариат», «креативный класс» или «интеллектуальный класс» [5]. Исследователи выделяют студенчество вузов в качестве ключевого потенциального ресурса для пополнения этой группы. Ускорение темпов общественной жизни, повсеместная диффузия инноваций и внедрение новейших технологий предъявляют к представителям студенческой молодежи требования не просто амбициозности и профессиональной компетентности, но и обладания высоким уровнем образованности, развитого критического мышления, а также установки на непрерывное саморазвитие.

Литература

1. Алексеева М. О., Тимофеева Е. А. Метод шести шляп // Аллея науки. – 2018. – Т. 3, № 6. – С. 309–313.
2. Дьюи Д. Психология и педагогика мышления. – М.: Совершенство, 1997. – 208 с.
3. Зайцев А. В. «Критическое мышление» в философской рефлексии Джона Дьюи // Диалог. – 2019. – № 1 (13). – С. 8–14.
4. Корешникова Ю. Н. Оценка уровня развития критического мышления студентов как одна из технологий развития данного навыка // Инновационные процессы в высшей школе: сборник материалов Международной научной очно-заочной конференции, Краснодар, 29 октября 2020 г. – Краснодар: Кубанский государственный технологический университет, 2020. – С. 225–229.
5. Лайпанова Ф. Х., Кубанова М. Н. Развитие критического мышления учащихся как приоритетная задача современной системы образования // Ученые записки университета имени П. Ф. Лесгафта. – 2024. – № 6(232). – С. 5–9.
6. Павлов Ч. С., Ковалевская В. И., Варганова Д. Л., Туранкова Т. А., Семенистая М. Ч., Теплюк Д. А., Литвинова Т. М., Волель Б. А. Критическое мышление в медицинском образовании // Кардиоваскулярная терапия и профилактика. – 2023. – № 22(2S):3566. – С. 38–48.
7. Стародубцева В. С., Темербекова А. А. Развитие критического мышления студентов вуза через формирование и развитие профессиональных компетенций // Мир науки, культуры, образования. – 2024. – № 6(109). – С. 307–310.
8. Фрумкин К. Г. Глобальные изменения в мышлении и судьба текстовой культуры // Ineternum. – 2010. – Т. 1. – С. 26–36.

References

1. Alekseeva M.O., Timofeeva E.A. Metod shesti shlyap [The Six Hats Method]. *Alleya nauki [Alley of Science]*, 2018, vol. 3, no. 6, pp. 309-313. (In Russ.).

2. D'yui D. *Psikhologiya i pedagogika myshleniya [Psychology and Pedagogy of Thinking]*. Moscow, Sovershenstvo Publ., 1997. 208 p. (In Russ.).
3. Zaytsev A.V. "Kriticheskoe myshlenie" v filosofskoy refleksii Dzhona Dyui ["Critical Thinking" in the Philosophical Reflection of John Dewey]. *Dialog [Dialogue]*, 2019, no. 1 (13), pp. 8-14. (In Russ.).
4. Koreshnikova Y.N. Otsenka urovnya razvitiya kriticheskogo myshleniya studentov kak odna iz tekhnologiy razvitiya dannogo navyka [Assessing the Level of Development of Students' Critical Thinking as One of the Technologies for Developing This Skill]. *Innovatsionnye protsessy v vysshey shkole: sbornik materialov Mezhdunarodnoy nauchnoy ochno-zaochnoy konferentsii, Krasnodar, 29 oktyabrya 2020 g. [Innovative Processes in Higher Education. Collection of Materials of the International Scientific In-Person and Correspondence Conference, Krasnodar, October 29, 2020]*. Krasnodar, Kubanskiy gosudarstvennyy tekhnologicheskii universitet Publ., 2020, pp. 225-229. (In Russ.).
5. Laypanova F.Kh., Kubanova M.N. Razvitie kriticheskogo myshleniya uchashchikhsya kak prioritetnaya zadacha sovremennoy sistemy obrazovaniya [Developing Students' Critical Thinking as a Priority Task of the Modern Education System]. *Uchenye zapiski universiteta imeni P.F. Lesgafta [Scientific Notes of P.F. Lesgaft University]*, 2024, no. 6(232), pp. 5-9. (In Russ.).
6. Pavlov Ch.S., Kovalevskaya V.I., Varganova D.L., Turankova T.A., Semenistaya M.Ch., Teplyuk D.A., Litvinova T.M., Volel B.A. Kriticheskoe myshlenie v meditsinskom obrazovanii [Critical Thinking in Medical Education]. *Kardiovaskulyarnaya terapiya i profilaktika [Cardiovascular Therapy and Prevention]*, 2023, no. 22(2S):3566, pp. 38-48. (In Russ.).
7. Starodubtseva V.S., Temerbekova A.A. Razvitie kriticheskogo myshleniya studentov vuza cherez formirovanie i razvitie professional'nykh kompetentsiy [Development of critical thinking of university students through the formation and development of professional competencies]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of science, culture, education]*, 2024, no. 6(109), pp. 307-310. (In Russ.).
8. Frumkin K.G. Global'nye izmeneniya v myshlenii i sud'ba tekstovoy kul'tury [Global changes in thinking and the fate of text culture]. *Ineternum*, 2010, vol. 1, pp. 26-36. (In Russ.).

УДК 37.06

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-233-240

АНАЛИЗ ДИНАМИКИ И ФАКТОРОВ РЕЗУЛЬТАТИВНОСТИ САМОДИАГНОСТИКИ ШКОЛ КУЗБАССА В ХОДЕ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТА «ШКОЛА МИНПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИИ» В 2023–2025 ГОДАХ

Ненилин Сергей Николаевич, кандидат педагогических наук, проректор по учебно-методической работе, Институт развития образования Кузбасса (г. Кемерово, РФ). E-mail: snenilin@yandex.ru

Власова Кристина Максимовна, заведующий отделом по проектированию и сопровождению ИОМ ЦНППМ, Институт развития образования Кузбасса (г. Кемерово, РФ). E-mail: kurasova5@mail.ru

В статье анализируются итоги трёхлетнего цикла самодиагностики образовательных организаций Кемеровской области – Кузбасса, проводимого в рамках федерального проекта «Школа Минпросвещения России». Актуализируются вопросы создания единого образовательного пространства с учетом реализации магистральных направлений и ключевых условий развития школ РФ, а также выстраивания системы научно-методической поддержки их педагогических коллективов.

Актуальность исследования заключается в анализе региональной специфики, представлении динамики результатов самодиагностики в разрезе типологического разнообразия школ Кузбасса, а также в возможности корректировки полученных результатов самодиагностики в контексте разработки программ развития общеобразовательных организаций.

Цель – выявление устойчивых проблемных зон и факторов, влияющих на результативность самодиагностики общеобразовательных организаций Кемеровской области – Кузбасса.

Материалы и методы включают сравнительный и типологический анализ данных самодиагностики, оценку уровня соответствия школ статусу проекта по интегральному показателю и в разрезе магистральных направлений.

Результаты свидетельствуют о положительной динамике: доля школ с высоким уровнем выросла с 7,1 % до 30 %, а с уровнем ниже базового сократилась с 34,5 % до 7 %. При этом более 50 % организаций стабильно демонстрируют средний уровень. Установлено, что наиболее репрезентативными являются школы инклюзивного типа, а наименьшие результаты показывают малокомплектные школы, не работающие с обучающимися с ОВЗ. В статье детализированы проблемные показатели, такие как реализация проектной деятельности, кадровое обеспечение психолого-педагогического сопровождения обучающихся и развитие сетевых форм.

Выводы: необходима дальнейшая дифференциация научно-методической поддержки через практико-ориентированные механизмы, включая Наставническую лигу проекта «Школ Минпросвещения России», стажировочные площадки и т. д. Научная новизна заключается в системном анализе региональных данных самодиагностики с выделением типологических групп и факторов, обуславливающих положительную динамику образовательных организаций в данном проекте. Результаты могут быть использованы для корректировки программ развития школ и проектирования адресных моделей сопровождения педагогических и управленческих кадров.

Ключевые слова: проект «Школа Минпросвещения России», самодиагностика, магистральное направление, ключевое условие, научно-методическое сопровождение.

ANALYSIS OF DYNAMICS AND FACTORS OF PERFORMANCE OF SELF-DIAGNOSIS OF KUZBASS SCHOOLS DURING THE IMPLEMENTATION OF THE PROJECT “SCHOOL OF THE MINISTRY OF EDUCATION OF RUSSIA” IN 2023-2025

Nenilin Sergey Nikolaevich, PhD in Pedagogy, Vice-rector for Academic and Methodological Work, Kuzbass Institute for Education Development (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: snenilin@yandex.ru

Vlasova Kristina Maksimovna, Head of Department for Individual Educational Route Design and Support, Center for Continuous Professional Development of Pedagogical Workers, Kuzbass Institute for Education Development (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kyrasova5@mail.ru

This article analyzes the results of a three-year self-assessment cycle for educational institutions in Kemerovo Region – Kuzbass, conducted as part of the federal project “School of the Ministry of Education of Russia.” It addresses the creation of a unified educational space, considering the implementation of key development priorities and conditions for Russian schools, as well as the development of a system of scientific and methodological support for their teaching staff.

The relevance of the study lies in the analysis of regional specifics, the presentation of the dynamics of self-diagnosis results in the context of the typological diversity of Kuzbass schools, as well as the possibility of adjusting the obtained self-diagnosis results in the context of developing programs for the development of general education organizations.

The goal is to identify dynamic trends, persistent problem areas, and factors influencing the effectiveness of self-diagnostics in general education organizations in Kemerovo region – Kuzbass.

Materials and methods include comparative and typological analysis of self-diagnosis data, assessment of the level of school compliance with the project status based on an integrated indicator and key areas.

Results indicate positive dynamics: the share of schools with a high level increased from 7,1 % to 30 %, while those below the basic level decreased from 34,5 % to 7 %. At the same time, more than 50 % of organizations consistently demonstrate an average level. It was found that inclusive schools are the most representative, while small schools that do not work with students with disabilities show the lowest results. The article details problematic indicators such as the implementation of project activities, staffing the psychological and pedagogical support, and development of network forms.

Conclusions: Further differentiation of scientific and methodological support is needed through practice-oriented mechanisms, including the Mentoring League of the “Schools of the Russian Ministry of Education” project, internship programs, and other initiatives. The scientific novelty lies in the systematic analysis of

regional self-diagnostic data, identifying the typological groups and factors that determine the positive dynamics of educational organizations in this project.

Keywords: Project “School of the Ministry of Education of Russia,” self-diagnosis, main direction, key condition, scientific and methodological support.

Введение

В контексте реализации государственной политики, направленной на создание единого образовательного пространства и обеспечение равного доступа к качественному образованию, особую значимость приобретают инструменты внутренней оценки [1]. Проект «Школа Минпросвещения России» позиционируется как ключевой механизм достижения этих целей, а добровольная самодиагностика – как основной инструмент самоанализа и определения векторов развития для образовательных организаций [2]. Однако в научной литературе недостаточно изучена региональная специфика и динамика результатов данной процедуры, особенно в разрезе типологического разнообразия школ (инклюзивных, коррекционных, малокомплектных и т. д.). Реализация целевых показателей проекта невозможна без непрерывного совершенствования профессиональных компетенций как педагогических работников, так и управленческих кадров. Как отмечено в исследовании Т. В. Снегиревой и Е. В. Солодковой, формирование у школьных команд восприимчивости к преобразованиям и готовности действовать в новых условиях требует выстраивания целенаправленной системы научно-методического сопровождения [3].

В условиях реализации проекта «Школа Минпросвещения России» особую актуальность приобретает **проблема** научно-методического сопровождения школьных коллективов, что стимулирует поиск новых технологий, методов и организационных форм данной деятельности [4]. Востребованность исследований в этой области продиктована задачами повышения доступности и качества образования, напрямую зависящими от уровня профессиональной компетентности педагога и степени его включенности в трудовые функции [5]. В современных научных источниках категория «сопровождение» раскрывается через ряд характеристик: активное взаимодействие субъектов, деятельностьная основа, субъектность, интересубъектность, динамичность, процессуальность и пролонгированность, при этом отправной

точкой выступают профессиональные затруднения [6; 7]. Научно-методическое сопровождение определяется как целенаправленно выстроенная система мер и действий, обеспечивающая поддержку педагога в траектории его профессионального становления [8]. В Концепции единой федеральной системы научно-методического сопровождения данный феномен трактуется как индивидуализированная и адресная поддержка, обеспечивающая непрерывный рост профессионального мастерства [9].

Изложенное позволяет заключить, что приоритетной задачей является организация научно-методического сопровождения педагогических и управленческих команд, реализуемого на системной, комплексной и адресной основе и ориентированного на преодоление выявленных профессиональных дефицитов.

Цель исследования – идентификация устойчивых дефицитных зон и детерминант, оказывающих влияние на результативность самодиагностики школ Кемеровской области – Кузбасса.

Задачи:

- 1) проанализировать общую динамику участия школ и изменения распределения по уровням соответствия;
- 2) провести сравнительный анализ результатов для различных типологических групп ОО;
- 3) идентифицировать наиболее проблемные направления и «критические» показатели;
- 4) оценить эффективность и наметить перспективы региональной системы сопровождения.

Материалы и методы исследования. Эмпирическую базу исследования составили данные мониторинга самодиагностики 560–628 общеобразовательных организаций Кузбасса за три цикла (ноябрь 2023, июнь и ноябрь 2024, ноябрь 2025). Теоретико-методологическую базу составили изучение нормативно-правовой документации, анализ научных публикаций по вопросам научно-методического сопровождения, обзор региональных практик, систематизация опыта Кузбасса в части сопровождения школьных коллективов, а также обработка данных самодиагностики и содержа-

тельный анализ программ развития общеобразовательных организаций. Также в рамках проекта был проанализирован 21 тип самодиагностики для разных звеньев школ (НОО, СОО, ООО) и магистральные направления («Знание», «Воспитание», «Здоровье», «Творчество», «Профориентация», «Учитель. Школьная команда», «Школьный климат», «Образовательная среда») с ключевыми условиями (ключевые условия включают системно-деятельностный подход, объективность оценки, кадровое обеспечение и комфортную образовательную среду). В каждом магистральном направлении для каждого типа самодиагностики выявлены «критические показатели», обнулив которые, одно из магистральных направлений обнуляется, и школа автоматически получает статус соответствия проекту «Школа Минпросвещения России» «ниже базового». Обработка данных проводилась с применением инструмен-

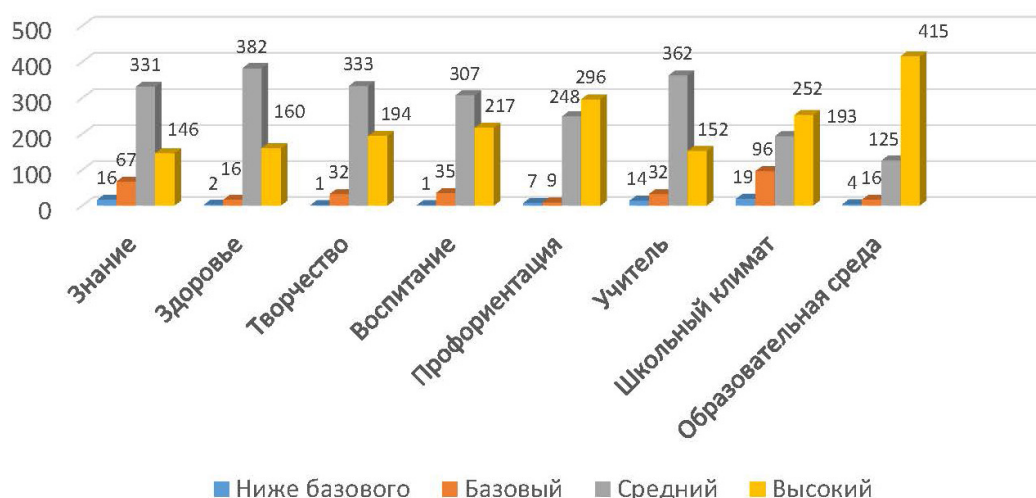
тов описательной статистики и сравнительного анализа.

Результаты и обсуждение. Представленные итоги самодиагностики школ Кемеровской области позволили определить ключевые векторы развития, детерминирующие факторы эффективности, а также формирование региональной модели научно-методической поддержки. Распределение образовательных организаций по уровням соответствия проекту в 2023 году было таково: высокий уровень продемонстрировали 37 школ (7 %), средний уровень – 201 школа (39 %), базовый – 104 учреждения (20 %), уровень ниже базового зафиксирован у 179 школ (34 %). К 2025 году доля организаций, достигших высокого уровня, возросла до 30 %, тогда как удельный вес школ с уровнем ниже базового сократился до 7 %, что свидетельствует о выраженной положительной динамике (см. табл.).

Динамика результатов самодиагностики (2023–2025)

Период	Всего ОО	Кол-во ОО, прошедшие диагностику, % от общего числа школ	Распределение по уровням (ОО/% от числа прошедших)			
			Ниже базового	Базовый	Средний	Высокий
Ноябрь 2023	648	522/80,6 %	180/34,5 %	104/19,9 %	201/38,5 %	37/7,1 %
Июнь 2024	645	621/96,3 %	75/12 %	103/16,6 %	342/55,1 %	101/16,3 %
Ноябрь 2024	645	628/97,4 %	75/11,9 %	81/12,9 %	344/54,8 %	128/20,4 %
Ноябрь 2025	633	560/88,5 %	38/7 %	54/10 %	298/53,2 %	170/30 %

На рисунке представлены результаты самодиагностики в соответствии с направлениями и ключевыми условиями.



Результаты самодиагностики (ноябрь 2025) в разрезе направлений и ключевых условий

Наибольших успехов школы достигли в реализации ключевого условия «Образовательная среда»: 415 организаций демонстрируют его высокий уровень. Для большинства аспектов характерно достижение среднего уровня: так, направление «Здоровье» реализовано на этом уровне в 382 школах, условие «Учитель. Школьная команда» – в 362, а направления «Творчество», «Знание» и «Воспитание» – в 333, 331 и 307 школах соответственно. Проблемными зонами, где выявлен уровень ниже базового, остаются «Школьный климат» (19 организаций) и «Знание» (16 школ).

Проведённый анализ данных по типам самодиагностики для разных ОО позволяет выделить следующие ключевые тенденции:

1. Наибольшая репрезентативность выборки наблюдается по первому типу (школы, реализующие программы НОО, ООО, СОО, в которых обучаются лица с ОВЗ и инвалидностью). Его прошли 312 организаций. Распределение по уровням:

- высокий уровень – 127 школ;
- средний уровень – 148 школ;
- базовый уровень – 19 школ;
- ниже базового – 18 школ.

2. Второй тип (школы с программами НОО, ООО, СОО без обучающихся с ОВЗ/инвалидностью) представлен 24 организациями, из которых 10 достигли высокого уровня, 11 – среднего, 2 – базового, 1 – ниже базового.

3. Третий тип (только НОО с обучающимися с ОВЗ/инвалидностью) прошли 2 школы, обе показали средний уровень.

4. Наименее благоприятная ситуация сложилась в учреждениях четвёртого типа (реализующих только НОО при отсутствии обучающихся с ОВЗ и инвалидностью). Из 6 школ данного типа 5 находятся на базовом уровне, 1 – на уровне ниже базового, что представляет собой самый низкий результат в сравнении с остальными категориями.

5. Пятый тип (программы НОО и ООО с обучающимися с ОВЗ/инвалидностью) охватил 124 школы:

- высокий уровень – 22 школы;
- средний уровень – 76 школ;
- базовый уровень – 17 школ;
- ниже базового – 9 школ.

6. Шестой тип (НОО и ООО без обучающихся с ОВЗ/инвалидностью) прошли 36 школ, преимущественно со средним уровнем (23 школы).

Высокий уровень зафиксирован только в 2 организациях.

7. Седьмой, восьмой и девятый типы (программы ООО и СОО с разным контингентом обучающихся с ОВЗ) представлены единичными случаями – по 1 школе каждый, все со средним уровнем.

8. Десятый тип (программы ООО и СОО без обучающихся с ОВЗ/инвалидностью) прошли 4 школы, из которых 3 достигли высокого уровня, 1 – среднего.

9. Двенадцатый тип (только СОО без обучающихся с ОВЗ/инвалидностью) представлен 2 школами со средним уровнем.

10. Тринадцатый тип (программы НОО и СОО с обучающимися с ОВЗ/инвалидностью) – 1 школа на среднем уровне.

14 тип самодиагностики не нашел эмпирического отражения в настоящем исследовании, что не противоречит общей логике анализа, а лишь конкретизирует региональную специфику контингента обучающихся и реализуемых образовательных программ.

11. Коррекционные школы также показали разнородные результаты:

– Пятнадцатый тип (реализация программ НОО, ООО и СОО) – 4 общеобразовательные организации. Из них 3 школы достигли среднего уровня, 1 – базового.

– Шестнадцатый тип (только НОО) – 10 школ: 9 – среднего уровня, 1 – высокого.

– Семнадцатый тип (программы НОО и ООО) – 32 школы: 19 – среднего уровня, 5 – высокого, 5 – базового, 3 – ниже базового.

Наибольшую вовлеченность в процесс самодиагностики проявляют общеобразовательные организации, осуществляющие обучение детей с ограниченными возможностями здоровья (типы 1 и 5). Анализ полученных результатов выявляет их неоднородность: преобладание средних и высоких показателей сочетается с наличием школ, остающихся на базовом и ниже базового уровня. Данная ситуация актуализирует потребность в разработке адресных мер методического сопровождения. Кроме того, коррекционные школы нуждаются в специализированной поддержке для достижения высоких стандартов, установленных проектом.

Автоматическое присвоение статуса «ниже базового» уровня инициируется невыполнени-

ем ряда ключевых (критических) показателей, которые представляют для школ особую сложность. Критериальная база включает следующие позиции:

– По направлению **«Знание»** – осуществление учебно-исследовательской и проектной деятельности, а также реализация моделей профильного обучения и индивидуальных учебных планов.

– По направлению **«Учитель. Школьная команда»** – доля педагогов, освоивших дополнительные профессиональные программы из Федерального реестра.

– По направлению **«Школьный климат»** – укомплектованность штата педагогом-психологом и достижение полного охвата контингента социально-психологическим тестированием.

– По направлению **«Здоровье»** – обеспеченность отдельным кабинетом для учителя-логопеда или дефектолога (показатель является обязательным для школ, в которых обучаются дети с ОВЗ).

В целях устранения диагностированных дефицитов в Кемеровской области была реализована комплексная модель научно-методического сопровождения, интегрирующая следующие элементы:

– Создание Наставнической лиги из 15 ведущих школ для адресного консультирования команд отстающих организаций.

– Запуск сети из 121 стажировочной площадки, ответственной за диссеминацию лучших региональных практик по основным направлениям проекта.

– Организация цикла специальных образовательных событий (семинары, вебинары, интенсивы), нацеленных на проработку конкретных проблемных вопросов. Совокупно за время действия проекта проведено более 400 таких активностей.

Значимым управленческим решением стало проведение в 2024 году курсов повышения квалификации по программе «Школа Минпросвещения России: новые возможности для повышения

качества образования», которыми было охвачено 513 управленческих и педагогических команд. Реализация данного мероприятия позволила образовательным организациям улучшить результаты самодиагностики и корректно сформировать документы стратегического развития до 2030 года.

Согласно исследованию О. Н. Сухановой [12], процедура самодиагностики дифференцировалась в зависимости от ряда институциональных характеристик школ: спектра реализуемых программ общего образования, а также наличия или отсутствия в контингенте обучающихся с ОВЗ и инвалидов. Как отмечает автор, компетентность в выборе адекватного варианта диагностического инструментария являлась значимым фактором, оказывавшим влияние на итоговые результаты.

Заключение. Как подчеркивают в своем исследовании М. В. Садретдинова и Е. В. Бородкина [11], в Кузбассе развернута региональная инфраструктура научно-методической поддержки управленческих кадров школ, ориентированная на реализацию принципа равных возможностей в получении качественного образования и воспитания в соответствии с целевыми ориентирами и ключевыми условиями проекта «Школа Минпросвещения России». Исследователи отмечают: эффективность проектной деятельности напрямую обусловлена системным, комплексным и адресным характером сопровождения, позволяющим заблаговременно идентифицировать и купировать потенциальные угрозы. Сценарии методической поддержки формируются исходя из выявленных дефицитов. Основой для работы со школами, демонстрирующими несоответствия по отдельным показателям, служит принцип адресности. При этом эффективной организационной формой признается сетевое взаимодействие, которое создает открытую образовательную среду и вовлекает в нее школы-лидеры с высокими инновационными результатами, готовые к трансляции опыта. Это, в свою очередь, открывает для всех участников сети новые ресурсы и возможности для развития.

Литература

1. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ [Электронный ресурс]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (дата обращения: 17.05.2024).
2. Концепция проекта «Школа Минпросвещения России» / поддержана Коллегией Министерства просвещения Российской Федерации, протокол от 8 апреля 2022 года № ПК-1вн [Электронный ресурс]. – URL: <https://smp.edu.ru/concept> (дата обращения: 17.05.2024).

3. Снегирева Т. В., Солодкова Е. А. Актуальные аспекты регионального сопровождения проекта «Школа Минпросвещения России» в контексте принятия инноваций в системе образования // Научно-методическое обеспечение оценки качества образования. – 2023. – № 2 (18). – С. 48–55.
4. Воронцова А. В., Самохвалова А. Г. Подходы к пониманию педагогического сопровождения стратегии развития воспитания в Российской Федерации // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. – 2018. – № 2. – С. 6–11.
5. Тэйц С. А. Школы Министерства просвещения России: новые возможности для повышения качества образования // Наука и образование сегодня. – 2022. – № 4 (73). – С. 22–31.
6. Бобровникова Е. Р., Фоменко С. Л. Научно-методическое сопровождение деятельности современного учителя // Педагогическое образование в России. – 2014. – № 2. – С. 58–73.
7. Вейдт В. П. Научно-методическое сопровождение педагога: содержание и направления деятельности // Научно-методический электронный журнал «Калининградский вестник образования». – 2022. – № 3 (15). – С. 34–49.
8. Мекеня И. А. Методическое сопровождение реализации каскадной модели повышения квалификации педагогических работников // Актуальные проблемы педагогических исследований: материалы XVII Аспирант. чтений, Минск, 23 апр. 2021 г. – Минск, 2021. – С. 162–165.
9. Концепция создания единой федеральной системы научно-методического сопровождения педагогических работников и управленческих кадров (утверждена распоряжением Министерства просвещения Российской Федерации от 16 декабря 2020 г.) [Электронный ресурс]. – URL: <https://apkpro.ru/upload/docs/efs/Распоряжение%20от%2015.12.2022%20№%20Р-303.pdf> (дата обращения: 17.05.2024).
10. Лисовская А. И., Абилова Е. В. Стажировки как инструмент формирования профессиональных навыков // Общество, экономика, управление. – 2022. – № 1. – С. 70–74.
11. Садретдинова М. В., Бородкина Е. В. Научно-методическое сопровождение школьных команд в рамках реализации проекта «Школа Минпросвещения России» в Кемеровской области – Кузбассе [Электронный ресурс] // Современное дополнительное профессиональное педагогическое образование. – 2024. – Т. 7, № 2 (26). – С. 23–33. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=69539040> (дата обращения: 02.02.2026).
12. Суханова О. Н. «Школа Минпросвещения России»: ресурсы командной работы в реализации проекта [Электронный ресурс] // Современное дополнительное профессиональное педагогическое образование. – 2024. – Т. 7, № 2 (26). – С. 8–22. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/shkola-minprosvescheniya-rossii-ot-kontseptualnyh-ustanovok-k-gotovnosti-klassnyh-rukovoditeley-k-realizatsii> (дата обращения: 02.02.2026).

References

1. *Federal'nyy zakon "Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii" ot 29.12.2012 № 273-FZ [Federal Law "On Education in the Russian Federation" of December 29, 2012, No. 273-FZ].* (In Russ.). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (accessed 17.05.2024).
2. *Kontseptsiya proekta "Shkola Minprosveshcheniya Rossii". Podderzhana Kollegiyey Ministerstva prosveshcheniya Rossiyskoy Federatsii, protokol ot 8 aprelya 2022 g. № PK-1vn [Concept of the project "School of the Ministry of Education of the Russian Federation". Supported by the Board of the Ministry of Education of the Russian Federation, protocol of April 8, 2022, no. PC-1vn].* (In Russ.). Available at: <https://smp.edu.ru/concept> (accessed 17.05.2024).
3. Snegireva T.V., Solodkova E.A. Aktual'nye aspekty regional'nogo soprovozhdeniya proekta "Shkola Minprosveshcheniya Rossii" v kontekste prinyatiya innovatsiy v sisteme obrazovaniya [Current aspects of regional support of the project "School of the Ministry of Education of Russia" in the context of the adoption of innovations in the education system]. *Nauchno-metodicheskoe obespechenie otsenki kachestva obrazovaniya [Scientific and methodological support for assessing the quality of education]*, 2023, no. 2 (18), pp. 48-55. (In Russ.).
4. Vorontsova A.V., Samokhvalova A.G. Podkhody k ponimaniyu pedagogicheskogo soprovozhdeniya strategii razvitiya vospitaniya v Rossiyskoy Federatsii [Approaches to Understanding Pedagogical Support for the Development Strategy of Education in the Russian Federation]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Pedagogika. Psikhologiya. Sotsiokinetika [Bulletin of Kostroma State University. Series: Pedagogy. Psychology. Sociokinetics]*, 2018, no. 2, pp. 6-11. (In Russ.).
5. Teyts S.A. Shkoly Ministerstva prosveshcheniya Rossii: novye vozmozhnosti dlya povysheniya kachestva obrazovaniya [Schools of the Ministry of Education of Russia: New Opportunities for Improving the Quality of Education]. *Nauka i obrazovanie segodnya [Science and Education Today]*, 2022, no. 4 (73), pp. 22-31. (In Russ.).

6. Bobrovnikova E.R., Fomenko S.L. Nauchno-metodicheskoe soprovozhdenie deyatel'nosti sovremennogo uchitelya [Scientific and Methodological Support for the Activities of a Modern Teacher]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii [Pedagogical Education in Russia]*, 2014, no. 2, pp. 58-73. (In Russ.).
7. Veydt V.P. Nauchno-metodicheskoe soprovozhdenie pedagoga: sodержanie i napravleniya deyatel'nosti [Scientific and methodological support of a teacher: content and areas of activity]. *Nauchno-metodicheskii elektronnyy zhurnal "Kaliningradskiy vestnik obrazovaniya" [Scientific and methodological electronic journal "Kaliningrad Bulletin of Education"]*, 2022, no. 3 (15), pp. 34-49. (In Russ.).
8. Mekenya I.A. Metodicheskoe soprovozhdenie realizatsii kaskadnoy modeli povysheniya kvalifikatsii pedagogicheskikh rabotnikov [Methodological support for the implementation of the cascade model of advanced training of teaching staff]. *Aktual'nye problemy pedagogicheskikh issledovaniy: materialy XVII Aspirant. chteniy, Minsk, 23 apr. 2021 g [Actual problems of pedagogical research. Materials of the XVII Postgraduate readings, Minsk, April 23, 2021]*. Minsk, 2021, pp. 162-165. (In Russ.).
9. Kontseptsiya sozdaniya edinoi federal'noy sistemy nauchno-metodicheskogo soprovozhdeniya pedagogicheskikh rabotnikov i upravlencheskikh kadrov (utverzhdена rasporyazheniem Ministerstva prosveshcheniya Rossiyskoy Federatsii ot 16 dekabrya 2020 g.). [The concept of creating a unified federal system of scientific and methodological support for teaching staff and management personnel (approved by the order of the Ministry of Education of the Russian Federation dated December 16, 2020)]. (In Russ.). Available at: <https://apkpro.ru/upload/docs/efs/Rasporyazhenie%20ot%2015.12.2022%20№%20R-303.pdf> (accessed 17.05.2024).
10. Lisovskaya A.I., Abilova E.V. Stazhirovki kak instrument formirovaniya professional'nykh navykov [Internships as a Tool for Developing Professional Skills]. *Obshchestvo, ekonomika, upravlenie [Society, Economy, Management]*, 2022, no. 1, pp. 70-74. (In Russ.).
11. Sadretdinova M.V., Borodkina E.V. Nauchno-metodicheskoe soprovozhdenie shkol'nykh komand v ramkakh realizatsii proekta "Shkola Minprosveshcheniya Rossii" v Kemerovskoy oblasti – Kuzbasse [Scientific and Methodological Support of School Teams within the Framework of the Implementation of the Project "School of the Ministry of Education of Russia" in the Kemerovo Region – Kuzbass]. *Sovremennoe dopolnitel'noe professional'noe pedagogicheskoe obrazovanie [Modern Additional Professional Pedagogical Education]*, 2024, vol. 7, no. 2 (26), pp. 23-33. (In Russ.). Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=69539040> (accessed 02.02.2026).
12. Sukhanova O.N. "Shkola Minprosveshcheniya Rossii": resursy komandnoy raboty v realizatsii proekta ["School of the Ministry of Education of Russia": teamwork resources in project implementation]. *Sovremennoe dopolnitel'noe pedagogicheskoe obrazovanie [Modern additional professional pedagogical education]*, 2024, vol. 7, no. 2 (26), pp. 8-22. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/shkola-minprosveshcheniya-rossii-ot-kontseptualnyh-ustanovok-k-gotovnosti-klassnyh-rukovoditeley-k-realizatsii> (accessed 02.02.2026).

УДК 378.4:159.9

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-240-251

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТНОЙ КАРТИНЫ МИРА ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ РОССИЙСКОГО ВУЗА

Морозова Ольга Петровна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и управления образованием, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: mor@mail.asu.ru

Ян Мэй, аспирант кафедры педагогики и управления образованием, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: mej.yan@yandex.ru

Статья раскрывает проблему, связанную с выявлением и теоретическим обоснованием психолого-педагогических условий, необходимых для успешного формирования личностной картины мира иностранных студентов, обучающихся в российском вузе. Её актуальность обусловлена тем, что поиск

и реализация такого рода условий обеспечат у них создание целостного, динамично развивающегося субъективного образа объективной реальности, формирующейся в различных ситуациях российской действительности, будут способствовать сближению различных культур и народов, развитию между ними диалога, взаимопонимания, что обретает особую значимость в период нарастания всеобщей ответственности за происходящие глобальные процессы в цивилизационном масштабе. В связи с этим целью статьи выступает выявление и теоретическое обоснование тех значимых обстоятельств, от которых зависит успешное формирование личностной картины мира иностранных студентов в образовательном процессе российского вуза. Научная новизна проведенного исследования заключается в том, что в нем выявлены психолого-педагогические условия формирования личностной картины мира иностранных студентов, обучающихся в российском вузе, и доказано, что особым образом организованный образовательный процесс способствует качественным изменениям в этой картине на уровне её когнитивных, ценностно-смысловых и эмоционально-чувственных характеристик. Полученные результаты позволили определить теоретические предпосылки исследования, которые выступают важнейшими регулятивами для дальнейшей экстраполяции ведущих теоретических положений на область реальной педагогической практики.

Ключевые слова: личностная картина мира, иностранные студенты, образовательный процесс российского вуза, формирование, психолого-педагогические условия.

PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR THE FORMATION OF THE PERSONAL WORLDVIEW OF FOREIGN STUDENTS IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF A RUSSIAN UNIVERSITY

Morozova Olga Petrovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy and Education Management, Altai State University (Barnaul, Russia). E-mail: mop@mail.asu.ru

Yang Mei, Postgraduate, Department of Pedagogy and Education Management, Altai State University (Barnaul, Russia). E-mail: mej.yan@yandex.ru

This article explores the problem of identifying and theoretically substantiating the psychological and pedagogical conditions necessary for the successful development of the personal worldview of international students studying at a Russian university. Its relevance stems from the fact that the search for and implementation of such conditions will ensure the development of a holistic, dynamically developing the subjective image of objective reality, emerging in various situations in Russian life, and will facilitate the rapprochement of various cultures and peoples, development of dialogue and mutual understanding between them, which is particularly significant during a period of increasing the universal responsibility for ongoing global processes on a civilizational scale. Therefore, the purpose of this article is to identify and theoretically substantiate the significant circumstances on which the successful development of international students' personal worldviews depends in the educational process at a Russian university. The scientific novelty of this study lies in its identification of the psychological and pedagogical conditions for the development of the personal worldview of international students studying at a Russian university, and its demonstration that a specially organized educational process facilitates qualitative changes in this worldview at the level of its cognitive, value-semantic, and emotional-sensory characteristics. The obtained results allowed us to define the theoretical premises of the study, which serve as crucial regulatory frameworks for the further extrapolation of leading theoretical propositions to the realm of real-world teaching practice.

Keywords: personal picture of the world, foreign students, educational process of Russian university, formation, psychological and pedagogical conditions.

В условиях глобализации как усиливающейся сегодня мировой тенденции все большую актуальность и значимость обретает проблема эффективного взаимодействия с представителями разных культур, так как именно в ходе такого рода кросс-культурной коммуникации у человека начинает интенсивно формироваться личностная картина мира, отвечающая требованиям современных реалий. В данном контексте актуализируется и комплекс вопросов, связанных с обучением иностранных студентов в российских вузах, необходимостью дальнейшего формирования их личностной картины мира в образовательном процессе под влиянием новой социокультурной среды.

В научных публикациях Н. Ф. Головановой, Г. Е. Куличенко, Е. И. Горбулинской, Н. В. Голубцовой, Т. В. Куликовой, А. Н. Лебедева и др. раскрываются роль русского языка в формировании картины мира иностранных студентов, обучающихся в вузах России, значение картины мира в адаптации студентов из-за рубежа к процессу обучения в системе российского высшего образования, отдельные приемы и методы приобщения иностранных студентов к российской культуре и национальным российским традициям как важной составляющей их личностной картины мира и др. Вместе с тем, требуют уточнения особенности личностной картины мира иностранных студентов, обучающихся в российском вузе; необходим дальнейший поиск психолого-педагогических условий, способствующих их успешному формированию в образовательном процессе и др.

Актуальность нашего исследования обусловлена необходимостью разрешения ряда противоречий между:

- происходящими в мире и системе образования процессами глобализации и как следствие – усиливающимся диалогом культур, с одной стороны, и требованием сформированности у молодого поколения личностной картины мира, адекватной такого рода международным тенденциям – с другой;

- важностью формирования у иностранных студентов личностной картины мира и слабой организацией образовательного процесса в российских вузах, необходимой для решения данной задачи;

- необходимостью организации образовательного процесса в российском вузе, направленного

на формирование личностной картины мира иностранных студентов, и недостаточной разработанностью психолого-педагогических условий, обеспечивающих успешность этого процесса.

Отсюда проблема исследования – при каких психолого-педагогических условиях формирование личностной картины мира иностранных студентов в образовательном процессе российского вуза будет успешным?

Цель исследования – выявить и теоретически обосновать психолого-педагогические условия формирования личностной картины мира иностранных студентов в образовательном процессе российского вуза.

Задачи исследования:

- определить особенности личностной картины мира иностранных студентов в образовательном процессе российского вуза;

- выявить возможности образовательного процесса российского вуза в формировании у иностранных студентов личностной картины мира;

- выявить и теоретически обосновать психолого-педагогические условия, способствующие успешному формированию у иностранных студентов личностной картины мира в образовательном процессе российского вуза.

Ведущая идея исследования заключается в том, что особым образом организованный образовательный процесс в российском вузе способствует формированию личностной картины мира иностранных студентов, которая претерпевает качественные изменения, связанные с ее обогащением, расширением, углублением и пр. за счет образования новых представлений, личностных смыслов, ценностных ориентаций и установок, в результате чего эта картина обретает характер целостности, гармонизации межкультурного взаимодействия, направленности личности на гуманитарное постижение окружающей действительности.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем:

- доказано, что образовательный процесс российского вуза обладает серьезными возможностями для формирования у иностранных студентов личностной картины мира;

- выявлены психолого-педагогические условия, обеспечивающие успешное формирова-

ние у иностранных студентов личностной картины в образовательном процессе российского вуза.

Теоретическая значимость исследования определяется тем, что в нем расширены представления о формировании у иностранных студентов личностной картины мира в образовательном процессе российского вуза; теоретически обоснованы психолого-педагогические условия ее формирования.

Практическая значимость исследования заключается в том, что полученные теоретические представления о формировании личностной картины мира иностранных студентов в образовательном процессе российского вуза могут выступать основой для разработки методических регулятивов как практического руководства вузовских преподавателей, работающих со студентами из-за рубежа и способствующих у них формированию личностной картины мира.

В качестве методологической основы исследования выступили важнейшие положения:

- системного подхода (И. В. Блауберг, В. Н. Садовский, Э. Г. Юдин и др.), требующего рассмотрения личностной картины мира как сложного, целостного, динамического образования, все компоненты которого находятся во взаимосвязях и взаимозависимостях, изменяются под воздействием тех или иных факторов;

- культурологического подхода (Е. В. Бондаревская, М. М. Бахтин, В. С. Библер, И. Ф. Исаев и др.), обеспечивающего поликультурный характер образования, когда иностранный студент «находится на рубеже культур, взаимодействие с которыми требует от него даже не диалогичности, а полилогичности, понимания и усвоения культурной идентичности других людей и наций» [19, с. 167];

- личностного подхода (В. С. Ильин, В. В. Сериков, В. И. Слободчиков, А. П. Тряпцына и др.), ориентирующего иностранных студентов на формирование и проявление в образовательном процессе вуза личностных качеств, направленных на поиск смысла, выбор ценностных установок, построение образа себя как компонента личностной картины мира, формирование личностного опыта;

- информационного подхода (Р. Ф. Абдеев, А. А. Веряев, И. А. Колесникова, Н. Н. Моисеев, Ю. А. Урманцев и др.), предполагающего в ходе

формирования личностной картины мира иностранных студентов опору на опыт «информационного взаимодействия с миром» в многообразных формах постижения бытия;

- событийного подхода (Н. В. Волкова, А. С. Макаренко, Н. Л. Селиванова, Ю. Л. Троицкий и др.), направленного на организацию образовательного процесса в вузе как среды жизнедеятельности иностранных студентов, наполненной эмоционально насыщенными и личностно значимыми событиями, формирующими чувственные образы, опыт духовно-нравственной деятельности;

- феноменологического подхода (Э. Гуссерль, О. В. Первушина, М. Шелер и др.), который создает условия при формировании личностной картины мира для образования смыслов и понимания, так как в готовом виде их получить невозможно: «сознание не может быть ничем иным, как процессом придания смысла и построения смыслового горизонта предметности» [4, с. 70].

В исследовании использовался комплекс таких методов, как: анализ научной литературы по теме исследования, позволяющий определить степень разработанности заявленной проблемы в педагогической науке, различные точки зрения ученых на понятие «личностная картина мира»; синтез, в результате которого обозначилась авторская позиция в отношении данного понятия; конкретизация как способ, с помощью которого раскрываются особенности личностной картины мира иностранных студентов, формирующейся в образовательном процессе российского вуза; сравнение, использование которого дает возможность сопоставить пути и способы формирования личностной картины мира иностранных студентов в образовательном процессе учебного заведения России, предлагаемые различными авторами; обобщение, которое позволяет объединить, синтезировать предложения различных ученых по формированию личностной картины мира иностранных студентов, сделать на этой основе общие выводы.

Логика исследовательского поиска в контексте заявленной проблематики выстраивалась следующим образом: от определения понятия «личностная картина мира» как одной из педагогических дефиниций, производной от философской категории «картина мира», с учетом пси-

хологических аспектов и ее компонентного состава – к выявлению особенностей личностной картины мира иностранных студентов, формируемой в образовательном процессе российского вуза, и далее – к определению и теоретическому обоснованию психолого-педагогических условий, способствующих ее успешному формированию.

Обращение к исследованиям философов показывает, что все они сходятся в определении картины мира как сложного, динамично развивающегося образования, в котором аккумулируются в тесном единстве как отражаемая человеком окружающая действительность, так и сам человек, его действия и поступки, взгляды на свое место в мире. Они определяют данное понятие как «имеющееся в определенной эпоху видение и понимание мира на основе наработанных культурой знаний, которое охватывает собой большой круг когерентных взглядов и убеждений и является основой формирования мировоззренческих, аксиологических результатов и мотиваторов поведения отдельных личностей» [9, с. 242]; «наиболее важные, ключевые, концептуальные представления, причем, собранные не в разрозненном рядоположенном виде... а как целостный образ мира или соответствующего его разреза, выделенного с точки зрения, скажем, физики, химии, биологии, экономики и т. д.» [21, с. 7] и др.

Вместе с тем все ученые справедливо сходятся во мнении о том, что у каждого человека на протяжении всей его жизни под влиянием различного рода факторов формируется своя собственная картина мира, отличная от других людей, ибо «каждый индивид обладает специфической системой субъективных кодов, поэтому разным людям присуще разное отображение мира в зависимости от преобладающего типа познавательного опыта, наличия определенных, субъективно предпочитаемых правил переработки и фиксации информации и выраженности собственных критериев оценки достоверности своих знаний» [26, р. 78].

Таким образом, можно говорить о личностной картине мира человека, связанной всегда с его личностным отношением к окружающей действительности, установками, личностным пониманием, личностными смыслами [8; 17; 24 и др.].

Мы полагаем, что наиболее рельефно квинтэссенция понятия личностной картины мира отражена в определении, данном Л. П. Мошейко:

«Личностная картина мира учащегося – это эволюционирующая целостная система, состоящая из личностного знания, личностного отношения к миру, определяемая личностными смыслами и личностными ценностями» [12, с. 7].

Совершенно очевидно, что приведенное выше определение личностной картины мира может иметь отношение и к студентам как особой социальной группе. Вместе с тем в нашем исследовании речь идет о личностной картине мира иностранных студентов, обучающихся в вузах России, что накладывает серьезный отпечаток на содержание формирующейся у них на данном жизненном этапе личностной картины мира и всех её компонентов. На этот процесс влияют различные факторы объективного и субъективного порядка: новая социокультурная среда, образовательное пространство российского вуза, студенческий коллектив, общение с преподавателями, культура и традиции России, СМИ, а также способность к преодолению языкового барьера, готовность к принятию ценностей другой страны, ведению межкультурного диалога и др. В связи с этим мы полагаем, что личностная картина мира иностранных студентов, обучающихся в российском вузе, представляет собой динамично развивающуюся систему научных и житейских представлений, эмоционально-личностного отношения к окружающей действительности, детерминируемую включением инокультурной информации в процесс научного и обыденного познания, приобщением к российской национальной культуре и обретением личностного смысла её феноменов, пониманием единства глобального и локального, включенностью в кросс-культурную коммуникацию, ментальными образами поведения, а также детерминирующую мотивационную ценностно-смысловую, интеллектуальную сферы личности, её действия и поступки.

Мы убеждены, что такая личностная картина мира формируется у иностранных студентов в образовательном процессе российского вуза, которому присущи следующие особенности:

- имеет многофакторный характер, что в значительной мере обогащает содержательные характеристики личностной картины мира;
- интенсифицирует формирование личностной картины мира иностранных студентов на данном временном этапе их жизни за счет:

а) большой частоты контактов с представителями иной культуры; б) эмоциональной насыщенности событийной среды; в) овладения языком представителей иной культуры;

– является гуманитарным по своей сути, так как сопровождается формированием общечеловеческих ценностей, планетарного мышления, «сугубо человеческой формы отношения к миру... и своей собственной профессиональной деятельности» [13, с. 113];

– носит открытый характер, который выражается в организации межкультурного диалогического взаимодействия в системах «иностранный студент – преподаватель», «иностранный студент – студент российского вуза» и др.; широкой доступности для иностранных студентов многообразных информационных ресурсов; учета их индивидуальных и национально-культурных особенностей; обеспечении успешной адаптации иностранных студентов в новой социокультурной среде и др.

В ходе проведенного теоретико-экспериментального исследования нам удалось выявить ряд психолого-педагогических условий, способствующих успешному формированию личностной картины мира иностранных студентов в образовательном процессе российского вуза. В качестве таких условий, на наш взгляд, выступают: реализация национально-культурного потенциала российского образования; использование в образовательном процессе различных форм постижения российской действительности; создание ситуаций кросс-культурной коммуникации; организация событийно-насыщенной образовательной среды; метафоризация процесса общения между обучающимися из других стран и российскими участниками образовательного процесса.

Реализация национально-культурного потенциала российского образования в образовательном процессе вуза осуществляется через приобщение иностранных студентов к российской культуре, национальным и духовным ценностям русского народа, его традициям непрерывно как в учебном процессе, так и во внеаудиторной деятельности. При этом ведущим целевым ориентиром преподавателя является идея выдающегося русского педагога П. Ф. Каптерева: «сколько возможно сокращать... мысли о том, что родной народ – единственный носитель истинной культуры,

а прочие народы должны быть служебными данному» [6, с. 137].

Образовательные программы учебных дисциплин, содержание каждой из них выстраиваются таким образом, чтобы иностранные студенты получили новые, разносторонние представления о России, её людях, их жизнедеятельности, различных сферах экономики, политики, общественной жизни, культуры и др. Такого рода знакомство, несомненно, способствует обогащению личностного опыта и, как следствие, – расширению личностной картины мира. Идут процессы анализа, сравнения, сопоставления двух культур, мысленный диалог; включается работа критического мышления; одни ценности сразу же принимаются, другие становятся предметом дальнейшего осмысления. Однако «наличие национальных картин мира не препятствует логическому взаимопониманию представителей разных народов в силу того, что типы мышления, способы связи понятий и логические законы мышления одинаковы у всего человечества» [25, с. 88–89]. Одна из главных задач преподавателя – с учетом специфики «своей» дисциплины продемонстрировать не только российский национально-культурный контекст в её содержании, но и показать неразрывную связь духовно-культурных ценностей России с общечеловеческими ценностями.

Формирование личностной картины мира иностранных студентов оказывается успешным при условии использования в образовательном процессе различных форм постижения российской действительности (бытия). В качестве таких форм, по нашему мнению, в данном случае выступают наука, жизненный опыт (обыденное познание), искусство, средства массовой информации, народные традиции. Как справедливо утверждают исследователи, «каждая из форм постижения бытия предполагает построение своей модели видения мира, демонстрирует определённую технологию получения знаний, обладающую достаточной эффективностью и воспроизводящуюся в социокультурном развитии; способна удовлетворять определённую группу духовных потребностей, что придаёт ей устойчивость в социальном воспроизводстве. Все эти формы необходимы, но вместе с тем достаточны, чтобы обеспечить эффективность процессов получения знаний, создавать ориентировочную основу поведения

и деятельности людей» [23, с. 105–106]. Так, к примеру, обогащение личностной картины мира иностранных студентов идет за счет дополнения имеющихся научных знаний знаниями, полученными в процессе изучения различных учебных дисциплин. Их источником выступают научный опыт, аккумулированный в научных и учебных текстах; опыт преподавателей, которые транслируют, в том числе и иностранным студентам, свой научный опыт; опыт, который рождается в самом образовательном процессе между различными его участниками.

Эти научные знания представляют своего рода квинтэссенцию достижений российских и зарубежных ученых, адаптированных к системе вузовского обучения. В ходе обсуждения тех или иных научных проблем, способов их решения в России и за рубежом, совместном поиске решения вопросов, на которые в науке пока нет ответов, у иностранных студентов формируется собственное, авторское видение конструктивных подходов перехода от незнания к знанию, обретение которого играет важную роль в достижении целей социально-экономического, технического, политического, культурного и др. характера в своей стране. Таким образом, синтез имеющихся и приобретаемых научных знаний иностранными студентами усиливает степень целостности научного знания об изучаемых процессах и явлениях. Возможны ситуации, когда имеющиеся научные знания о том или ином объекте «поворачиваются» другой стороной за счет получения нового научного знания. В нем субъект усматривает новые связи и отношения. Это качественно новое знание в сочетании с уже имеющимся может стать источником обретения нового смысла.

В качестве следующего условия формирования личностной картины мира иностранных студентов выступает создание кросс-культурной коммуникации в образовательном процессе российского вуза. При этом под ситуацией кросс-культурной коммуникации мы, вслед за исследователями, понимаем специально организованный процесс взаимодействия представителей разных культур, ориентированный на «взаимопроникновение культурных смыслов, достижение взаимопонимания с учетом и сохранением индивидуальных особенностей» [5, с. 136].

Прежде всего необходимо отметить, что такие ситуации кросс-культурной коммуникации могут успешно разворачиваться только в образовательном процессе, который носит гуманитарный характер, ориентированный в своем содержательном взаимодействии не на объяснение, а на понимание. Речь идет о понимании ценностей другой культуры, понимании её представителей в лице российских преподавателей и студентов, хотя объяснение и понимание связаны при этом между собой. Мы понимаем, что в каждой культуре есть инвариантная (всеобщая) составляющая. В качестве такой составляющей выступают общечеловеческие ценности, присущие всему прогрессивному человечеству, всем народам, независимо от национальности, расовой принадлежности, вероисповедания и др. «...И это условие того, что мы можем понимать друг друга». Но есть и то, что присуще только этому народу, этой нации. Это то, что делает нас разными. «Культура воспроизводит непонимание: чем своеобразнее моя личность, тем труднее вам меня понимать и тем ценнее та информация, которую получаем друг от друга» [22, с. 23]. Совершенно очевидно, что в такой ситуации кросс-культурной коммуникации практически невозможно достичь полного взаимопонимания между представителями разных культур. Возникает необходимость диалога, который может сблизить участников образовательного процесса в вузе. Именно диалогическая форма взаимодействия активизирует позиции всех его субъектов, в том числе и иностранных студентов в рождении новых смыслов на пересечении разных культур. При этом от всех участников образовательного процесса в ситуациях кросс-культурного взаимодействия требуется проявление таких важных качеств, как толерантность, равенство партнерских отношений, умение слышать Другого, понимание его особенностей и др. Особо важную роль играет эмпатия как способность встать на точку зрения другого человека.

Таким образом, ситуации кросс-культурной коммуникации, специально создаваемые в образовательном процессе российского вуза, способствуют формированию ценностно-смысловой составляющей личностной картины мира иностранных студентов за счет пересечения двух культур, поиска их точек соприкосновения, понимания

уникальности, осознания ценностей иной культуры как рождения новых личностных смыслов.

Успешное формирование личностной картины мира иностранных студентов в образовательном процессе российского вуза оказывается возможным при условии организации событийно-насыщенной образовательной среды как «совокупности событий, воспринимаемых личностью, являющихся предметом её оценки, поводом к раздумью и основанием для изменения смысла жизни. Какое-либо событие (случай, действия, обстоятельство) становится фактором личностного развития (и важнейшим условием формирования личностной картины мира иностранных студентов. – О. М., Я. М.), если человек сам был его свидетелем, участником и не остался равнодушным к происходящему» [14, с. 44]. Речь идет о совокупности значимых событий в окружающей среде и во взаимоотношениях участников образовательного процесса. При этом само событие, его содержание, коммуникативная архитектура выстраиваются таким образом, чтобы обеспечить для иностранных студентов погружение в его ценностно-смысловую наполняемость, более глубокое понимание и принятие иной культуры, в результате чего такого рода опыт обретает личностный характер, становится составляющей личностной картины мира иностранных студентов. Несомненно, перед организаторами события стоит сложная задача, связанная с тем, чтобы осуществилось, как утверждает Ю. В. Сенько, превращение чужого в «свое-чужое», для чего необходимо раскрыть не только «значение того или иного компонента содержания образования, но и его смысл в контексте и связи с другими элементами социального опыта» [15, с. 69].

Являясь активными участниками событий, иностранные студенты открывают для себя не только новые знания, но и новые отношения, смыслы, овладевают новыми способами деятельности и взаимодействия. Важное значение имеет участие иностранных студентов вместе с российскими обучающимися в совместной деятельности в рамках события. Это требует от них готовности к преодолению ограниченности своей личностной картины мира, понимания взглядов, суждений, оценок и др. представителей другой культуры. Деятельность иностранных студентов в событийной образовательной среде оказывает значи-

тельное влияние на эмоционально-чувственную сферу личности, вызывая глубокое переживание как «психический процесс проживания человеком субъективно значимых явлений окружающей среды и собственного внутреннего мира в единстве когнитивных, эмоциональных и конативных процессов, создающий уникальную субъективную картину мира человека и формирующий жизненный опыт, включающий более устойчивые психологические структуры личности: социальные установки, отношения, ценностные ориентации, представления, чувства, мировоззрение, духовно-нравственные ориентиры человека» [20, с. 5]. Необходимо отметить, что участие в различного рода событиях, погружение в особый образ организованную атмосферу выступают для иностранных студентов мощным фактором, под влиянием которого происходят серьезные рефлексивные процессы собственной деятельности, своего внутреннего состояния, своих взглядов и убеждений. Результатом такой активной мыслительной деятельности выступает потребность в самоизменении, в своем дальнейшем личностном и профессиональном росте. А это становится важной составляющей личностной картины мира иностранных студентов.

Успешность формирования личностной картины мира иностранных студентов, обучающихся в российском вузе, обеспечивается реализацией еще одного условия – метафоризации процесса общения между обучающимися из других стран и российскими участниками образовательного процесса, прежде всего преподавателями и студентами. Необходимость осуществления данного условия объясняется тем, что «через метафору... выражается на определенном этапе познания не только понимание предмета – сама метафора выступает как стремление к максимальной адекватности понимания через неточность, через преодоление однозначности. В дальнейшем, однако, по мере “приближения мышления к объекту” метафорическое обозначение предмета исследования обретает строгие очертания, уточняется, интерпретируется» [16, с. 72].

В образовательном процессе использование метафор помогает иностранным студентам преодолеть «разрыв между объяснением и пониманием» [16, с. 72], устранить неопределенность в понимании тех или иных процессов, явлений,

обнаружить новый смысл, обрести новое знание, в том числе и знание о своем незнании. Очень важен в метафоре национально-культурный компонент. В этом случае работа с метафорой позволяет сформировать более точный образ тех или иных аспектов российской действительности. Задача преподавателя – раскрыть иностранным студентам (или помочь им сделать это самостоятельно) смысл метафоры, обеспечить «восхождение» от конкретных образов до абстрактных понятий. Это достигается путем выполнения иностранными студентами различного рода заданий, требующих от них осуществления определенных операций, связанных с узнаванием, сравнением, интерпретацией, обнаружением скрытого смысла и др. в ходе работы с метафорическими выражениями.

На наш взгляд, выявленные и теоретически обоснованные психолого-педагогические условия будут способствовать успешному формированию личностной картины мира иностранных студентов в образовательном процессе российского вуза.

В современной педагогической науке идет активный поиск путей и способов оптимизации личностно-профессионального развития иностранных студентов, обучающихся в российских вузах. Исследователи И. А. Гребенникова [3], А. М. Каптерёв [6], Е. В. Соколова [18] и др. разрабатывают проблему адаптации иностранных студентов в вузах России. Научные публикации Н. Ф. Голованова [1], Г. Е. Куличенко [11] и др. посвящены вопросам приобщения иностранных студентов к русской культуре, её ценностям. Эти и другие исследователи внесли серьезный вклад в разработку вопросов образования иностранных студентов в России и создали научно-теоретические и практические предпосылки для их дальнейшего изучения. Seriously приблизились к заявленной нами тематике такие ученые, как Н. В. Голубцова [2], Г. А. Крюкова [10] и др. Однако их исследования выполнены в лингвокоммуникативном аспекте. В определенной мере он дополняет целостные представления о формировании личностной картины мира иностранных студентов в образовательном процессе российского вуза. В нашем исследовании предпринята попытка компенсировать данный пробел. Нам удалось показать влияние процесса обучения иностранных студентов в российском вузе на характер личностных изменений, которые отражаются

своеобразным образом в их личностной картине мира за счет специально созданных в образовательном процессе психолого-педагогических условий.

На этапе нарастающих вызовов, когда человечество встает перед солидарной ответственностью и все более рельефно обнажается тенденция сближения народов на основе единых общечеловеческих ценностей, выработки общих взглядов на ключевые проблемы планетарного характера, серьезная роль возлагается на систему образования, в рамках которой реализуются программы академической мобильности, обмена студентами и преподавателями разных стран и др. Важная задача, которая стоит перед российскими вузами, – не только обеспечить успешное обучение иностранных студентов, но и сформировать у них личностную картину мира, обусловленную в том числе и российской действительностью. Такая личностная картина мира может быть успешно сформирована только в специально разработанных психолого-педагогических условиях. Проведенное исследование было направлено на поиск такого рода условий. В качестве них, по нашему мнению, выступили: реализация национально-культурного потенциала российского образования в образовательном процессе вуза; использование в образовательном процессе различных форм постижения российской действительности; создание ситуаций кросс-культурной коммуникации; организация событийно-насыщенной образовательной среды; метафоризация процесса общения между обучающимися из других стран и российскими участниками образовательного процесса. Теоретическое обоснование данных условий, несомненно, расширит научно-педагогическое знание об организации обучения иностранных студентов в российском вузе, а реализация психолого-педагогических условий формирования у них личностной картины мира даст конкретные методические регулятивы вузовским преподавателям для решения данной задачи.

Перспективы нашего исследования мы связываем с проведением экспериментальной проверки и доказательством эффективности выявленных и теоретически обоснованных нами психолого-педагогических условий формирования личностной картины мира иностранных студентов, обучающихся в вузах России.

Литература

1. Голованова Н. Ф., Носкова А. В. Приобщение иностранных студентов к русской гуманитарной культуре: проблемы и возможности // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Педагогика. – 2022. – № 2. – С. 6–15.
2. Голубцова Н. В., Глушкова О. В., Матвеев О. Н. Русская картина мира глазами иностранных обучающихся // Язык и межкультурная коммуникация: современные вопросы развития: сб. науч. статей. – 2021. – Вып. 2. – С. 256–262.
3. Гребенникова И. А. Педагогическое сопровождение адаптации иностранных студентов в российском вузе: на примере китайских студентов. – Комсомольск-на-Амуре, 2010. – 21 с.
4. Гуссерль Э. Интенциональные предметы // Избранные работы / сост. В. А. Куренной. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. – С. 32–164.
5. Зак Д. Я., Забара Л. И. Феномен кросс-культурной коммуникации в современном образовательном пространстве // Педагогическое образование в России. – 2019. – № 1. – С. 132–138.
6. Каптерёв П. Ф. Избр. пед. соч. – М., 1982. – 421 с.
7. Ключина А. М., Торгашева М. А. Психолого-педагогические особенности адаптации иностранных студентов к условиям обучения в вузе России [Электронный ресурс] // Современное педагогическое образование. – 2019. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologo-pedagogicheskie-osobennosti-protsess-aadaptatsii-inostrannyh-studentov-k-usloviyam-obucheniya-v-vuze-v-rossii> (дата обращения: 17.03.2026).
8. Королева Н. Н. Смысловые образования в картине мира личности: автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.11. – СПб., 1998. – 21 с.
9. Котлярова В. В., Ершов А. А. Понимание картины мира и мировоззрения в философии // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2023. – № 7-1(82). – С. 242–245.
10. Крюкова Г. А. К вопросу о формировании картины мира у иностранных студентов, изучающих русский язык // Вестник Московского университета. – Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2005. – № 1. – С. 136–140.
11. Куличенко Г. Е. Формирование ценностного отношения к российской культуре у иностранных студентов – будущих преподавателей русского языка: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. – Волгоград, 2025. – 28 с.
12. Мошейко Л. П. Педагогическое содействие развитию личностной картины мира учащегося как средства самопознания: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Хабаровск, 2007. – 23 с.
13. Новиков А. М. Методология образования. – М.: Эгвес, 2006. – 488 с.
14. Огоновская А. С. Образовательно-событийная среда как средство развития личности // Образование и наука. – 2013. – № 3 (102). – С. 34–46.
15. Сенько Ю. В. Образование в гуманитарной перспективе. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2011. – 367 с.
16. Сенько Ю. В. Стиль педагогического мышления в вопросах. – М.: Дрофа, 2009. – 271 с.
17. Симонов В. М. Дидактические основы естественно-научного образования: Теория и практика реализации гуманитарной парадигмы: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01. – Волгоград, 2000. – 42 с.
18. Соколова Е. В. Управление социокультурной адаптацией студентов в контексте международной академической мобильности (на примере университетов России и Израиля). – М., 2022.
19. Теоретико-методологические основы развития профессиональной деятельности учителя: коллективная монография / науч. ред. О. П. Морозова. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2004. – 546 с.
20. Тихомирова С. В. Индивидуальное переживание как психологический феномен: структура, типы, функции, методы исследования [Электронный ресурс] // Мир науки. Педагогика и психология. – 2020. – № 6. – Т. 8. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/individualnoe-perezhivanie-kak-psihologicheskii-fenomen-struktura-tipy-funktsii-metody-issledovaniya> (дата обращения: 23.03.2026).
21. Торосян В. Г. Гуманитарная картина мира: история и современность: учеб. пособие. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2020. – 202 с.
22. Фроловская М. Н. Педагогика понимания в высшей школе. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2013. – 256 с.
23. Хмелевская С. А. Темпомиры форм постижения бытия // Социально-политические науки. – 2012. – № 4. – С. 105–109.
24. Шкилева О. А. Становление личностной картины мира специалиста в области естественно-научного образования // Современные проблемы науки и образования. – 2006. – № 3. – С. 91–93.
25. Ярцева К. В. Понятие «картина мира». Адаптивная функция картины мира // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – № 2. – С. 87–90.

26. Royce J.R. Cognition and knowledge: Psychological Epistemology // Carterette E., Fridman M. (eds) Handbook of perception. Vol. 1. – N.Y.: Acad. Press, 1974. – 164 p.

References

1. Golovanova N.F., Noskova A.V. Priobshchenie inostrannykh studentov k russkoy gumanitarnoy kul'ture: problemy i vozmozhnosti [Introducing Foreign Students to Russian Humanitarian Culture: Problems and Opportunities]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Pedagogika [Bulletin of Moscow State Regional University. Series: Pedagogy]*, 2022, no. 2, pp. 6-15. (In Russ.).
2. Golubtsova N.V., Glushkova O.V., Matveev O.N. Russkaya kartina mira glazami inostrannykh obuchayushchikhsya [The Russian Picture of the World through the Eyes of Foreign Students]. *Yazyk i mezhkul'turnaya kommunikatsiya: sovremennye voprosy razvitiya: sb. nauch. statey [Language and Intercultural Communication: Modern Development Issues: Collection of Scientific Articles]*, 2021, iss. 2, pp. 256-262. (In Russ.).
3. Grebennikova I.A. *Pedagogicheskoe soprovozhdenie adaptatsii inostrannykh studentov v rossiyskom vuze: na primere kitayskikh studentov [Pedagogical Support for Adaptation of Foreign Students at a Russian University: The Case of Chinese Students]*. Komsomolsk-na-Amure, 2010. 21 p. (In Russ.).
4. Gusserl E. Intentsional'nye predmety [Intentional Objects]. *Izbrannye raboty [Selected Works]*. Comp. by V.A. Kurennoy. Moscow, Izdatel'skiy dom "Territoriya budushchego" Publ., 2005, pp. 32-164. (In Russ.).
5. Zak D.Y., Zabara L.I. Fenomen kross-kul'turnoy kommunikatsii v sovremennom obrazovatel'nom prostranstve [The Phenomenon of Cross-Cultural Communication in the Modern Educational Space]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii [Pedagogical Education in Russia]*, 2019, no. 1, pp. 132-138. (In Russ.).
6. Kapterev P.F. *Izbr. ped. soch [Selected Pedagogical Works]*. Moscow, 1982. 421 p. (In Russ.).
7. Klyushina A.M., Torgasheva M.A. Psikhologo-pedagogicheskie osobennosti adaptatsii inostrannykh studentov k usloviyam obucheniya v vuze Rossii [Psychological and Pedagogical Features of Adaptation of Foreign Students to the Conditions of Study at a Russian University]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie [Modern Pedagogical Education]*, 2019, no. 1. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/psikhologo-pedagogicheskie-osobennosti-protsessa-adaptatsii-inostrannykh-studentov-k-usloviyam-obucheniya-v-vuze-v-rossii> (accessed 17.03.2026).
8. Koroleva N.N. *Smyslovye obrazovaniya v kartine mira lichnosti: avtoref. dis. ... kand. psikhol. nauk [Semantic formations in the picture of the world of the individual. Author's abstract Diss. PhD in Psychology]*. St. Petersburg, 1998. 21 p. (In Russ.).
9. Kotlyarova V.V., Ershov A.A. Ponimanie kartiny mira i mirovozzreniya v filosofii [Understanding the picture of the world and worldview in philosophy]. *Mezhdunarodnyy zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk [International Journal of Humanitarian and Natural Sciences]*, 2023, no. 7-1(82), pp. 242-245. (In Russ.).
10. Kryukova G.A. K voprosu o formirovanii kartiny mira u inostrannykh studentov, izuchayushchikh russkiy yazyk [On the Formation of a Worldview of Foreign Students Studying Russian]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya [Bulletin of Moscow University. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication]*, 2005, no. 1, pp. 136-140. (In Russ.).
11. Kulichenko G.E. *Formirovanie tsennostnogo otnosheniya k rossiyskoy kul'ture u inostrannykh studentov – budushchikh prepodavateley russkogo yazyka: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk [Formation of a Value-Based Attitude to Russian Culture in Foreign Students – Future Russian Language Teachers. Author's abstract Diss. PhD in Pedagogy]*. Volgograd, 2025. 28 p. (In Russ.).
12. Mosheyko L.P. *Pedagogicheskoe sodeystvie razvitiyu lichnostnoy kartiny mira uchashchegosya kak sredstva samopoznaniya: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk [Pedagogical Assistance in the Development of a Student's Personal Worldview as a Means of Self-Knowledge. Author's abstract Diss. PhD in Pedagogy]*. Khabarovsk, 2007. 23 p. (In Russ.).
13. Novikov A.M. *Metodologiya obrazovaniya [Methodology of education]*. Moscow, Egves Publ., 2006. 488 p. (In Russ.).
14. Ogonovskaya A.S. Obrazovatel'no-sobytiynaya sreda kak sredstvo razvitiya lichnosti [Educational-event environment as a means of personal development]. *Obrazovanie i nauka [Education and science]*, 2013, no. 3(102), pp. 34-46. (In Russ.).
15. Senko Y.V. *Obrazovanie v gumanitarnoy perspective [Education in the humanitarian perspective]*. Barnaul, Izd-vo Alt. un-ta Publ., 2011. 367 p. (In Russ.).
16. Senko Y.V. *Stil' pedagogicheskogo myshleniya v voprosakh [Style of pedagogical thinking in questions]*. Moscow, Drofa Publ., 2009. 271 p. (In Russ.).

17. Simonov V.M. *Didakticheskie osnovy estestvenno-nauchnogo obrazovaniya: Teoriya i praktika realizatsii gumanitarnoy paradigmy: avtoref. dis. ... d-ra ped. nauk [Didactic foundations of natural science education: Theory and practice of implementing the humanitarian paradigm. Author's abstract Diss. Dr in Pedagogy]*. Volgograd, 2000. 42 p. (In Russ.).
18. Sokolova E.V. *Upravlenie sotsiokul'turnoy adaptatsiyey studentov v kontekste mezhdunarodnoy akademicheskoy mobil'nosti (na primere universitetov Rossii i Izrailiya) [Managing Students' Sociocultural Adaptation in the Context of International Academic Mobility (Based on Russian and Israeli Universities)]*. Moscow, 2022. (In Russ.).
19. *Teoretiko-metodologicheskie osnovy razvitiya professional'noy deyatel'nosti uchitelya [Theoretical and Methodological Foundations of Developing Teachers' Professional Activities]*. Scientific. Ed. O.P. Morozova. Barnaul, Izd-vo BGPU Publ., 2004. 546 p. (In Russ.).
20. Tikhomirova S.V. Individual'noe perezhivanie kak psikhologicheskiy fenomen: struktura, tipy, funktsii, metody issledovaniya [Individual Experience as a Psychological Phenomenon: Structure, Types, Functions, Research Methods]. *Mir nauki. Pedagogika i psikhologiya [World of Science. Pedagogy and Psychology]*, 2020, no. 6, vol. 8. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/individualnoe-perezhivanie-kak-psihologicheskiy-fenomen-struktura-tipy-funktsii-metody-issledovaniya> (accessed 23.03.2026).
21. Torosyan V.G. *Gumanitarnaya kartina mira: istoriya i sovremennost' [Humanitarian picture of the world: history and modernity]*. Moscow, Berlin, Direkt-Media Publ., 2020. 202 p. (In Russ.).
22. Frolovskaya M.N. *Pedagogika ponimaniya v vyshey shkole [Pedagogy of understanding in higher education]*. Barnaul, Izd-vo Altayskogo universiteta Publ., 2013. 256 p. (In Russ.).
23. Khmelevskaya S.A. Tempomiry form postizheniya bytiya [Tempomirs of forms of comprehension of being]. *Sotsial'no-politicheskie nauki [Social and political sciences]*, 2012, no. 4, pp. 105-109. (In Russ.).
24. Shkileva O.A. Stanovlenie lichnostnoy kartiny mira spetsialista v oblasti estestvenno-nauchnogo obrazovaniya [Formation of the Personal Picture of the World of a Specialist in the Field of Natural Science Education]. *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya [Modern Problems of Science and Education]*, 2006, no. 3, pp. 91-93. (In Russ.).
25. Yartseva K.V. Ponyatie "kartina mira". Adaptivnaya funktsiya kartiny mira [The Concept of "Picture of the World". Adaptive Function of the Picture of the World]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnyye i sotsial'nye nauki [Bulletin of the Northern (Arctic) Federal University. Series: Humanities and Social Sciences]*, 2010, no. 2, pp. 87-90. (In Russ.).
26. Royce J.R. Cognition and knowledge: Psychological Epistemology. *Carterette E., Fridman M. (eds) Handbook of perception*. New-York, Acad. Press, 1974, vol. 1. 164 p. (In Engl.).

УДК 37.013.43

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-251-261

РОЛЬ ТРАДИЦИЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ КУЗБАССА

Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: bublikova2007@yandex.ru

Костюк Наталья Васильевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики, психологии и физической культуры, проректор по научной и инновационной деятельности, член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kostuk1978@mail.com

Букина Елизавета Константиновна, студент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: bukinalisa22@gmail.com

Статья посвящена исследованию роли традиций академической живописи в художественном образовании Кузбасса. Авторы выявляют связь местной живописи с ленинградской академической школой, отмечают её значение в сохранении региональной идентичности. В статье представлена развернутая ха-

рактеристика понятия «художественная школа». Теоретическую основу составила модель компонентов художественной культуры, позволившая выделить ядро школы – создателей, процесс обучения, произведения. В свете представлений о художественной школе авторы анализируют то, как универсальные принципы академизма адаптируются к локальным условиям, не утрачивая при этом своей сущностной основы. Выводы авторов подкреплены мнением ведущего исследователя российского академизма С. М. Грачёвой. Исследование исторического опыта локальной художественной традиции проведено на основе анализа живописи ключевых фигур: Е. И. Щербинина, А. М. Осипова и учеников (А. М. Кремлева, К. К. Дмитриев). Результаты демонстрируют, что художественная школа функционирует как сложный симбиоз профессиональных навыков и эстетических принципов. Линия ученичества «Б. С. Угаров – А. М. Осипов – его ученики» стала ключевым каналом передачи ленинградской академической традиции в Сибирь. Анализ портретов, автопортретов и натюрмортов выявил устойчивые пластические признаки преемственности: сдержанный колорит, приоритет тональных отношений и поэтизацию частной жизни. При этом процесс не сводился к копированию: универсальные академические принципы дополнялись местной тематикой, а кузбасская художественная традиция сама стала источником кадров для столичных академических кругов. Анализ позволяет сделать вывод, что через педагогическую деятельность А. М. Осипова и Е. И. Щербинина в Кемерове сформировалась устойчивая локальная традиция, представляющая собой диалектическое единство общей школы и индивидуального творческого поиска. Это свидетельствует о живом, развивающемся явлении, успешно преодолевшем системный кризис рубежа веков и обладающем собственным профессиональным обликом.

Ключевые слова: образование, сибирское искусство, региональное искусство, Кузбасс, живопись, реализм.

THE ROLE OF ACADEMIC PAINTING TRADITIONS IN THE ART EDUCATION OF KUZBASS

Popova Natalya Sergeevna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: bublikova2007@yandex.ru

Kostyuk Natalya Vasilyevna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Vice-rector for Research and Innovation, Corresponding Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kostuk1978@mail.ru

Bukina Elizaveta Konstantinovna, Student of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: bukinalisa22@gmail.com

The article is devoted to the study of the role of traditions of academic painting in the art education of Kuzbass. The authors identify the connection of local painting with the Leningrad academic school, note its importance in preserving the regional identity. The article presents a detailed description of the concept of “art school.” The theoretical basis was the model of the components of art culture, which made it possible to single out the core of the school – the creators, the learning process and works. In the light of ideas about the art school, the authors analyze how the universal principles of academism adapt to local conditions, without losing their essential basis. The conclusions of the authors are supported by the opinion of the leading researcher of Russian academism S.M. Gracheva. The study of the historical experience of the local art tradition was carried out on the basis of an analysis of painting by key figures: E.I. Shcherbinin, A.M. Osipov and students (A.M. Kremleva, K.K. Dmitriev). The results demonstrate that the art school functions as a complex symbiosis of professional skills and aesthetic principles. The apprenticeship line “B.S. Ugarov – A.M. Osipov – his students” has become a key channel for transferring the Leningrad academic tradition to Siberia. Analysis of portraits, self-portraits and still lifes revealed steady plastic signs of continuity: understated color, priority

of tonal relationships and poetization of private life. At the same time, the process was not reduced to copying: universal academic principles were supplemented by local themes, and the Kuzbass art tradition itself became a source of personnel for the capital's academic circles. The analysis allows us to conclude that through the pedagogical activity of A.M. Osipov and E.I. Shcherbinin in Kemerovo has formed a stable local tradition, which is a dialectical unity of a common school and individual creative search. This testifies to a living, developing phenomenon that has successfully overcome the systemic crisis of the turn of the century and has its own professional appearance.

Keywords: education, Siberian art, regional art, Kuzbass, painting, realism.

Становление изобразительного искусства в российских регионах связано с двумя структурными факторами: развитием творческого сообщества и формированием системы художественного образования. В XX веке оба эти фактора формировались культурной политикой государства. Результатом усилия государства и творческого сообщества стало формирование определенного своеобразия художественной культуры в каждом российском регионе. Творческая самобытность крупных региональных художников особенно заметно в экспозиции масштабных всероссийских выставок. Это подталкивает местных исследователей рассматривать искусство своего региона в контексте понятия «художественная школа». Само по себе исследование регионального искусства в парадигме формирования художественной школы интересно. Однако в нем заложен определенный проектный компонент. Для искусства большинства российских регионов до сих пор большое значение имеет связь с традициями московского и петербургского художественного образования. Современные механизмы арт-рынка также влияют на специфику регионального искусства. Таким образом, формирование художественной школы становится не столько данностью, сколько целью развития региональной культуры. Фиксирование определенных стадий в развитии региональной художественной школы позволяет выявить сильные и слабые стороны процесса ее формирования, обозначить роль крупных личностей, а также скорректировать педагогические процессы и управленческие решения в сфере искусства.

Целью статьи является изучение роли традиций академической живописи в художественной культуре Кузбасса. В число задач входит анализ понятия «художественная школа» и изучение влияния творческих взглядов А. М. Осипова на формирование художественной культуры Кузбасса.

Литература, посвященная данной проблематике, достаточно разнообразна. Одним из главных источников для изучения академической школы Санкт-Петербурга являются публикации С. М. Грачевой. В своих статьях она достаточно подробно рассматривает подходы художников-академистов к интерпретации различных жанров [3; 4]. В статье «Роль сибиряков в современном петербургском академическом изобразительном искусстве» исследовательница отмечает взаимосвязь академического художественного образования и современного регионального искусства [5]. Академические традиции в становлении регионального искусства Чувашии рассмотрела А. А. Малинина [10]. Сравнивая опыт учебных заведений России, Франции и Дании, М. В. Вяжевич исследовала аспекты развития высшей академической художественной школы в контексте современного изобразительного искусства [1]. Региональное искусство с позиций этноискусствоведения исследовала Л. И. Нехвядович [12]. Таким образом, в поле современного искусствovedения вошли проблемы взаимодействия ценностных установок академического образования и региональных художественных традиций.

При всей важности художественного образования для культурной жизни региона ситуация в Кемерове парадоксальна: системных исследований, посвященных понятию «художественная школа» и его влиянию на содержание профессиональных программ, до сих пор не существует. Следствием этого пробела стало то, что исторический опыт локального художественного образования остаётся, по сути, неизученным. Частично посвящены данной проблематике исследования творчества кузбасских художников-академистов. К творчеству первого кузбасского художника-академиста П. А. Чернова обращалась М. Ю. Чертова [17]. В 2018 году Е. О. Щербакова написала

вступительную статью и составила каталог работ А. М. Осипова [18]. Совместно с А. С. Двуреченской Е. О. Щербакова проанализировала традиции ленинградской художественной школы в контексте процессов культурной диффузии [6].

Современное состояние академической школы и ее роль в сохранении художественных традиций активно обсуждаются в отечественном искусствоведении. Как отмечает С. М. Грачёва, «академическое искусство, сохраняя свою элитарность, занимается важной проблемой формирования высокого вкуса, настоящего профессионализма в художественном деле, воспитания требовательной к себе и другим творческой личности в противовес “китчу” и массовой культуре, заполонившей современное информационное и художественное пространство» [2, с. 113]. Исследователь подчеркивает, что академическая школа выступает не как застывшая догма, а как живой механизм, который «с одной стороны, вбирает в себя и переплавляет достижения культуры разных народов и эпох, с другой – способствует бережному отношению к разным национальным традициям и их сохранению» [2, с. 112]. Эта характеристика имеет принципиальное значение для понимания того, каким образом универсальные принципы академической выучки адаптируются к локальным условиям, не утрачивая при этом своей сущностной основы.

Для того чтобы понять, что представляет собой художественная школа как явление, необходимо рассмотреть её в контексте художественной культуры. Т. В. Карнажицкая в число компонентов художественной культуры включает 1) систему художественного продукта, охватывающую произведения искусства и результаты творчества, которые не принято считать произведениями искусства (детские рисунки и поделки, ученические работы в творческих организациях и учреждениях образования, продукты любительского уровня и т. д.); 2) подсистемы, обеспечивающие функционирование художественной культуры в социальном пространстве конкретного исторического периода и территориального единства (системы художественного образования, художественного производства, художественного позиционирования и распространения, художественного досуга и др. [7, с. 32–33]. Перечисленные компоненты являют собой суть художественной школы и во многом определяют художественную дей-

ствительность. То есть передача опыта от учителя к ученику, влияние «почерка» педагога на авторский стиль последующих поколений придает уникальность художественной культуре.

Однако передача опыта невозможна без четкого понимания целей и задач, стоящих перед участниками этого процесса. Важно разграничить, но не противопоставлять друг другу категории образования, воспитания и обучения. Сравнивая определения понятий «художественное образование» и «художественное воспитание», Г. Б. Паршукова, О. В. Морозова и А. В. Барзых выявили их близость: «художественное образование как средство воспитания должно не только давать знания и навыки по предметам художественно-эстетического цикла, но еще и формировать мировоззрение обучающегося, развивать духовность и культурные ценности» [14, с. 268].

К. А. Носикова определяет в своем исследовании тему авторского стиля и мастерства в содружестве с общими для школы «канонами»: «возникновение художественной школы в искусстве обусловлено следующими факторами: единство устойчивых художественных принципов и идей, которые объединяют ее представителей; наличие индивидуального стиля...» [13, с. 68]. Таким образом, художественная школа выступает тем пространством, где знание истории, чувство прекрасного и практические навыки сплавляются воедино, формируя личность мастера.

Этот процесс обретения мастерства и профессиональной идентичности не является хаотичным, а имеет свою внутреннюю логику и этапы становления. Ученик постепенно впитывает ценности школы. Сначала они для него внешние, но со временем становятся его собственными ориентирами. А на последнем этапе это приводит к тому, что ученик уже может создавать самостоятельные творческие работы.

Самым ярким примером «художественной школы» является Петербургская (ленинградская) академическая школа живописи, сложившаяся в стенах Института имени И. Е. Репина, которая исторически характеризовалась следующими фундаментальными установками: приоритетом содержательной глубины над внешней эффектностью, «сдержанной цветовой палитрой и деликатной, неброской, рафинированной декоративностью», особым вниманием к тональным отношениям, цельности живописного пятна и си-

луэту, а также стремлением к монументальности и синтезу академической выучки с творческим экспериментом [16]. Именно этот комплекс профессиональных ценностей через прямую линию ученичества транслировался в регионы.

Становление региональной художественной школы в Кузбассе не может быть сведено лишь к истории Союза художников или выставочной хронике. Педагогическая деятельность здесь обрела значение главного канала трансляции ценностных ориентиров. Через прямую линию ученичества (от Б. С. Угарова к А. М. Осипову, от Е. Е. Моисеенко к Е. К. Щербинину) в кемеровскую среду были привнесены фундаментальные профессиональные установки ленинградской школы. Эти принципы, укоренённые на сибирской почве, стали основой той «общности понимания», которая и определяет лицо кемеровской художественной школы.

Педагогическая деятельность А. М. Осипова разворачивалась в Кузбасском областном художественном колледже (КОХУ) более трёх десятилетий – с 1986 по 2022 год. За это время через его класс прошло несколько поколений молодых художников. В юбилейном издании колледжа подчеркивается, что А. М. Осипова характеризуют как «мудрого педагога и человека, уникального портретиста, “могиканина” ленинградской академической школы» [18, с. 4]. Особый авторитет педагога проявлялся не только в методике преподавания, но и в повседневной жизни мастерской: «У него в мастерской всегда полно выпускников: именно с ним можно поговорить об искусстве, о политике, “за жизнь”» [8]. Методическая настойчивость и вкус, воспитанный им, получили высшее признание в профессиональной среде: на просмотрах и обходах мастерских мнение А. М. Осипова было определяющим, эталонным для оценки учебных работ. Он последовательно внедрял в образовательный процесс установки ленинградской школы приоритет содержательной глубины над внешней эффектностью и сдержанное благородство колорита, что и сформировало устойчивую локальную традицию. А. М. Осипову посчастливилось обучаться в мастерской Бориса Сергеевича Угарова. Именно Б. С. Угаров стал для него учителем, который передал комплекс профессиональных ценностей. Б. С. Угаров принадлежал к поколению художников, чьё творческое становление пришлось на послевоенные годы.

Его творческий метод отличался рядом характерных черт, которые он последовательно передавал ученикам. Во-первых, это особая цветовая культура: сдержанная цветовая гамма, построенная на благородных сочетаниях ограниченной палитры, контраст холодного синего с молочно-сероватым, который можно охарактеризовать как «колорит серой шинели», придающей особенный шарм портретам автора. Как отмечается в анализе его портретного творчества, «художник до конца своей жизни остался верен ограниченной цветовой палитре и деликатной, неброской, рафинированной декоративности, присущей в целом ленинградской живописи» [16]. «Правдивость цветовых отношений» и их контрастность для Б. С. Угарова были важнее яркости цветов. И. В. Петров, который был учеником Б. С. Угарова, отмечал, что первостепенное значение придавалось «большим отношениям, цельности, общему тону, пятну, силуэту» [15]. Метод Б. С. Угарова сочетал эскизную манеру письма и тщательное прорабатывание важных фрагментов – прием, унаследованный им от В. А. Серова и переданный ученикам.

Во-вторых, Б. С. Угаров демонстрирует постепенный переход от объемного видения формы к «живописному». В ранних работах он следовал манере своего учителя (В. М. Орешников), уделяя особое внимание объему, но со второй половины 1950-х годов форма стала трактоваться скорее, как плоское цветовое пятно. Этот переход от «композиции объемов» к «цветной композиции» также сопровождался усилением значения линии в творчестве.

В-третьих, Б. С. Угарова отличало стремление к «композиции неожиданностей», умение найти нестандартную точку зрения, сместить акцент, сохранив при этом реалистическую достоверность изображения. Эскизность письма в сочетании с точностью цветовых отношений создавала эффект живой, «случайной» подлинности – качество, особенно заметное в его пейзажах и жанровых работах.

Педагогический метод Бориса Сергеевича Угарова, по воспоминаниям учеников, отличался волевым давлением и резкой критикой. Но именно в этом режиме происходило усвоение фундаментальных принципов. Учитель не столько объяснял, сколько показывал, поправлял работы, демонстрируя на практике, как несколькими широкими мазками собрать разрозненную компо-

зицию в единое целое. Он советовал студентам «поколдовать» над важным фрагментом, особенно над головой в портрете, добиваясь глубины и плотности живописного слоя. Эта традиция личной передачи мастерства, где педагог выступает носителем живой живописной культуры, была в полной мере воспринята его учениками, включая А. М. Осипова.

Для понимания ценностного вектора, объединяющего рассматриваемых художников, необходимо обратиться к характеристике художественной ситуации 1960-х годов – периода, на который пришлось творческое становление Б. С. Угарова и который во многом определил мировоззренческие и эстетические ориентиры ленинградской школы. В. С. Манина в книге «Русский пейзаж» отмечает, что «своего рода “идеологией” пейзажа стала любовь к периферии, к старым русским городкам, славным своей историей; к северу, где наиболее прочно сохранился бытовой уклад, к среднерусской полосе, которая представлялась гибнущей, разрушаемой натиском промышленности» [11, с. 514]. Художники этого круга сознательно уходили от пафоса официальной героики в сторону камерного лирического переживания повседневности, открывая для себя пространство частной человеческой жизни, протекающей вдали от парадных сюжетов – в тишине дома или в скромной красоте провинциального пейзажа. Эта установка на поэтизацию обыденного, на интерес к человеку в его приватном домашнем существовании, на сдержанную, лишенную внешней эффектности живописность стала одной из ключевых ценностных доминант ленинградской академической школы второй половины XX века. Именно эта интонация, обращенная к корневому, ускользающему от официального взгляда основам национальной жизни, составила ту мировоззренческую и эстетическую базу, на которой выросло творчество Б. С. Угарова и которая впоследствии была воспринята и перенесена в Кузбасс его учеником А. М. Осиповым.

Наиболее наглядно эта тематическая и пластическая преемственность прослеживается в портретном жанре. Для Б. С. Угарова первостепенным объектом художественного исследования выступала семья: «Портрет М. О. Угаровой» (1970), «Таня» (1960), «Портрет сына» (1971), «Портрет Оли» (1981), «Материнство. Портрет

Тани с Олешей» (1986) – уже сами названия этих работ указывают на глубоко личный, интимный характер взаимоотношений художника и модели. В этих портретах нет внешней эффектности или социальной типизации, есть пристальное любовное вглядывание в человека, стремление зафиксировать не столько внешнее сходство, сколько внутреннюю тишину и достоинство частного существования. Ту же тенденцию мы обнаруживаем в портретном творчестве А. М. Осипова: произведения «Женя за работой» (2013) и «У компьютера» (2009) изображают супругу и сына художника в моменты домашней, ничем не примечательной повседневности. Композиция в обоих случаях построена таким образом, что зритель словно случайно застает модель в ее личном пространстве. Этот эффект достигается за счет отказа от парадной постановки и выбора момента непреднамеренной сосредоточенности. Колорит выдержан в сдержанной, благородной гамме. Фактурное решение контрастно: лицо прописано деликатно, гладко, тогда как фон и одежда решены более свободным, пастозным мазком. Этот прием, а также сама установка на камерность, на интерес к человеку в его обыденном, а не героизированном существовании прямо наследуют угаровской традиции.

К портретной линии примыкает и автопортретный жанр, к которому А. М. Осипов обращался на протяжении всей творческой биографии («Автопортрет», 1988; «Автопортрет», 1997; «Автопортрет», 2012). Автопортрет для художника академической выучки – это не только акт самоанализа, но и продолжение традиции, восходящей к мастерам ленинградской школы, для которых работа перед зеркалом была лабораторией пластических и психологических поисков. Эта линия получила прямое продолжение в творчестве ученицы А. М. Осипова – Анны Михайловны Кремлевой. Ее работа «Автопортрет. Замерзшая» (2012) демонстрирует развитие жанра в сторону еще большей метафоризации образа. Конкретное лицо становится носителем сложного психологического содержания, что отражено уже в самом названии. Состояние «замерзания» может быть прочитано и как физическое ощущение холода, и как эмоциональная метафора. При этом базовая академическая выучка – внимание к построению формы, культура тональных отно-

шений, сдержанность колорита – сохраняется как неизменный каркас, обеспечивающий пластическую убедительность даже самому метафорическому высказыванию.

Еще один жанр, в котором преемственность прослеживается с особой отчетливостью, – натюрморт. В системе классической художественной выучки натюрморт традиционно занимает место одной из базовых учебных дисциплин, позволяющей отрабатывать навыки построения формы, передачи материальности предметов, тональных и цветовых отношений. В творчестве Б. С. Угарова натюрморт присутствовал и как самостоятельный жанр. Достаточно упомянуть «Натюрморт с красными розами в темной вазе на фоне желтой стены» или «Вечерний натюрморт» (предположительно 1964 года). Эти произведения демонстрируют характерную для художника широкую манеру письма и внимание к эмоциональному состоянию, отраженному в предметном мире. Эта линия находит прямое продолжение у К. К. Дмитриева, ученика А. М. Осипова и ныне преподавателя Кузбасского областного художественного колледжа. Его работа «Натюрморт из дома» (2013) демонстрирует устойчивую приверженность классическим принципам станковой живописи: внимание к материальности предмета, выверенность тональных отношений, культура построения формы. Показательно, что сегодня К. К. Дмитриев сам преподает в том же колледже, где ранее работал А. М. Осипов, и, в свою очередь, учит студентов искусству натюрморта – жанру, с которого начиналось его собственное вхождение в профессию. Тем самым замыкается еще один цикл воспроизводства традиции: академическая выучка, полученная от учителя, транслируется следующему поколению через те же жанровые формы и методические принципы.

Проведенный сравнительный анализ: от портретных работ Б. С. Угарова и А. М. Осипова до автопортретов А. М. Кремлевой и классических натюрмортов К. К. Дмитриева – позволяет зафиксировать наличие устойчивого комплекса пластических и тематических признаков, объединяющих рассматриваемых художников. В их число входят: приоритет тональных отношений над цветовой декоративностью, сдержанная, благородная колористическая гамма; внимание к цельности живописного пятна и силуэта; интерес к частной,

камерной стороне человеческого существования; поэтизация обыденного, установка на психологическую глубину при внешней простоте мотива. Данные черты, типологически восходящие к ленинградской академической школе в том ее варианте, который был воспринят от Б. С. Угарова, были усвоены А. М. Осиповым и впоследствии транслированы его ученикам, составив тем самым содержательное ядро того явления, которое правомерно определить как кузбасскую художественную традицию.

При этом важно подчеркнуть, что речь не идет о механическом копировании или стилизации. Каждый из учеников, сохраняя верность базовым принципам, обретает собственное пластическое высказывание: А. М. Кремлева усиливает метафорическое, образное начало портрета, К. К. Дмитриев культивирует классический натюрморт и сюжетно-тематическую картину, сочетая верность академической выучке с интересом к локальной сибирской тематике. Именно это диалектическое единство общего и индивидуального, традиции и новаторства, унаследованного и вновь обретенного, и составляет сущностную характеристику кузбасской художественной традиции как живого, развивающегося явления.

Показательно, что связь кузбасской традиции с ленинградской академической школой не ограничивается односторонним движением «из центра в регион». Существует и обратный вектор: выпускники кемеровских художественных институтов, получив базовую подготовку на родине, продолжают образование в Петербурге и впоследствии успешно интегрируются в столичную художественную среду, сохраняя при этом связь с сибирскими корнями. Как отмечает С. М. Грачёва, «в Санкт-Петербургскую академию художеств имени Ильи Репина ежегодно поступают и, соответственно, оканчивают ее студенты из разных регионов России... В системе академической школы трудятся и реализуют свой потенциал десятки художников, сочетающих черты уникальной творческой индивидуальности с владением на высоком профессиональном уровне достижениями “школы”» [5, с. 24]. Среди таких авторов исследователь называет, в частности, И. В. Гапонова и К. Н. Чжу-Галкину (Галкину Джу), выпускников Кемеровского художественного училища. И. В. Гапонов, окончивший затем СПбХПА имени А.Л. Штигица, работает в уникальной техни-

ке кузбасслака на битумной основе и посвящает свои произведения индустриальной жизни Кузбасса. Его работы представлены в коллекции музея современного искусства «Эрарта». К. Н. Чжугалкина, окончившая факультет живописи Академии художеств (мастерская В. В. Соколова), в последние годы обращается к теме специальной военной операции, создавая произведения, в которых современные трагические события осмысливаются сквозь призму христианской истории и общечеловеческих ценностей. Эти примеры подтверждают, что Кемерово не только воспринимает столичные художественные традиции, но и в свою очередь становится «донором» талантливых кадров для академической среды, замыкая тем самым цикл культурного обмена между центром и регионом.

Связь кемеровского искусства с ленинградской школой академизма не ограничивается только фигурой А. М. Осипова. Ключевая фигура становления профессионального художественного образования в Кемерове – Павел Афанасьевич Чернов, который был первым в Кузбассе художником с высшим академическим образованием. Он окончил Институт имени Репина (Мастерская Б. В. Иогансона) в Ленинграде в 1951 году и стал прямым носителем ленинградской академической школы. Его авторитет, подтверждённый высокими званиями («Заслуженный художник РСФСР», «Народный художник РФ»), является эталон, задавшим вектор развития для всей последующей локальной традиции. Именно П. А. Чернов первым начал транслировать принципы академической выучки молодым кемеровским художникам, что определило путь профессионального образования в регионе. П. А. Чернов в 1951–1953 годах работал в товариществе «Художник» и вел изостудию, хотя доподлинно неизвестно о судьбе его учеников.

Кемеровские художники Е. И. Щербинин, А. А. Казанцев и А. Х. Чумашвили обучались в мастерской Евсея Евсеевича Моисеенко и представляют иное, но не менее значимое крыло ленинградской школы. Живопись Е. Е. Моисеенко характеризуется как «страстная и темпераментная». Художник искал необычные ракурсы, стремительные композиционные построения, добивался мощных цветовых контрастов, которые при этом не разрушали общей гармонии. Его полотна строятся на эпическом размахе, где лирическое

начало сплавлено с героическим пафосом. Искусству Е. Е. Моисеенко, по характеристике современников, присущи «нравственная высота, идейная убежденность и яркое художественное мастерство» [9]. Работая над картиной, он каждый раз искал необычные композиционные решения: «прозрачные мазки» ложатся на его холст «легко и безошибочно, а мощные цветовые контрасты не режут глаз, создают необыкновенную гармонию света и тени» [9].

Оба мастера: и Б. С. Угаров, и Е. Е. Моисеенко, при всех индивидуальных различиях были носителями той самой ленинградской живописной культуры, которая отличалась сдержанным благородством колорита, вниманием к тональным отношениям, стремлением к монументальности и содержательной глубине при внешней простоте мотива. Полученные в Ленинграде творческие методы и педагогические принципы А. М. Осипов и Е. И. Щербинин привнесли в кемеровскую художественную среду. От Б. С. Угарова А. М. Осипов воспринял то самое внимание к «большим отношениям, цельности, общему тону, пятну, силуэту» [15], которое его учитель прививал всем своим студентам. В портретных работах А. М. Осипова можно усмотреть ту сдержанную, рафинированную цветовую культуру и точность тональных отношений, которые были свойственны угаровской линии ленинградской школы. Его верность портретному жанру, самому «непродаваемому», по его собственному признанию, свидетельствует о приверженности тем академическим ценностям, где мастерство рисунка и живописи, глубина психологической характеристики важнее внешней эффектности.

От Е. Е. Моисеенко Е. И. Щербинин воспринял ту самую «страстную и темпераментную» живописность, стремление к выразительной пластике образа и композиционной цельности. Пройдя обучение в мастерской Е. Е. Моисеенко (1979–1985), а затем ассистенту-стажировку у того же мастера (1985–1988), он в полной мере усвоил метод учителя – умение соединять эпическое и лирическое начала, придавать жанровой сцене монументальное звучание. Это качество особенно ощутимо в его портретах, например, в живом, психологически точном отображении образа ветерана Великой Отечественной войны в работе «Отец». Подобно художникам круга Е. Е. Моисеенко и Б. С. Угарова, Е. И. Щербинин, остава-

ясь в рамках реалистической изобразительности, постоянно искал новые пластические решения, применял «композицию неожиданностей». Как и А. М. Осипов, Е. И. Щербинин в своей творческой и педагогической деятельности последовательно придерживался академической линии, что делает его фигуру не менее репрезентативной для анализа преемственности ленинградской традиции на кузбасской почве.

Таким образом, формирование региональной художественной школы – это длительный и сложный процесс, который связан в целом с состоянием художественной культуры. Основу художественной школы составляют создатели художественных ценностей, процесс обучения и творчества, художественный продукт. Эти компоненты являются основной функцией школы: передача опыта от учителя к ученику, где сильное влияние имеет профессиональный «почерк» – основа для формирования собственного стиля учеников. Для того чтобы данная цель была достигнута, необходимо единство трех процессов: художественное образование (знание истории и теории), воспитание (формирование вкусов) и обучение (научение мастерству). Это единство создается через общность принципов и сохранение собственного стиля представителей школы. Формирование художника внутри школы предусматривает этапы: ценностной адаптации через освоение теории и самостоятельного творчества. Два взаимосвязанных компонента являются структурными основаниями художественной школы: профессиональные установки (технология и мастерство), эстетические и этические принципы (идеалы и мировоззрение). Их симбиоз создает устойчивую

систему, которая обеспечивает сохранение традиций и воспроизведение школы в новых творческих индивидуальностях.

Линия преемственности Б. С. Угаров – А. М. Осипов – ученики – это целостный механизм, внутри которого происходит трансляция ценностей. «Примарное искусство» ленинградской школы 1960-х годов с вниманием к частной жизни, поэтизацией обыденного и тоновой живописью – традиция, перешедшая из мастерской Б. С. Угарова к А. М. Осипову, была принесена им в Кузбасс и через многие годы обучения стала укорененной в творчестве учеников. В их работах: классических натюрмортах К. К. Дмитриева или психологических автопортретах А. М. Кремлевой – мы видим не формальное копирование академических канонов, а новое художественное видение, обретенное на сибирской почве. Этот круг преемственности и дает основание говорить о существовании в Кемерове продолжения ленинградской академической школы.

Тем не менее трансляция ленинградских традиций не является механическим переносом: попав в Сибирь, эти принципы обрели локальное звучание. Локальная тематика (портреты земляков, индустриальный пейзаж Кузбасса, сибирская природа) наполнила академические каноны новыми смыслами. Сама структура профессиональных установок: внимание к тональным отношениям, сдержанная цветовая гамма, стремление к монументальности и приоритет содержательной глубины над внешней эффектностью – сохранялась как генетический код, который связал кемеровскую художественную традицию с ленинградской школой.

Литература

1. Вяжевич М. В. Вопросы развития высшей академической художественной школы в контексте современного изобразительного искусства (из опыта трех высших учебных заведений России, Франции и Дании) // Научные труды. – 2009. – № 10. – С. 102–110.
2. Грачева С. М. Грани современного академического реализма // Научные труды. – 2016. – № 38. – С. 108–127.
3. Грачева С. М. Натюрморт в творчестве современных Петербургских художников-академистов // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2018. – № 8. – С. 456–466.
4. Грачева С. М. Портрет в современной живописи Санкт-петербургских художников-академистов // Три века русского искусства в контексте мировой культуры: сборник статей. – М., 2022. – С. 122–126.
5. Грачёва С. М. Роль сибиряков в современном петербургском академическом изобразительном искусстве // Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона: сборник материалов IV Всероссийской научно-практической конференции. – Барнаул, 2025. – С. 22–28.
6. Двуреченская А. С., Щербакова Е. О. Традиции ленинградской художественной школы в контексте изучения процессов культурной диффузии // Сибирский город в фокусе гуманитарных исследований: к 400-летию

- г. Новокузнецка: сборник статей Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Новокузнецк, 2018. – С. 290–299.
7. Карнажицкая Т. В. Художественная культура как концепт современной культурологии и трансформирующаяся реальность // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 1 (47). – С. 27–34.
 8. Кемеровский областной художественный колледж: 45 лет. Всегда вместе. – Кемерово: [б. и.], 2017.
 9. Кулешова Н. М. Творческая и педагогическая деятельность Е. Е. Моисеенко: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2005.
 10. Малинина А. А. Академическая школа в чувашской живописи. Роль Р. М. Ермолаевой в ее становлении и развитии // Чувашский гуманитарный вестник. – 2024. – № 19. – С. 101–126.
 11. Манин В. С. Русский пейзаж. – М.: Белый город, 2001. – 632 с.
 12. Нехвядович Л. И. Теоретические ориентиры для изучения этничности как источника художественного своеобразия искусства // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – № 5 (54). – С. 436–437.
 13. Носикова К. А. Понятие «художественная школа» в искусствоведении // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2024. – № 4. – С. 62–69.
 14. Паршукова Г. Б., Морозова О. В., Барзых А. В. Формирование традиционных ценностей молодежи через художественное образование // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 69. – С. 265–276.
 15. Петров И. В. Мой учитель Борис Сергеевич Угаров [Электронный ресурс] // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. – 2008. – № 7. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/moy-uchitel-boris-sergeevich-ugarov> (дата обращения: 12.05.2026).
 16. Попов А. В. Портретная живопись Б. С. Угарова [Электронный ресурс] // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2016. – № 9 (64). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/portretnaya-zhivopis-b-s-ugarova> (дата обращения: 12.05.2026).
 17. Чертогова М. Ю. Творчество П. А. Чернова в контексте развития изобразительного искусства Кузбасса // Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона: сборник материалов IV Всероссийской научно-практической конференции. – Барнаул, 2025. – С. 53–56.
 18. Щербакова Е. О. Александр Осипов: каталог работ. – Кемерово: ИИТ, 2018. – 32 с.

References

1. Vyazhevich M.V. Voprosy razvitiya vysshey akademicheskoy khudozhestvennoy shkoly v kontekste sovremennogo izobrazitel'nogo iskusstva (iz opyta trekh vysshikh uchebnykh zavedeniy Rossii, Frantsii i Danii) [Issues of development of the higher academic art school in the context of contemporary fine art (from the experience of three higher educational institutions in Russia, France and Denmark)]. *Nauchnye trudy [Scientific works]*, 2009, no. 10, pp. 102–110. (In Russ.).
2. Gracheva S.M. Grani sovremennogo akademicheskogo realizma [Facets of modern academic realism]. *Nauchnye trudy [Scientific works]*, 2016, no. 38, pp. 108–127. (In Russ.).
3. Gracheva S.M. Natiurmort v tvorchestve sovremennykh Peterburgskikh khudozhnikov-akademistov [Still life in the works of contemporary St. Petersburg academic artists]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Current problems of theory and history of art]*, 2018, no. 8, pp. 456–466. (In Russ.).
4. Gracheva S.M. Portret v sovremennoy zhivopisi Sankt-peterburgskikh khudozhnikov-akademistov [Portrait in contemporary painting of St. Petersburg academic artists]. *Tri veka russkogo iskusstva v kontekste mirovoy kul'tury: sbornik statey [Three centuries of Russian art in the context of world culture. Collection of articles]*. Moscow, 2022, pp. 122–126. (In Russ.).
5. Gracheva S.M. Rol' sibirskoy v sovremennoy peterburgskoy akademicheskoy izobrazitel'noy iskusstve [The role of Siberians in contemporary St. Petersburg academic fine art]. *Tvorcheskaya lichnost' mastersa i ego rol' v khudozhestvennoy kul'ture regiona: sbornik materialov IV Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [The creative personality of the master and his role in the artistic culture of the region. Collection of Materials from the IV All-Russian Scientific and Practical Conference]*. Barnaul, 2025, pp. 22–28. (In Russ.).
6. Dvurechenskaya A.S., Shcherbakova E.O. Traditsii leningradskoy khudozhestvennoy shkoly v kontekste izucheniya protsessov kul'turnoy diffuzii [Traditions of the Leningrad art school in the context of studying the processes of cultural diffusion]. *Sibirskiy gorod v fokuse gumanitarnykh issledovaniy: k 400-letiyu g. Novokuznetska: sbornik statey Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem [Siberian city in the focus of humanitarian research. On the 400th Anniversary of Novokuznetsk: Collection of Articles from the All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation]*. Novokuznetsk, 2018, pp. 290–299. (In Russ.).

7. Karnazhitskaya T.V. Khudozhestvennaya kul'tura kak kontsept sovremennoy kul'turologii i transformiruyushchayasya real'nost' [Artistic culture as a concept of modern cultural studies and a transforming reality]. *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], 2023, no. 1(47), pp. 27-34. (In Russ.).
8. *Kemerovskiy oblastnoy khudozhestvennyy kolledzh: 45 let. Vsegda vmeste* [Kemerovo Regional Art College: 45 years. Always together]. Kemerovo, 2017. (In Russ.).
9. Kuleshova N.M. *Tvorcheskaya i pedagogicheskaya deyatel'nost' E.E. Moiseenko: dis. kand. ... iskusstvovedeniya* [Creative and pedagogical activity of E.E. Moiseenko. Diss. ... PhD in Art History]. St. Petersburg, 2005. (In Russ.).
10. Malinina A.A. Akademicheskaya shkola v chuvashskoy zhivopisi. Rol' R.M. Ermolaeva v ee stanovlenii i razviii [Academic school in Chuvash painting. The role of R.M. Ermolaeva in its formation and development]. *Chuvashskiy gumanitarnyy vestnik* [Chuvash Humanitarian Bulletin], 2024, no. 19, pp. 101-126. (In Russ.).
11. Manin V.S. *Russkiy peyzazh* [Russian landscape]. Moscow, Belyy gorod Publ., 2001. 632 p. (In Russ.).
12. Nekhvyadovich L.I. Teoreticheskie orientiry dlya izucheniya etnichnosti kak istochnika khudozhestvennogo svoeobraziya iskusstva [Theoretical guidelines for studying ethnicity as a source of artistic originality of art]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], 2015, no. 5 (54), pp. 436-437. (In Russ.).
13. Nosikova K.A. Ponyatie "khudozhestvennaya shkola" v iskusstvovedenii [The concept of "art school" in art history]. *Vestnik Belaruskaga dzyarzhaynaga yuniversiteta kul'tury i mastatstva* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], 2024, no. 4, pp. 62-66. (In Russ.).
14. Parshukova G.B., Morozova O.V., Barzykh A.V. Formirovanie traditsionnykh tsennostey molodezhi cherez khudozhestvennoe obrazovanie [Formation of traditional values of youth through art education]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2024, no. 69, pp. 265-276.
15. Petrov I.V. Moy uchitel' Boris Sergeevich Ugarov [My teacher Boris Sergeevich Ugarov]. *Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoy akademii khudozhestv* [Scientific works of the St. Petersburg Academy of Arts], 2008, no. 7. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/moy-uchitel-boris-sergeevich-ugarov> (accessed 12.05.2026).
16. Popov A.V. Portretnaya zhivopis' B.S. Ugarova [Portrait painting of B.S. Ugarov]. *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii* [In the world of science and art: issues of philology, art history and cultural studies], 2016, no. 9 (64). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/portretnaya-zhivopis-b-s-ugarova> (accessed 12.05.2026).
17. Chertogova M.Y. Tvorchestvo P.A. Chernova v kontekste razvitiya izobrazitel'nogo iskusstva Kuzbassa [The work of P.A. Chernov in the context of the development of fine art in Kuzbass]. *Tvorcheskaya lichnost' мастера i ego rol' v khudozhestvennoy kul'ture regiona* [The creative personality of the master and his role in the artistic culture of the region]. Barnaul, 2025, pp. 53-56. (In Russ.).
18. Shcherbakova E.O. *Aleksandr Osipov* [Alexander Osipov]. Kemerovo, INT Publ., 2018. 32 p. (In Russ.).

УДК 37.013:793.3

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-261-270

ПРОЕКТИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ПОДРОСТКОВ СРЕДСТВАМИ ХОРЕОГРАФИИ В УСЛОВИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Биколов Гордей Олегович, аспирант, кафедра организационной психологии факультета психологии, Национальный исследовательский Томский государственный университет (г. Томск, РФ). E-mail: gordej.bikulov@mail.ru

Костюкова Татьяна Анатольевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры организационной психологии факультета психологии, Национальный исследовательский Томский государственный университет (г. Томск, РФ). E-mail: kostykova@inbox.ru

Актуальность эмоционального развития подростков приобретает особую значимость в связи с необходимостью целенаправленной педагогической работы по развитию у них таких необходимых

качеств, как самосознание, саморегуляция, эмпатия и коммуникативные навыки. При этом организация данного процесса средствами хореографии остается недостаточно научно и методически разработанной.

В связи с этим целью нашего исследования является разработка системы эмоционального развития подростков средствами хореографии, поэлементное описание которой и некоторые результаты ее апробации представлены в данной статье. Методологическую основу исследования составили системный подход, педагогическое проектирование и элементы дизайн-исследования. Система эмоционального развития подростков средствами хореографии рассматривается как целостная педагогическая конструкция, включающая цель и задачи, содержание, методы и средства, формы организации, условия реализации, а также показатели и инструменты оценки результативности.

Апробация проведена на базе МАОУ «Лицей № 7» и ДЭТС «Так надо» с участием подростков 12–14 лет. В ходе апробации зафиксирована положительная динамика по показателям саморегуляции, а также по наблюдаемым проявлениям самосознания, эмпатии и коммуникативных навыков. Показано, что сочетание творческой двигательной работы, взаимодействия и рефлексии обеспечивает перевод содержания системы в конкретные и наблюдаемые характеристики подростков.

Выводы исследования заключаются в том, что выстроенная система эмоционального развития подростков средствами хореографии позволяет организовать данный процесс как целенаправленную, последовательную и оцениваемую педагогическую деятельность в условиях дополнительного образования.

Ключевые слова: эмоциональное развитие подростков, педагогическая система, воспитательные средства хореографии, дополнительное образование, самосознание, саморегуляция, эмпатия, коммуникативные навыки, матрица соответствий.

A PEDAGOGICAL SYSTEM OF ADOLESCENTS' EMOTIONAL DEVELOPMENT THROUGH CHOREOGRAPHY

Bikulov Gordey Olegovich, Postgraduate, Department of Organizational Psychology, Faculty of Psychology, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). Email: gordej.bikulov@mail.ru

Kostyukova Tatyana Anatolyevna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Organizational Psychology, Faculty of Psychology, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). Email: kostyukova@inbox.ru

Emotional development of adolescents in supplementary education is gaining the particular importance due to the need for purposeful pedagogical work aimed at fostering self-awareness, self-regulation, empathy, and communication skills. At the same time, the organization of this process through choreography remains insufficiently developed both theoretically and methodologically. In this article, adolescents' emotional development is understood as a purposeful and systematically organized pedagogical process aimed at shaping and developing the emotional sphere, ensuring awareness, expression, and regulation of emotional states, as well as the development of empathy and communication skills.

Purpose. To describe the system of adolescents' emotional development through choreography and to present the results of its approbation in supplementary education.

Materials and methods. The methodological basis of the study includes the systems approach, pedagogical design, and elements of design-based research. The system of adolescents' emotional development through choreography is considered as an integral pedagogical construct including goals and objectives, content, methods and means, forms of organization, implementation conditions, as well as indicators and tools for assessing effectiveness. The approbation was carried out at MAOU "Lyceum No. 7" and the children's variety theatre studio "Tak nado" with adolescents aged 12–14.

Results. The approbation revealed positive dynamics in self-regulation, as well as in the observed manifestations of self-awareness, empathy, and communication skills. It was shown that the combination of movement-based work, interaction, and reflection ensures the translation of the system's content into concrete and observable actions of adolescents.

Conclusions. The system of adolescents' emotional development through choreography makes it possible to organize this process as a purposeful, consistent, and assessable pedagogical activity in supplementary education.

Keywords: adolescents' emotional development, pedagogical system, choreography, supplementary education, self-awareness, self-regulation, empathy, communication skills, correspondence matrix.

Запрос на эмоциональное развитие подростков соотносится с более широкими приоритетами государственной образовательной политики, связанными с воспитанием и развитием личности. Так, в «Концепции развития дополнительного образования детей до 2030 года» подчёркивается значение создания условий для самореализации и развития способностей детей, а также формирования гармонично развитой и социально ответственной личности [3]. ФГОС основного общего образования, в свою очередь, фиксирует единство учебной и воспитательной деятельности [2]. В этом контексте эмоциональное развитие подростков может рассматриваться как значимый аспект личностного развития, реализуемый в том числе воспитательными средствами хореографии в условиях дополнительного образования.

Современная социокультурная ситуация существенно усложняет процесс эмоционального развития подростков несколькими ключевыми факторами: цифровая зависимость, информационная перегрузка, недостаточная психологическая поддержка родителей, стрессовые условия современной жизни, высокая конкуренция в учебе, перегрузки в школьной системе и неопределенность будущего создают дополнительное напряжение. Современные исследования социально-эмоционального развития показывают, что универсальные программы SEL способствуют формированию и совершенствованию самосознания, саморегуляции, социальной осознанности, навыков взаимодействия и ответственного принятия решений [4]. Систематические обзоры и метаанализы танцевальных интервенций подтверждают, что танец оказывает положительное воздействие на физиологическое и психологическое состояние детей и подростков и может быть сопоставимым или превосходить другие виды фи-

зической активности по ряду психологических и когнитивных параметров [5; 6]. В нашем исследовании хореография рассматривается как ресурс, позволяющий организовать эмоциональное развитие подростков в форме практической творческой активности и взаимодействия в группе.

Как показывает анализ практики танцевальных центров, студий, клубов и кружков в разных городах страны, эмоциональное развитие подростков далеко не всегда выстроено как целенаправленная и последовательная работа, опирающаяся на заданное содержание, конкретные последовательные виды деятельности и понятные способы фиксации результатов. Отсюда возникает противоречие между потребностью осуществлять эмоциональное развитие подростков средствами хореографии и недостаточной научно-методической разработанностью организации этого процесса, включая дефицит методических решений и ограниченную методическую готовность педагогов. В результате воспитательный потенциал хореографии реализуется неравномерно и в значительной степени зависит от индивидуального опыта педагога.

Из обозначенного противоречия формулируется проблема исследования: как выстроить и реализовать педагогическую систему эмоционального развития подростков средствами хореографии, чтобы её содержание было представлено в виде конкретных системных педагогических решений и позволяло педагогу планировать, организовывать и оценивать результаты эмоционального воспитания в условиях дополнительного образования.

В соответствии с поставленной проблемой, объектом исследования выступает процесс эмоционального развития подростков в хореографической деятельности, а предметом – содержание,

методы и средства, формы, условия и показатели результативности педагогической системы эмоционального развития подростков средствами хореографии.

Методологическую основу исследования составили системный подход, педагогическое проектирование и элементы дизайн-исследования. Системный подход предполагает рассмотрение объекта как целостного множества элементов в совокупности отношений и связей между ними, а педагогическое проектирование – как представление о будущем результате деятельности и процессе его достижения, включающее определение целей, подходов, принципов, методов и средств [1]. Элементы дизайн-исследования включены в логику работы как последовательность проектирования, проверки в реальных условиях и последующей корректировки: современная литература отмечает, что дизайн-исследование развивается через повторяющиеся циклы проектирования, реализации, анализа, корректировки и позволяет интегрировать практический опыт и теоретические положения [8].

Исходя из выбранной методологической рамки, эмоциональное развитие подростков средствами хореографии рассматривается именно как педагогическая система, то есть как целостное образование, где заранее задаются и согласуются основные элементы педагогического процесса. В. И. Загвязинский и И. Н. Емельянова определяют педагогическую систему как единство структурных элементов, концептуальных установок, теоретических положений и способов их реализации в целостном педагогическом процессе, обеспечивающее достижение целей и результатов [1]. В таком понимании система включает не только перечисление компонентов, но и порядок их организации: цели и ожидаемые результаты, содержание воспитательных воздействий, способы и средства их реализации, а также требования к субъектам педагогического процесса и условиям, в которых эти цели реализуются и достигаются результаты [1].

В ходе исследования разработана система эмоционального развития подростков средствами хореографии, включающая: содержание, обусловленное намеченной целью, с приоритетными компонентами эмоционального развития и вос-

питательными средствами хореографии; методы, средства и формы организации хореографической деятельности подростков; условия их реализации в дополнительном образовании; показатели и инструменты оценки результативности. Выделение этих элементов необходимо для того, чтобы представить систему как целостную педагогическую конструкцию и показать, каким образом цели переводятся в содержание и организацию деятельности, а затем – в фиксируемые результаты.

В логике описанной структуры системы её исходным элементом является цель – эмоциональное развитие подростков средствами хореографии в дополнительном образовании, включающее такие искомые для развития личностные компоненты, как самосознание, саморегуляция, эмпатия и коммуникативные навыки. Отсюда вытекают задачи, поставленные в исследовании: 1) формировать у подростков умение распознавать и осознавать собственные эмоциональные состояния; 2) развивать способы саморегуляции в условиях двигательной и групповой деятельности; 3) создавать условия для проявления и развития эмпатии в парной и групповой работе; 4) стимулировать коммуникативные навыки через согласование действий, ролевое взаимодействие и рефлексивное обсуждение результатов.

Продолжая описание системы, далее необходимо определить её содержание. В нашем исследовании оно включает, с одной стороны, личностные компоненты эмоционального развития подростков – самосознание, саморегуляцию, эмпатию и коммуникативные навыки, а с другой – средства хореографии, через которые организуется развивающее воздействие. Средства хореографии рассматриваются как выразительные и педагогические: к первым относятся движение и пластика, ритм, рисунок танца, работа с пространством и музыкой; ко вторым – подбор упражнений, организация занятий, парной и групповой работы, а также способы включения подростков в совместную деятельность.

Для представления этого содержания в исследовании используется матрица соответствий (см. табл.), в которой каждому компоненту эмоционального развития сопоставлены соответствующие средства хореографии, типы заданий и ожидаемые наблюдаемые проявления подростков.

Матрица соответствий

Компонент эмоционального воспитания	Ведущие средства хореографии	Типы учебно-практических задач	Ожидаемые проявления (наблюдаемые маркеры)
Само-сознание	Осознание опоры и дыхания; темп/амплитуда; пауза и «стоп-кадр»; качество движения (мягкость/резкость, тяжесть/лёгкость)	1) «Движение-сигнал»: поиск в движении и фиксация телесного сигнала; 2) «вариации состояния»: одна связка в разных качествах/темпах; 3) мини-рефлексия «что я заметил(а)»	1) Называет состояние и телесный сигнал («где в теле», «как проявилось»); 2) связывает состояние с ситуацией задания (момент, причина); 3) отличает «было трудно» от конкретного переживания/сигнала; 4) фиксирует, что изменилось после переключения (темп/дыхание/опора)
Само-контроль	Ступенчатое усложнение; работа с ошибкой; регуляция темпа/амплитуды/дыхания; удержание ритма; переключение роли	1) «Ошибка как точка настройки»: повтор с коррекцией способа; 2) задания на удержание ритма/темпа при помехах; 3) «пауза-выбор»: остановка и выбор стратегии продолжения; 4) переключение роли в момент напряжения	1) Делает паузу перед реакцией, не «срывается» импульсивно; 2) выбирает способ саморегуляции (замедление, дробление, дыхание, смена роли); 3) возвращается к задаче после ошибки; 4) снижает конфликтность/самообесценивание при затруднении
Эмпатия	Зеркалирование; синхронизация; работа с дистанцией; согласование траектории; «считывание» партнёра через движение/темп	1) «Зеркало»: точное повторение качества движения партнёра; 2) «ведущий – ведомый» (с последующей сменой); 3) парные задания на согласование дистанции/темпа; 4) групповая синхронизация по сигналу	1) Замечает состояние партнёра (по движению/темпу/напряжению) и корректно реагирует; 2) подстраивает действие без давления и без «перетягивания»; 3) соблюдает границы и дистанцию; 4) помогает партнёру удержать совместную задачу (поддержка, уточнение, пауза)
Коммуникативные навыки	Распределение ролей «исполнитель – партнёр – наблюдатель»; нормативная обратная связь; групповые договорённости; совместная постановка микро-цели	1) Ролевые задания с обязательной сменой ролей; 2) «обратная связь по действию» по шаблону (что увидел → что помогло → что попробовать); 3) мини-переговоры о правилах выполнения/критериях успеха	1) Формулирует просьбу/уточнение по делу; 2) даёт обратную связь без унижения (про действие, не про личность); 3) принимает замечание без защитной атаки/ухода; 4) договаривается о правилах и соблюдает их; 5) удерживает общий замысел при разногласиях
Ответственное принятие решений	Выбор роли и стратегии; коллективная композиция; правила безопасности; оценка последствий решений для партнёра/группы	1) «Выбор стратегии»: разные способы достижения одной цели (темп/траектория/роль); 2) групповая мини-постановка (распределение ролей, план, критерии); 3) сценарии «конфликт интересов» (чья идея, чей темп, чья позиция) с разбором решений	1) Соотносит решение с правилами группы и безопасностью партнёра; 2) прогнозирует последствия («если я ускорюсь/выйду из рисунка – что будет с группой»); 3) берёт ответственность за выбранную роль и вклад; 4) корректирует решение в интересах общего результата; 5) фиксирует, почему выбрал(а) именно так

Ориентация в ходе работы на данный исследовательский инструмент позволяет показать, каким образом содержание системы переводится в конкретную педагогическую работу и по каким признакам может оцениваться её результативность.

Следующим элементом системы выступают методы и средства её реализации, а также формы организации деятельности подростков. В исследовании они представлены не абстрактным набором приёмов, а конкретно организованной хореографической работой: подростки выполняют упражнения на осознание собственного состояния через движение (изменение темпа, амплитуды, качества движения, «стоп-кадр», дыхание и опора), задания на взаимодействие с партнёром («зеркало», «ведущий – ведомый», согласование дистанции и ритма), а также групповые задачи, где требуется распределить роли, договориться о порядке действий и удержать общий замысел.

Формами организации выступают индивидуальная, парная и групповая работа, причём смена ролей «исполнитель – партнёр – наблюдатель» используется для того, чтобы подросток последовательно учился действовать сам, принимать во внимание другого и оценивать происходящее со стороны.

Важной частью реализации системы являются и рефлексивные процедуры: после выполнения задания подростки кратко фиксируют, что почувствовали, что помогло справиться с задачей и что требует внимания в дальнейшем, а педагог получает возможность соотнести наблюдаемое поведение с целями сконструированной системы. Именно такое сочетание двигательной работы, взаимодействия и рефлексии позволяет перевести содержание системы в понятные и наблюдаемые действия участников.

Для того чтобы описанные методы и средства действительно обеспечивали реализацию системы, необходимо конкретизировать условия её осуществления, разделив их на организационные и педагогические.

К организационным условиям в исследовании отнесены регулярность занятий в системе дополнительного образования, возрастная адресность содержания для подростков 12–14 лет, последовательность работы по выделенным компонентам эмоционального воспитания, а также

чередование индивидуальной, парной и групповой форм деятельности; именно эти параметры задают устойчивый режим работы и делают процесс управляемым и сопоставимым от занятия к занятию.

Педагогические условия связаны уже не с режимом, а с характером взаимодействия и способом ведения занятий: к ним относятся создание безопасной и уважительной среды без насмешки и обесценивающих суждений; такая организация заданий, когда подросток мог бы осознавать своё состояние через движение; постепенное усложнение работы; обязательное включение рефлексии после выполнения упражнений и определённая позиция педагога, при которой внимание подростков направляется не только на технику движения, но и на собственные эмоциональные состояния, их проявление во взаимодействии с партнёром и способы их осознания и регулирования. Именно совокупность этих организационных и педагогических условий позволяет рассматривать хореографическую деятельность не как набор отдельных упражнений, а как целенаправленно выстроенный процесс эмоционального воспитания в дополнительном образовании.

Следующим элементом системы выступают показатели и инструменты оценки её результативности. В исследовании для этого использовались несколько взаимодополняющих средств фиксации. Чек-листы педагогического наблюдения представляли собой разработанные в исследовании карты, в которых по каждому компоненту эмоционального воспитания фиксировались конкретные наблюдаемые проявления подростков: способность вербализовать своё состояние, удерживать самоконтроль при усложнении задания, учитывать действия партнёра, вступать в согласованное взаимодействие в паре и группе. Краткие рефлексивные записи подростков выполнялись после занятия в виде коротких ответов на опорные вопросы («что почувствовал», «что помогло справиться», «что было трудно», «что получилось»); они были нужны для того, чтобы дополнить внешнее наблюдение данными о субъективном переживании подростка. В качестве психодиагностических инструментов использовались PSS-10 и ERQ-CA. Шкала PSS-10, разработанная С. Козном, Т. Камарком и Р. Мермелстайном, предназначена для оценки уровня

воспринимаемого стресса за последний месяц; для русскоязычной версии показаны приемлемые показатели внутренней надёжности и валидности, причём в психометрическом анализе именно версия PSS-10 названа предпочтительной для исследовательских задач. ERQ-CA, разработанный Э. Гуллон и Дж. Таффе как возрастная версия опросника эмоциональной регуляции для детей и подростков 10–18 лет, позволяет оценивать две стратегии: когнитивную переоценку и экспрессивное подавление; в оригинальной психометрической проверке для него показаны внутренняя согласованность, стабильность во времени, а также конструктная и конвергентная валидность. Такое сочетание инструментов необходимо для того, чтобы оценивать результативность системы одновременно по наблюдаемому поведению подростков, их собственному осмыслению опыта и количественным показателям эмоциональной саморегуляции.

Педагогическая система эмоционального воспитания подростков средствами хореографии апробирована на базе МАОУ «Лицей № 7» и детской эстрадной театр-студии «Так надо» г. Томска. В исследовании приняли участие подростки 12–14 лет, объединённые в 6 групп по 20 человек (всего 120 участников). Такой состав выборки и организация работы позволили проверить реализуемость системы в условиях групповой творческой хореографической деятельности и получить данные о её результативности в практике дополнительного образования.

Апробация системы была организована в форме последовательных занятий, проводившихся в рамках групповой хореографической работы. Логика их построения соответствовала содержанию системы: работа выстраивалась последовательно – от заданий, направленных на осознание собственного эмоционального состояния и его регуляцию, к заданиям, требующим учёта состояния другого человека, согласования действий и взаимодействия в группе. Такая организация позволила не только охватить все компоненты эмоционального воспитания, но и проследить их развитие в единой последовательности занятий.

Конкретизация этой логики осуществлялась на уровне структуры отдельного занятия как базовой единицы реализации системы. Каждое за-

нятие строилось по трёхчастной схеме: ритмико-дыхательный блок, направленный на включение подростков в работу, настройку внимания и телесного состояния; пластический блок, в котором выполнялись основные двигательные образные, парные и групповые задания по содержанию системы; рефлексивный блок, обеспечивавший осмысление пережитого опыта и его краткую фиксацию. Такое построение позволяло не просто чередовать упражнения, а последовательно организовывать переход от включения в деятельность к её проживанию и последующему осознанию, что было необходимо для реализации эмоционального развития средствами хореографии в условиях дополнительного образования.

Содержательно эта структура занятия наполнялась через разные типы заданий, каждый из которых был соотнесён с целями системы и выполнял свою функцию. Двигательно-образные задания были направлены на осознание собственного состояния через изменение темпа, качества и амплитуды движения, работу с дыханием и «стоп-кадром»; коммуникативно-групповые – на согласование действий, смену ролей и соблюдение правил взаимодействия; интерпретационно-сценические – на передачу эмоционального состояния и смысла в движении, понимание партнёра и общего замысла; рефлексивные – на осмысление пережитого опыта, фиксацию того, что удалось, что вызвало затруднение и что изменилось в собственном состоянии. Такое распределение заданий было необходимо для того, чтобы разные компоненты эмоционального развития проявлялись не изолированно, а в разных форматах хореографической деятельности, дополняя друг друга в ходе занятий.

Фиксация данных осуществлялась на протяжении всей апробации и строилась как сочетание педагогического наблюдения, рефлексивной фиксации и психодиагностического измерения. После каждого занятия педагог заполнял чек-листы, в которых отмечались наблюдаемые проявления по основным компонентам эмоционального развития: способность подростка осознавать своё состояние, регулировать реакцию в процессе выполнения задания, учитывать действия партнёра и включаться в согласованное взаимодействие. Краткие рефлексивные записи подростков позволяли дополнить внешнее наблюдение

их собственным осмыслением пережитого опыта, а методики PSS-10 и ERQ-CA использовались для получения количественных данных о динамике эмоциональной саморегуляции. Единообразие фиксации обеспечивалось использованием одних и тех же форм наблюдения и опорных вопросов на протяжении всего периода апробации [9; 10].

По итогам апробации установлено, что посещаемость занятий составила 93 %. В реализованной деятельности обеспечен охват всех 4 компонентов эмоционального развития, заложенных в структуре системы. Интегральный показатель её выполнения составил 85 % и рассчитывался как доля выполненных обязательных заданий и предусмотренных рефлексивных фиксаций от общего числа запланированных элементов программы. Количественная динамика по психодиагностическим показателям также зафиксировала положительные изменения: по шкале PSS-10 уровень воспринимаемого стресса снизился с $22,1 \pm 5,4$ до $17,3 \pm 4,6$ ($t = 3,42$; $p < 0,01$), а по опроснику ERQ-CA частота использования стратегии когнитивной переоценки возросла с $3,4 \pm 0,8$ до $4,1 \pm 0,6$ ($t = 2,61$; $p < 0,05$); показатель экспрессивного подавления снизился с $3,0 \pm 0,7$ до $2,8 \pm 0,6$, однако различия не достигли статистической значимости ($p > 0,05$).

Наряду с количественными данными, результаты наблюдения позволяют конкретизировать изменения по отдельным компонентам эмоционального развития. Так, в сфере самосознания подростки к завершению апробации стали точнее описывать собственные состояния, использовать более разнообразные обозначения эмоций и связывать их не только с общим впечатлением от занятия, но и с конкретными элементами деятельности: дыханием, движением, темпом, взаимодействием с партнёром. В рефлексивных обсуждениях и кратких записях чаще фиксировались ответы, в которых подростки не просто фиксировали «нравится / не нравится», а указывали, что именно они чувствовали в процессе выполнения задания, в какой момент состояние менялось и что помогало его осознать. Это позволяет говорить о развитии более дифференцированного отношения к собственным эмоциональным состояниям и о переходе от ситуативной реакции к их более осмысленному восприятию.

Остальные результаты также показали положительную динамику по трём компонентам системы. По саморегуляции к завершению апробации у подростков чаще наблюдались устойчивость внимания, снижение эмоциональной скованности и способность сохранять рабочее состояние в ситуациях усложнения задания; при затруднениях они чаще возвращались к выполнению после ошибки, а не прекращали действие. По эмпатии в совместной работе усилились готовность к синхронизации, внимательность к состоянию партнёра и невербальная поддержка в парных и групповых упражнениях. По коммуникативным навыкам отмечались сокращения случаев избегания взаимодействия, рост включённости в общую работу, детально согласованное выполнение заданий и более продуктивное обсуждение результатов. В совокупности это позволяет утверждать, что изменения затронули не только индивидуальную сферу переживания, но и способы взаимодействия подростков друг с другом в хореографической деятельности.

Полученные результаты позволяют утверждать, что эффективность системы обеспечивалась сочетанием нескольких взаимосвязанных механизмов: задания определяли конкретный эмоционально и телесно переживаемый опыт; рефлексия помогала осмыслить это переживание и соотносить его с собственным состоянием; групповое взаимодействие создавало ситуацию учёта другого человека и согласования действий; регулярное повторение и постепенное усложнение работы закрепляли приобретённые способы реагирования и поведения.

Вместе с тем интерпретация этих результатов должна учитывать ограничения исследования: характер апробации, отсутствие контрольной группы, зависимость части данных от педагогического наблюдения и самоотчётов подростков, а также влияние конкретных условий дополнительного образования и индивидуального стиля педагога на ход работы. С учётом этого практическое значение системы состоит в том, что она может быть использована в дополнительном образовании как основа целенаправленной организации эмоционального воспитания подростков средствами хореографии при соблюдении ряда условий: регулярности занятий, последовательной работы по компонентам, сочетания индивидуальной, парной

и групповой деятельности, обязательного включения рефлексии и внимательной позиции педагога по отношению к эмоциональным проявлениям подростков.

Таким образом, в статье описана разработанная система эмоционального развития подростков средствами хореографии, включающая конкретную цель и задачи, содержание, методы и средства, формы организации, условия реализации и показатели результативности. Результаты апроба-

ции показали, что такая организация работы позволяет целенаправленно развивать самосознание, саморегуляцию, эмпатию и коммуникативные навыки подростков в условиях дополнительного образования. Перспективы дальнейшей исследовательской работы связаны с расширением эмпирической базы исследования, увеличением сроков апробации, уточнением инструментов фиксации результатов и последующей доработкой системы с учётом полученных данных.

Литература

1. Загвязинский В. И., Емельянова И. Н. Общая педагогика. – М.: Высшая школа, 2008. – 391 с.
2. Приказ Министерства просвещения Российской Федерации от 31.05.2021 № 287 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта основного общего образования» (зарегистрирован 05.07.2021 № 64101) [Электронный ресурс]. – URL: publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202107050027 (дата обращения: 18.05.2026).
3. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 31.03.2022 № 678-р «Об утверждении Концепции развития дополнительного образования детей до 2030 года» [Электронный ресурс]. – URL: government.ru/docs/55525/ (дата обращения: 18.05.2026).
4. CASEL. CASEL's SEL Framework. 2020 [Электронный ресурс]. – URL: <https://casel.org/casel-sel-framework-11-2020/> (дата обращения: 18.05.2026).
5. Tao D., Zhang B., Li H. et al. The Physiological and Psychological Benefits of Dance and its Effects on Children and Adolescents: A Systematic Review // *Frontiers in Physiology*. – 2022. – Vol. 13. – Article 925958. – DOI 10.3389/fphys.2022.925958.
6. Fong Yan A., Tan C., Roberts A. et al. The Effectiveness of Dance Interventions on Psychological and Cognitive Health Outcomes Compared with Other Forms of Physical Activity: A Systematic Review with Meta-analysis, 2024 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.sydney.edu.au/news-opinion/news/2024/02/12/dancing-may-be-better-than-other-exercise-for-improving-mental-h.html> (дата обращения: 18.05.2026).
7. Pons J., Harris P., et al. Process-Oriented Measurement of Emotion Regulation. *Frontiers in Psychology*, 2022.
8. Hall T., Herrington J., Young M. Bridging Practice and Theory: The Emerging Potential of Design-Based Research for Digital Innovation in Education // *Educational Media International*. – 2020. – Vol. 57, № 2. – P. 93–106. – DOI 10.1080/09523987.2020.1786710.
9. Cohen S., Kamarck T., Mermelstein R. A Global Measure of Perceived Stress // *Journal of Health and Social Behavior*. – 1983. – Vol. 24, № 4. – P. 385–396. – DOI: 10.2307/2136404.
10. Gullone E., Taffe J. The Emotion Regulation Questionnaire for Children and Adolescents (ERQ-CA): A Psychometric Evaluation // *Psychological Assessment*. – 2012. – Vol. 24, № 2. – P. 409–417. – DOI 10.1037/a0025777.

References

1. Zagvyazinskiy V.I., Emelyanova I.N. *Obshchaya pedagogika [General Pedagogy]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2008. 391 p. (In Russ.).
2. *Prikaz Ministerstva prosveshcheniya Rossiyskoy Federatsii ot 31.05.2021 № 287 "Ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta osnovnogo obshchego obrazovaniya"* [Order of the Ministry of Education of the Russian Federation No. 287 of May 31, 2021 "On Approval of the Federal State Educational Standard of Basic General Education"]. (In Russ.). Available at: publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202107050027 (accessed 18.05.2026).
3. *Rasporyazhenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 31.03.2022 № 678-r "Ob utverzhdenii Kontseptsii razvitiya dopolnitel'nogo obrazovaniya detey do 2030 goda"* [Decree of the Government of the Russian Federation No. 678-r of March 31, 2022 "On Approval of the Concept of Development of Supplementary Education for Children until 2030"]. (In Russ.). Available at: government.ru/docs/55525/ (accessed 18.05.2026).
4. CASEL. *CASEL's SEL Framework*, 2020. (In Engl.). Available at: <https://casel.org/casel-sel-framework-11-2020/> (accessed 18.05.2026).

5. Tao D., Zhang B., Li H., et al. The Physiological and Psychological Benefits of Dance and its Effects on Children and Adolescents: A Systematic Review. *Frontiers in Physiology*, 2022, vol. 13, Article 925958. (In Engl.), DOI 10.3389/fphys.2022.925958.
6. Fong Yan A., Tan C., Roberts A., et al. *The Effectiveness of Dance Interventions on Psychological and Cognitive Health Outcomes Compared with Other Forms of Physical Activity: A Systematic Review with Meta-analysis*, 2024. (In Engl.). Available at: <https://www.sydney.edu.au/news-opinion/news/2024/02/13/dancing-improves-mental-health-cognition-better-than-exercise.html> (accessed 18.05.2026).
7. Pons J., Harris P., et al. Process-Oriented Measurement of Emotion Regulation. *Frontiers in Psychology*, 2022. (In Engl.).
8. Hall T., Herrington J., Young M. Bridging Practice and Theory: The Emerging Potential of Design-Based Research for Digital Innovation in Education. *Educational Media International*, 2020, vol. 57, no. 2, pp. 93-106. (In Engl.), DOI 10.1080/09523987.2020.1786710.
9. Cohen S., Kamarck T., Mermelstein R. A Global Measure of Perceived Stress. *Journal of Health and Social Behavior*, 1983, vol. 24, no. 4, pp. 385-396. (In Engl.), DOI 10.2307/2136404.
10. Gullone E., Taffe J. The Emotion Regulation Questionnaire for Children and Adolescents (ERQ-CA): A Psychometric Evaluation. *Psychological Assessment*, 2012, vol. 24, no. 2, pp. 409-417. (In Engl.), DOI 10.1037/a0025777.

УДК 378.1

DOI 10.31773/2078-1768-2026-275-270-277

ДРАМАТУРГИЯ ОРКЕСТРОВКИ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ КОГНИТИВНЫХ НАВЫКОВ БУДУЩИХ РУКОВОДИТЕЛЕЙ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Крючкова Елена Степановна, доцент кафедры вокального и инструментального искусства, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: lerumax80@mail.ru

Профессию руководителя, который возглавляет оркестр народных инструментов, невозможно представить без погружения в когнитивное пространство музыкального произведения, представленное прежде всего оркестровой партитурой, затем музыкальным содержанием и дирижёрской версией исполнения, позволяющей наилучшим образом раскрыть смыслы и переживания, заключённые композитором в россыпь чёрных нот. Педагогический аспект соответственно подразумевает формирование умений, связанных с расшифровкой авторских обозначений в партитуре, анализом исходной драматургии авторского сочинения и выстраиванием дирижёрской стратегии оркестрового исполнения.

В статье рассматривается методология выработки у студентов, обучающихся по специальности руководителя инструментального коллектива, способности определения и понимания художественной и смысловой организации музыкального содержания произведения. Цель – выявление совокупности действий со стороны преподавателя, обучающего студентов постижению выразительных ресурсов партитуры, в эстетическом и феноменологическом значениях. На основе изучения специальной литературы, ряда дирижёрских трактовок народной музыки, собственных педагогических наработок автор приходит к выводу о действенности подхода, соединяющего эмпатические и эвристические интенции в процессе освоения студентами такой дисциплины, как анализ оркестровой партитуры. Автором использованы методы феноменологии, структурного анализа, компаративный подход. Данное исследование позволит осуществить более эффективное решение проблемы обучения будущих руководителей оркестра русских народных инструментов навыкам творческого музыкального мышления в жёстких рамках дирижёрского искусства.

Ключевые слова: оркестр народных инструментов, дирижирование, эстетическое расположение, С. Н. Лишаев, музыкальное содержание, музыкально-историческая парадигма, В. Н. Холопова, драматургия оркестровки, дирижёрская стратегия, эмпатические и эвристические интенции в педагогике.

ORCHESTRA DRAMATURGY IN THE CONTEXT OF FORMING THE COGNITIVE SKILLS OF FUTURE ORCHESTRA DIRECTORS OF RUSSIAN FOLK INSTRUMENTS

Kryuchkova Elena Stepanovna, Associate Professor of Department of Vocal and Instrumental Arts, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: lerumax80@mail.ru

It is impossible to imagine the profession of a leader, who leads an orchestra of folk instruments without immersing himself in the cognitive space of a musical composition, represented primarily by the orchestral score, then by the musical content and the conductor's version of the performance, which makes it possible to best reveal the meanings and experiences enclosed by the composer in a scattering of black notes. The pedagogical aspect, accordingly, implies the formation of skills related to deciphering the author's designations in the score, analyzing the original dramaturgy of the author's composition and building a conducting strategy for orchestral performance.

The article discusses the methodology of developing the ability of students studying to lead an instrumental group to determine and understand the artistic and semantic organization of the musical content of a work. The aim is to identify a set of actions on the part of the teacher, who teaches students to comprehend the expressive resources of the score, in aesthetic and phenomenological terms. Based on the study of special literature, a number of conductor's interpretations of folk music, and his own pedagogical achievements, the author comes to the conclusion about the effectiveness of an approach combining the empathic and heuristic intentions in the process of students mastering such a discipline as the analysis of orchestral scores. The author uses the methods of phenomenology, structural analysis, and a comparative approach. This research will allow a more effective solution to the problem of teaching the future leaders of orchestra of Russian folk instruments the skills of creative musical thinking within the strict framework of conducting art.

Keywords: folk instrument orchestra, conducting, aesthetic arrangement, S.N. Lishaeв, musical content, musical-historical paradigm, V.N. Kholopova, orchestration drama, conducting strategy, empathic and heuristic intentions in pedagogy.

Освоение когнитивного пространства музыкального произведения, избранного дирижёром для концертного исполнения, происходит на нескольких базовых уровнях. С позиций первичной структурности в нём можно выделить: понимание текста композиторской партитуры; раскрытие творческой идеи композитора через дирижёрский жест, через мануальную технику; личная интерпретация произведения, ориентированная на полноценное восприятие музыки современной слушательской аудиторией.

Исходным уровнем музыкального исполнительства является качественность (аутентичность) понимания условных и безусловных возможностей нотного текста. В дирижёрской работе она достигается через восхождение от «закрытого» текста партитуры к пониманию и выведению из потаённой области композиторского замысла и контекста времени живой ткани музыкального со-

держания – «выразительно-смысловой сущности музыки» [16, с. 80]. Руководитель ОРНИ в работе с партитурой находит и высветляет те чувствования и смыслы, которые потенциально наделены качеством будущей художественной событийности, непременно выстраивая собственную стратегию оркестрового исполнения.

Понятие оркестровой драматургии является относительно новым для теории исполнительства. В настоящее время оно трактуется как процесс развития и взаимодействия музыкальных образов, выразительных средств и приёмов воплощения драматического действия в масштабе всего произведения [10, с. 14]. Музыковедов, дирижёров и педагогов интересуют, как правило, тембровый и темповый аспекты оркестровой драматургии [5; 1, с. 33]. Мы предлагаем более расширенный подход, который акцентирует внимание студентов на изучении партитуры и в других ракурсах,

когда дирижёр анализирует её содержательные ресурсы с предельно общих позиций и как своего рода будущую аудиопостановку.

Полагаем, что следует выделить необходимость общепрофессионального анализа, который опирается прежде всего на концептуальный аппарат эстетики. То, что мы назвали музыкальным содержанием, будущим руководителям инструментальных коллективов весьма желательно рассматривать и реконструировать в оптике феноменологического тренда современного эстетического знания.

Одной из новых категорий в феноменологии искусства является термин «эстетические расположения», рассмотренный в трудах С. А. Лишаева [13]. Эстетические переживания философ связывает с событиями, ситуациями, которые человек может отличить в своём восприятии на уровне обычного существования как нечто особенное, Другое. «Феноменология (онтология) эстетических расположений исходит из того, что эстетическое разворачивается событийно и открывается как тот или иной модус чувственной данности особенного, Другого» [11, с. 201]. Другое в точке события открывается или в модусе бытия, либо в модусах небытия и ничто.

Гранями модуса бытия, утверждающего присутствие человека в мире, выступают, по рассуждению С. А. Лишаева, разнообразные феномены. «В человеческом опыте есть переживания, связанные не только с восприятием гармоничности/дисгармоничности телесных форм (красивое, прекрасное, уродливое, безобразное), являющих для созерцания совершенство смысловой формы <...>, но и с восприятием количества как величины (большое, маленькое, величественное) и силы (динамически возвышенное), а также различных форм пространства и времени. В таких переживаниях на первый план выходит не чуждость, а возможность, не сущность, а существование. К этому не вписывающемуся в каноны эстетики прекрасного опыту можно отнести, к примеру, переживание старого, ветхого, юного, молодого, мимолетного, простора и выси, дали и пропасти, уютных и торжественных интерьеров» [11, с. 202]. К эстетическим расположениям, отвергающим присутствие человека в мире, С. А. Лишаев относит небытие (безобразное, уродливое, ужасное и страшное) и ничто, пред-

ставленное настроениями скуки, тоски, абсурдности [12, с. 20–21].

Главный посыл данной концепции, который нацеливает дирижёра в ходе продумывания оркестровой драматургии произведения на расширение палитры эмоциональных нюансов, окраски целого и частей, можно взять за основу возможных векторов для более полных, «ветвящихся смыслами» дирижёрских разработок. Насыщение достигается благодаря представлениям о множественности переживаний, которые сопровождают человека в его обычном существовании и не являются культурно закреплённой и осознанной нормой. Так или иначе, рассеянные по музыкальному тексту настроения поддаются различению по их соотносённости с утверждающими и отвергающими эстетическими расположениями.

Феноменологический срез в педагогической работе прямым образом соотносится с необходимостью развития у студентов эмпатической способности – чувственного восприятия в модусе его разнообразных значений [2, с. 102]. Эмпатия предполагает вслушивание в мир собственных эмоций и закрепление новых оттенков переживания по тому или иному жизненному поводу в дирижёрских разметках партитуры. Она неотделима от чуткого постижения эмоциональной окрашенности звукового фона, генерируемого миром культуры, социумом, от внимания к особым интонациям, которые неожиданно, мимолётно проскальзывают в обычной жизни людей. Кроме того, эмпатия нужна и для понимания духовных поисков сочинителей музыки: интерпретаторов народного творчества и композиторов.

В настоящее время репертуар ОРНИ открыт для многих жанров и включает не только фольклорные обработки, переложения популярных песен и романсов, национальную музыку, оригинальные произведения, созданные специально для оркестра народных инструментов. Сегодня исполняются жанрово-бытовые или салонные миниатюры (вальсы, мазурки, полонезы), переложения классических произведений или популярной советской классики, фрагменты саундтреков, эстрадная музыка [7]. Руководители инструментальных коллективов осваивают сложный жанр симфонии для оркестров народных инструментов (см. [3; 4]). Педагогу поэтому предстоит высветить перед студентами текст классической оркестровой партитуры, увлекая в его глубины таким

образом, чтобы молодые люди начали чувствовать его как художественное творение конкретной эпохи, как воплощение стилевой, музыкально-исторической парадигмы. Другие по жанру произведения (эстрадная, популярная музыка, советская массовая песня) потребуют эмпатии в плане культуральной «атрибуции», как произведения-свидетеля, «рефлектора» памятных событий общественной и художественной жизни, поворотных этапов культурной динамики.

В. Н. Холопова, рассуждая о педагогических аспектах постижения музыкального содержания, присущего академическим жанрам, выделяет эмоциональную, изобразительную и символическую грани. «Указанные три стороны музыкального содержания не равны между собой. Первая – музыкальная эмоция – обязательна, вторая и третья – изобразительность и символика – возможны, но не обязательны. Однако музыкальное искусство, время от времени отходя от второй и третьей сторон, всё же к ним снова возвращается, находя в них живительную “подпитку” своей выразительности. Соотношение названных трёх сторон музыкального содержания оказывается удивительно неодинаковым в разные периоды истории европейской (и мировой) академической музыки» [16, с. 80]. В обучении музыкантов исследователь предлагает сконцентрировать внимание студентов на крупных музыкально-исторических парадигмах, присущих стилям барокко, классики, романтизма, музыке XX века.

Педагогу предстоит дать масштабную картину движения музыкального содержания: от соразмерности музыки эпохи барокко, превалирования эмоции в классической венской школе, возвышения у композиторов-романтиков эмоционального компонента в сочетании с новым подъёмом изобразительности (во второй половине столетия) и второстепенностью символического наполнения до музыки XX века с её крайней выразительностью эмоции, утратившей полноту чувственного многообразия и сведённой к характеру, с всеохватностью символики и убыванием предметной изобразительности.

В. Н. Холопова разворачивает широкую панораму эволюции музыкального содержания, подкреплённую обращением к наиболее ярким именам и показательным произведениям. Точная характеристика существенных свойств каждой историко-стилевой парадигмы, их музыковед-

ческая детализация представляют своего рода методологическую базу для осуществления эмпатического подхода в ходе подготовки будущих дирижёров.

Полагаем, что основным ориентиром для профильных воспитательных целей можно считать разбор на занятиях со студентами следующих общих и конкретных признаков, освещённых В. Н. Холоповой, которые излагаются нами в сжатом виде. При анализе *барочной музыки* это такие черты эмоционального строя, как выразительность и глубина переживаний, разнообразие состояний, особенно контрастных, длительность, теоретическая разработанность аффектов, а также подвижный темп, консонантность, диатоника, гомофонная фактура, применение ритмической фигурации, свойственные музыкальному языку эпохи [16, с. 81]. Изобразительная сторона содержания музыки барокко питается традициями Ренессанса с его обращённостью к природе и земному миру, зримыми образами оперного искусства. Высочайшая развитость символики прослеживается в сочинениях крупнейших композиторов барокко: И. С. Баха, К. Монтеверди, Г. Ф. Генделя. «Проявляется она в разных аспектах – в экзегетике слова, в системе музыкально-риторических фигур, в символике числа. <...> В целом парадигма музыки, установившаяся в эпоху барокко, отличается соответствием высоко поднявшейся волны эмоционального звучания и яркого символического свечения смысла вокруг него» [16, с. 83].

В музыке *классической эпохи* (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен) соотношение трёх компонентов содержания меняется: эмоция становится центральной, всеобъемлющей и трактуется как живое человеческое чувство, преобладают радостные эмоции, мажорные тональности, отражаются бурные эмоции, медитативные состояния, а изобразительность и символика отходят на второй план [16, с. 84]. «Музыка Гайдна, Моцарта, Бетховена не менее базовая для музыкального образования, чем И. С. Баха. Педагоги и учащиеся должны хорошо чувствовать прочную эмоциональную основу этого творчества, подвижность, контрастность музыкальных тем и воплощать эти особенности в своём исполнении и толковании произведений» [16, с. 85].

Для парадигмы *эпохи романтизма XIX века* особенно характерны возвышение эмоционального содержания, подъём во второй половине

столетия музыкальной изобразительности, восторженности символики [16, с. 85–86]. Огромную роль для возвеличивания эмоций в это время сыграла русская классическая школа с традиционным для России представлением о музыке как душевной стихии (творчество П. И. Чайковского) и воплощении зримого мира (произведения М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова). Расширился сам ряд музыкальных эмоций, включивший следующие главные направления: любовь, смерть, осмеяние, смешанные чувства [16, с. 86]. Символическая сторона содержания музыки в XIX веке, несмотря на малую роль, насчитывала несколько видов, это полижанровость (Ф. Шопен, И. Брамс, С. В. Рахманинов), оперные лейттема и лейтмотив (Р. Вагнер, Н. А. Римский-Корсаков) [16, с. 88].

Музыка XX века установила собственную парадигму, для которой стали характерными крайность эмоционального выражения (экспрессивность, аэмоциональность, отрицание простых человеческих чувств) в купе с утратой многообразия и предметной изобразительности, всеохватностью символического начала, появившейся в разных видах: символике жанров, стилей, индивидуальных названий, буквенных монограмм, цитат, лейтмотивов, чисел, жестов, театральной игры. Наблюдаемый в академической музыке эмоциональный вакуум заполняют бурно развившиеся субкультуры: джаз, рок, авторская песня [16, с. 89]. Как отмечает В. Н. Холопова, постижение музыки XX века требует от педагогов и исполнителей особо рационального подхода, знания различных техник сочинения (додекафонии, алеаторики, сонорики), зашифрованных имён, фраз, чисел, цитат, стилизованных аллюзий, понимания эмоциональных крайностей творчества этого времени, готовности их адекватно воспринимать и интерпретировать, объясняя специфику музыки XX века исключительными общественными событиями этой эпохи [16, с. 91].

Помимо метода эмпатии культивирование у студентов когнитивных способностей, направленных на понимание драматургии оркестрового музыкального содержания, нуждается в использовании эвристического подхода. Он нацеливает на развитие умения «точной реконструкции», то есть нахождения приёмов более яркого высвечивания смыслов, составляющих композиторский музыкально-художественный ресурс произве-

дения, а также продумывания путей обновления оркестрового звучания. Данное умение формируется через решение педагогом ряда оркестрово-драматургических задач в процессе изучения нотного текста. Здесь в первую очередь необходимо выделить:

– *анализ структуры*, когда дирижёр разбирает строение партитуры, музыкального текста в целом и продумывает свою концепцию динамического звучания произведения. В этом плане происходит выявление того, как сопоставлены части произведения, как чередуются большие оркестровые эпизоды, вступления и заключения, как взаимодействуют (сочетаются, контрастируют, с какой целью используются) тембровые пласты. Также сюда следует включить нахождение идеальной точки «золотого сечения» в произведении, а именно: точный расчёт звуковых и темповых кульминаций; обдумывание расстановки акцентов;

– *разработку тембровой драматургии*, формирующей качество оркестрового воплощения и богатство музыкальной образности. Дирижёром используются разные опорные действия. В горизонтальном измерении это тембровые контраст, сближение, сопоставление, противопоставление, мерцание, вкрапление; фрагментарный показ тембрового спектра, создание тембрового фона, напряжения (туттийное звучание); тембровая трансформация. В вертикальном – это тембровые вариации, модификация, дифференциация, инкрустация [10, с. 15, 16–17];

– *выявление театрально-игрового потенциала произведения*, означающее умение реконструировать композиторский замысел в целях достижения музыкальной выразительности. Квинтэссенцией игровой логики считается конкретность, фундируемая рядом принципов: составительности, усиливающей экспрессию диалога между солирующим инструментом (или группой) и всего оркестра; красочно-декоративной виртуозности; манифестируемой технической сложности; насыщенности смыслами; импровизационности, предполагающей тактичные изменения ритмического рисунка, градацию динамической и интонационной нюансировки, игру паузами;

– *осмысление личностно-креативной стороны дирижёрской деятельности*, что подразумевает умеренную доработку «не самозвучащих» партитур [8; 15, с. 49]; анализ деталей музыкаль-

ного текста на предмет их высвечивания или, напротив, затушёвывания; осознание и выстраивание своей дирижёрской манеры (воплощение личных переживаний, эстетических предпочтений), творческого стиля (классического, романтического, лирико-интеллектуального, одновременно локально обусловленного в зависимости от принадлежности к определённым национальным, столичным школам исполнительства) [9, с. 42–43]; выборочная переинструментовка в целях демонстрации личного понимания композиторского замысла.

Реализация указанных задач требует использования целого комплекса педагогических действий. Умение анализировать структуру произведения достигается при помощи показательного разбора под запись самим педагогом специально подобранного музыкального произведения, обладающего выраженной структурностью. При этом внимание студентов обращается на чередование и взаимодействие разных частей, тембровых пластов, на динамику разворачивания музыки. Разбор должен быть многократным, выстроенным по степени усложнения партитур. Затем студентам предлагаются упражнения в виде небольших произведений или фрагментов для самостоятельного анализа. Хорошим подспорьем могут стать видеоматериалы, на которых записаны мастер-классы педагогов из разных творческих вузов или оркестровых коллективов. Эта часть работы находит своё завершение в зачётном разборе студентами произведений для ОРНИ по списку, составленному преподавателем.

Развитие способности понимать тембровую драматургию также начинается с объяснения преподавателем того, как следует анализировать специально подобранные партитуры (с учётом вертикального и горизонтального векторов тембрового содержания). Данный вид работы уместно дополнить видеозаписями с исполнением одного и того же произведения разными дирижёрами, а продолжить во время практических занятий анализом особенностей тембровой интерпретации, достоинств и недостатков дирижёрских трактовок. Посещение вместе со студентами концертов народной музыки с последующим интерактивным обсуждением ярких тембровых дирижёрских находок также является эффективной формой оттачивания профессионального восприятия.

Умение определять театрально-игровой потенциал произведения вырабатывается при помощи аудиовизуального материала с записями концертов, а также в ходе прослушивания выступлений ОРНИ. Показательный разбор педагогом, интерактивное обсуждение студентами качества и уровня концертности, характерной для дирижёрской концепции, зачётный разбор определённых музыкальных номеров можно считать обязательной частью формирования когнитивных способностей обучаемых. Е. А. Петелина указывает на результативность метода «обелённого текста», когда с партитуры удаляются все темповые и динамические обозначения, которые учащийся должен проставить самостоятельно либо внести в нотный текст подробные дополнительные ремарки, раскрывающие и уточняющие авторский замысел исполнения [14, с. 9].

Наращивание личностно-креативного потенциала будущего дирижёра ОРНИ может осуществляться при условии правильной оценки собственных задатков и наилучшего направления для саморазвития. Такая идентификация дело нелёгкое, поскольку внешние факторы – мнения, традиция, мода, пример успешных коллег по ремеслу – могут увести по ложному пути. Кроме того, особенностью звуковой палитры русского народного оркестра остаются напевность, лирический настрой вкупе с плясовой характерностью, её яркой, азартной удалью (см. подробнее [6]), поэтому собственный стиль дирижирования приходится искать в рамках этих эмоционально-ритмических границ.

Творческий опыт известных руководителей народных оркестров свидетельствует о том, что, несмотря на строгие границы жанра, собственный стиль кристаллизуется на основе неперестанного повышения общего культурного уровня. Личностный рост студента зависит от широты интересов: открытости сознания всему миру художественных ценностей, стремления к универсализму в дирижёрской деятельности. Одновременно чувства, мысли, действия следует устремить к достижению конкретных целей – поддержанию народной традиции, развитию отечественного оркестрового искусства. Руководитель обязан постоянно пополнять знания по русской музыкальной культуре (вспомним богатое собрание русских народных песен, включая исторически редкие, Н. Н. Не-

красова, легендарного дирижёра Академического ОРНИ Всесоюзного радио и телевидения); разбираться в национально самобытной классической музыке и современных произведениях для оркестров народных инструментов и на этой основе обновлять и разнообразить концертный репертуар. Педагог помимо внушения установки на расширение этномузыкального горизонта должен показать достоинства приобщения к образцам мирового искусства, и здесь, как мы полагаем, особенно значимы символы и образы поэзии, национальной мифологии, фольклорные сюжеты. Процесс воспитания в этом плане начинается с личного примера наставника и перманентно осуществляется в живом общении с представителями художественной элиты (присутствие на репетициях, встречи, знакомства, профессиональное сотрудничество). Значимые или волнующие события, фрагменты, аспекты такого универсально-специализированного осмысления культуры подлежат обсуждению в ходе аудиторных занятий и внеаудиторных бесед под углом распознавания

креативности, стиля, способов их проявления в разных сферах искусства и постижения степени яркости, духовной глубины.

Вполне очевидно, что в идеале культивирование у студентов когнитивных способностей, нацеленных на понимание оркестровой драматургии, предъявляет к педагогу серьёзные требования. Он сам должен быть активным участником живого культурного процесса, сочетая качества наставника, исследователя, мастера-исполнителя, экспериментатора. Свою миссию он сможет выполнить, опираясь на поддержку коллег – преподавателей музыкально-теоретических дисциплин, музыкальной педагогики и психологии, фольклористики, культурологии. Методическим советам вузовских факультетов потребуются скоординировать тематику занятий по указанным предметам, читаемым для будущих руководителей творческих коллективов. Только такая углублённая совместная работа обеспечит прочные знания и навыки будущих руководителей инструментальных коллективов.

Литература

1. Абдоков Ю. Б. Поэтика оркестра. Анализ оркестровых партитур. – М.: Московский научно-издательский центр «Московская консерватория», 2023. – 72 с.
2. Афасижев М. Н. Классическая парадигма эмпатии в теории и практике искусства // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 4. – С. 99–103.
3. Белик П. А. Оркестр русских народных инструментов в истории отечественной симфонии // Известия РГПУ имени А. И. Герцена. – 2009. – № 96. – С. 236–246.
4. Белик П. А. Симфониетта № 2 В. Бояшова: к проблеме адаптации симфонического жанра в музыке для оркестра русских народных инструментов // Известия РГПУ имени А. И. Герцена. – 2008. – № 59. – С. 267–284.
5. Бычков В. В. Тенденции в развитии тембровой драматургии в народно-оркестровой музыке (1970–1980-е гг.) // Вестник культуры и искусств. – 2012. – № 2 (30). – С. 126–130.
6. Гальцева О. В. Русская народная пляска как язык внутриэтнического общения // Гуманитарий: актуальные проблемы гуманитарной науки и образования. – 2023. – № 3 (63). – С. 268–286.
7. Копырюлин М. С. Современные подходы к формированию репертуара оркестра народных инструментов // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 1. – С. 62–68.
8. Лебедев А. Е. Теория музыкально-исполнительского искусства. – СПб.: Планета музыки, 2022. – 320 с.
9. Лебедев А. Е. Художественные основы исполнительской интерпретации в музыкальном искусстве // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2024. – № 4 (26). – С. 40–47.
10. Лебедева М. А. Тембровая драматургия концертов для домры с оркестром русских народных инструментов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3. – Саратов, 2024. – 25 с.
11. Лишаев С. А. Контуры неклассической эстетики (эстетика Другого как феноменология эстетических расположений) // Известия Самарского научного центра РАН. – 2015. – № 17 (1–1). – С. 201–206.
12. Лишаев С. А. Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность: монография. – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2003. – 296 с.
13. Лишаев С. А. Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность. – СПб.: Алетейя, 2012. – 256 с.
14. Петелина Е. А. Музыкально-педагогические технологии хормейстерской подготовки магистра // Актуальные инновационные исследования: наука и практика. – 2008. – № 1. – С. 9.

15. Ражников В. Г. Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни. – М.: Советский композитор, 1989. – 236 с.
16. Холопова В. Н. Содержательные парадигмы музыкально-исторических эпох (к инновациям в российском музыкальном образовании) // Музыкальное искусство и образование. – 2013. – № 3. – С. 79–92.

References

1. Abdokov Y.B. *Poetika orkestra. Analiz orkestrovyykh partitur [Poetics of the Orchestra. Analysis of Orchestral Scores]*. Moscow, Moskovskiy nauchno-izdatel'skiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya" Publ., 2023. 72 p. (In Russ.).
2. Afasizhev M.N. Klassicheskaya paradigma empatii v teorii i praktike iskusstva [The Classical Paradigm of Empathy in the Theory and Practice of Art]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual Problems of Higher Music Education]*, 2019, no. 4, pp. 99-103. (In Russ.).
3. Belik P.A. Orkestr russkikh narodnykh instrumentov v istorii otechestvennoy simfonii [The Orchestra of Russian Folk Instruments in the History of the Russian Symphony]. *Izvestiya RGPU imeni A.I. Gertsena [Bulletin of the Herzen State Pedagogical University of Russia]*, 2009, no. 96, pp. 236-246. (In Russ.).
4. Belik P.A. Simfonieta № 2 V. Boyashova: k probleme adaptatsii simfonicheskogo zhanra v muzyke dlya orkestra russkikh narodnykh instrumentov [Simfonieta No. 2 by V. Boyashov: On the Problem of Adapting the Symphonic Genre in Music for the Orchestra of Russian Folk Instruments]. *Izvestiya RGPU imeni A.I. Gertsena [Bulletin of the Herzen State Pedagogical University]*, 2008, no. 59, pp. 267-284. (In Russ.).
5. Bychkov V.V. Tendentsii v razvitii tembrovoy dramaturgii v narodno-orkestrovoy muzyke (1970-1980-e gg.) [Trends in the Development of Timbre Drama in Folk Orchestral Music (1970-1980s)]. *Vestnik kul'tury i iskusstv [Bulletin of Culture and Arts]*, 2012, no. 2 (30), pp. 126-130. (In Russ.).
6. Galtseva O.V. Russkaya narodnaya plyaska kak yazyk vnutrietnicheskogo obshcheniya [Russian Folk Dance as a Language of Intra-Ethnic Communication]. *Gumanitariy: aktual'nye problemy gumanitarnoy nauki i obrazovaniya [Humanitarian: Current Problems of Humanitarian Science and Education]*, 2023, no. 3 (63), pp. 268-286. (In Russ.).
7. Kopyryulin M.S. Sovremennye podkhody k formirovaniyu repertuara orkestra narodnykh instrumentov [Modern Approaches to Forming the Repertoire of a Folk Instruments Orchestra]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian Musical Almanac]*, 2019, no. 1, pp. 62-68. (In Russ.).
8. Lebedev A.E. *Teoriya muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva [Theory of Musical Performance Art]*. St. Petersburg, Planeta muzyki Publ., 2022. 320 p. (In Russ.).
9. Lebedev A.E. Khudozhestvennye osnovy ispolnitel'skoy interpretatsii v muzykal'nom iskusstve [Artistic Foundations of Performance Interpretation in Musical Art]. *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya [Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of Art History]*, 2024, no. 4 (26), pp. 40-47. (In Russ.).
10. Lebedeva M.A. *Tembrovaya dramaturgiya kontsertov dlya domry s orkestrom russkikh narodnykh instrumentov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Timbre Dramaturgy of Concertos for Domra and Orchestra of Russian Folk Instruments. Author's abstract Diss. PhD in Art History]*. Saratov, 2024. 25 p. (In Russ.).
11. Lishaev S.A. Kontury neklassicheskoy estetiki (estetika Drugogo kak fenomenologiya esteticheskikh raspolozheniy) [Contours of Non-Classical Aesthetics (Aesthetics of the Other as a Phenomenology of Aesthetic Dispositions)]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra RAN [Bulletin of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences]*, 2015, no. 17 (1-1), pp. 201-206. (In Russ.).
12. Lishaev S.A. *Estetika Drugogo: esteticheskoe raspolozhenie i deyatel'nost' [Aesthetics of the Other: Aesthetic Disposition and Activity]*. Samara, Samarskaya gumanitarnaya akademiya Publ., 2003. 296 p. (In Russ.).
13. Lishaev S.A. *Estetika Drugogo: esteticheskoe raspolozhenie i deyatel'nost' [Aesthetics of the Other: Aesthetic Disposition and Activity]*. St. Petersburg, Aletyya Publ., 2012. 256 p. (In Russ.).
14. Petelina E.A. Muzykal'no-pedagogicheskie tekhnologii khormeysterskoy podgotovki magistra [Musical and Pedagogical Technologies for Master's Choirmaster Training]. *Aktual'nye innovatsionnye issledovaniya: nauka i praktika [Current Innovative Research: Science and Practice]*, 2008, no. 1, p. 9. (In Russ.).
15. Razhnikov V.G. *Kirill Kondrashin rasskazyvaet o muzyke i zhizni [Kirill Kondrashin Talks about Music and Life]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1989. 236 p. (In Russ.).
16. Kholopova V.N. Soderzhatel'nye paradigmy muzykal'no-istoricheskikh epokh (k innovatsiyam v rossiyskom muzykal'nom obrazovanii) [Substantive Paradigms of Musical-Historical Epochs (Towards Innovations in Russian Music Education)]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Musical Art and Education]*, 2013, no. 3, pp. 79-92. (In Russ.).

Алфавитный указатель авторов

Абрамова П. В.	37
Багрова Н. В.	95
Баринов В. И.	23
Бердникова Т. М.	200
Бикулов Г. О.	261
Богомолова Ю. Ю.	188
Богоудинова Р. З.	226
Букина Е. К.	251
Власова К. М.	233
Вэй Шанмяо	119
Герасимов Г. И.	69
Го Ситин	113
Грибков Д. Н.	58
Гук А. А.	216
Давыдова Л. В.	79
Кабирзянов Р. Р.	180
Казаков Е. Ф.	13
Коляденко Н. П.	166
Костюк Н. В.	251
Костюкова Т. А.	261
Крылов И. А.	174
Крючкова Е. С.	270
Лескова Т. В.	139
Лян Юйпэн	95
Макевнин А. В.	53
Морозова О. П.	240
Ненилин С. Н.	233
Нехвядович М. С.	208
Новгородова Е. Е.	226
Паничкина Е. В.	43
Попова Н. С.	251
Пыльнева Л. Л.	157
Родионов С. Г.	88
Родионова Д. Д.	37, 88
Соловьев А. П.	31
Суворов М. С.	37
Тан Нинвань	125
Труевцева О. Н.	79
Шкляева Л. М.	200
Ю Юн	106
Ян Мэй	240

List of Authors in Alphabetical Order

Abramova P.V.	37
Bagrova N.V.	95
Barinov V.I.	23
Berdnikova T.M.	200
Bikulov G.O.	261
Bogomolova Y.Y.	188
Bogoudinova R.Z.	226
Bukina E.K.	251
Vlasova K.M.	233
Wei Shanmiao	119
Gerasimov G.I.	69
Guo Xiting	113
Gribkov D.N.	58
Guk A.A.	216
Davydova L.V.	79
Kabirzyanov R.R.	180
Kazakov E.F.	13
Kolyadenko N.P.	166
Kostyuk N.V.	251
Kostyukova T.A.	261
Krylov I.A.	174
Kryuchkova E.S.	270
Leskova T.V.	139
Liang Yupeng	95
Makevnin A.V.	53
Morozova O.P.	240
Nenilin S.N.	233
Nekhvyadovich M.S.	208
Novgorodova E.E.	226
Panichkina E.V.	43
Popova N.S.	251
Pylneva L.L.	157
Rodionov S.G.	88
Rodionova D.D.	37, 88
Solovyev A.P.	31
Suvorov M.S.	37
Tang Ningwan	125
Truevtseva O.N.	79
Shklyueva L.M.	200
Yu Yong	106
Yang Mei	240

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 рубрикатом 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 25.06.2026

Подписано в печать 25.05.2026

Формат 60x84¹/₈.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 28.

Уч.-изд. л. 28,3. Усл. печ. л. 32,8.

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 June 25, 2026

Signed for print on May 25, 2026

Format 60x84¹/₈.

Offset paper. Font «Times».

Order № 28.

Author's sheets 28,3. Printer's sheets 32,8.

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