

КАНТ SOCIAL SCIENCE & HUMANITIES SERIES

5.4. SOCIOLOGY
5.5. POLITICAL SCIENCE
5.10. ART HISTORY
AND CULTUROLOGY

ИНВЕСТИЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВА ЛЮСИ ВОРОНОВОЙ • УНИВЕРСУМ «ВЕЩНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЕНИЯ» МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА В ТРУДАХ МАЙЕРА ШАПИРО И КЛЕМЕНТА ГРИНБЕРГА • ОТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ К ПЕРЕЖИВАНИЮ: ФЕНОМЕН АТМОСФЕРЫ В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

- КЛАССИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПАМЯТИ: НАСЛЕДИЕ И ГРАНИЦЫ ПРИМЕНИМОСТИ
- НИКАНДРОВА ПУСТЫНЬ В КОНТЕКСТЕ ПИСЬМЕННЫХ ИСТОЧНИКОВ XVI–XIX ВЕКОВ
- ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕПТ «БУНТАРЬ» В ОПЕРЕ М.П. МУСОРГСКОГО «БОРИС ГОДУНОВ»
- ПРИБЛИЖЕНИЕ К ВЕЧНОСТИ: ЖАНР РЕКВИЕМА, XXI ВЕК — ЭДУАРД АРТЕМЬЕВ «ДЕВЯТЬ ШАГОВ К ПРЕОБРАЖЕНИЮ» • АРЕНСКИЙ КАК АВТОР ОДНОАКТНОГО БАЛЕТА «ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ»
- ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ РЕЖИССЕРСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ОПЕРЫ «ПЛАЩ» ДЖ. ПУЧЧИНИ • А.Б. БЫЗОВ — КОМПОЗИТОР, СОЗДАЮЩИЙ СВОЙ УНИКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ И НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПУТЬ

Научный рецензируемый журнал открытого доступа, выходит с периодичностью четыре раза в год (январь, апрель, июль, октябрь).
Зарегистрирован Федеральной службы по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Запись
о регистрации СМИ ПИ № ФС77-83673 от 26 июля 2022 года. Индексируется РИНЦ. Входит в Перечень ВАК Q3.
Издание предоставляет возможность опубликовать статью с результатами научных исследований по следующим отраслям наук:

5.4. Социология; 5.5. Политология;
5.10. Искусствоведение и культурология



УЧРЕДИТЕЛЬ:
ООО «Издательство
СТАВРОЛИТ»

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Григорьев Анатолий Федорович [А.Ф.], д-р культурологии, профессор

РЕДКОЛЛЕГИЯ

Боташева Асият Казиевна, д-р полит. н., доц., Пятигорский государственный университет (Пятигорск)

Буксикова Ольга Борисовна, д-р искусствоведения, проф., Белгородский государственный университет искусств и культуры (Белгород)

Грачев Сергей Иванович, д-р полит. н., проф., Нижегородский государственный университет имени Н.И. Лобачевского (Н. Новгород)

Комуцки Людмила Владимировна, д-р филолог. н., проф., Севастопольский государственный университет (Севастополь, Республика Крым)

Косов Геннадий Владимирович, д-р полит. н., проф., Институт международных экономических связей (Москва)

Костина Анна Владимировна, д-р культурологии, д-р филос. н., проф., Московский гуманитарный университет (Москва)

Лю Сюань, д-р филолог. н., проф., Полицейская академия при Министерстве общественной безопасности КНР (Пекин)

Маслова Татьяна Федоровна, д-р социолог. н., проф., Ставропольский государственный педагогический институт (Ставрополь)

Петров Владимир Николаевич, д-р социологических наук, проф., Кубанский государственный университет (Краснодар)

Праххакара Джатъяло Рао, д-р лингвистики, Центральный университет Хайдерабада (Хайбарабат)

Рахаев Анатолий Измаилович, д-р искусствоведения, проф., этномузыковед, Северо-Кавказский государственный институт искусств (Нальчик)

Саламзаде Эртегин Абдулагаб оглы, д-р искусствоведения, проф., Национальной академии наук Азербайджана, член-кор. Национальной академии наук Азербайджана (Баку)

Сраджев Виктор Пулатович, д-р искусствоведения, проф., Белгородский государственный университет искусств и культуры (Белгород)

Шемякина Мария Константиновна, д-р культурологии, проф., Белгородский государственный университет искусств и культуры (Белгород)

ИЗДАТЕЛЬ: ООО «Издательство Ставролит»

ИНН/КПП 2635120079/263501001

Адрес изд-ва, редакции, типографии: 355044, Ставрополь, пр. Кулакова, 29/3, 44

E-mail: info@stavrolit.ru; Сайт: https://stavrolit.ru/kant_ssh/

© «KANT: Social science & Humanities», 2026, №2(26), 1–198 с.

Выпускающий редактор **А.Д. Григорьева**

Дизайн обложки **М.А. Зоря**

Техническое редактирование и верстка **П.В. Арсентьев**

Корректура **К.Д. Ковтун**

Подписано в печать 20.04.2026. Выход в свет 20.05.2026. Формат 84 х 108 /¹⁶. Бумага офсетная. Гарнитура PalatinoLinotype. Уч.-изд. л. 38,18. Тираж 1000 экз. Заказ № 663. Цена свободная.



Уважаемые читатели!

Апрельский выпуск журнала посвящен музыкальному и изобразительному искусствам как способу осмысления мира и его новых реалий, импульса и ритма. Нацеленное на зрителя/слушателя искусство погружено во «временное» здесь и сейчас — предлагает пережить, оценить и понять «сегодня», чтобы примериться к «завтра» и уловить его смысл. Как писал Теодор Адорно, «мы плачем, не зная почему, потому что мы еще не такие, как обещает эта музыка».

Журнал поощряет междисциплинарный подход, связывающий музыку, архитектуру, изобразительное искусство, литературу и социальную и интеллектуальную историю, а также симптоматично отражающиеся изменения в обществе и культурные последствия.

Широкая сфера охвата журнала способствует диалогу о научных проблемах, затрагивающих в различной степени эти области. Каждый выпуск содержит подборку исследований, а также рецензии на недавно вышедшие книги и фильмы.

К публикации принимаются ранее не издававшиеся статьи, отвечающие общим академическим требованиям (аргументированность, структурированность, оригинальность, логичность, согласованность), а кроме того должны быть написаны ясным, живым академическим языком, доступным для понимания в том числе неспециалистом.

шеф-редактор журнала,
к.полит.н. **М.А. Григорьева**

Содержание

Теория культуры и искусства

Воронин А.Ю. Инвестиционный потенциал искусства Люси Вороновой-----	2
---	---

Горбунова К.А. Идея святости в православной богословской традиции-----	25
--	----

Кистович (Гиршман) И.А. Универсум «вещности художественного творения» Мартина Хайдеггера в трудах Майера Шапиро и Клемента Гринберга-----	30
---	----

Присекин М.А. От интерпретации к переживанию: феномен атмосферы в театральном пространстве-----	42
---	----

Чукавин К.А. Классические исследования памяти: наследие и границы применимости-----	51
---	----

Историко-культурное наследие

Коваленко Я.Ю. Никандрова пустынь в контексте письменных источников XVI–XIX веков-----	64
--	----

Языки художественной культуры

музыкальное искусство

Бериглазова Е.В. Художественный концепт «Бунтарь» в опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов»-----	72
---	----

Егорова Т.К. Приближение к вечности: жанр реквиема, XXI век — Эдуард Артемьев «Девять шагов к преображению»-----	84
--	----

Лю С. Ориентализм как метод: концепция «диалога культур» в камерно-инструментальных сочинениях С.М. Слонимского-----	95
--	----

Мельник В.С. А.С. Аренский как автор одноактного балета «Египетские ночи» («Ночь в Египте», «Клеопатра»)-----	102
---	-----

Уфимцева А.В. Особенности формирования режиссерских интерпретаций оперы «Плащ» Дж. Пуччини: на примере действенного анализа музыкальной драматургии-----	108
--	-----

Чупахин С.А. А.Б. Бызов — композитор, создающий свой уникальный стиль и новый художественный путь-----	116
<i>изобразительное искусство</i>	

Серикова Т.Ю., Титова С.А. Наследие красноярских художников-фронтовиков в контексте концепции «автор–произведение–зритель»-----	127
<i>декоративно-прикладное искусство</i>	

Шинтяпина Е.С. Наследие мастеров-лепщиков в монументально-декоративном убранстве рекреационной архитектуры Большой Ялты первой половины XX века-----	141
<i>техническая эстетика и дизайн</i>	

Краваль О.Н., Самойленко И.С. Маскот как элемент визуальной идентичности бренда в веб-пространстве-----	150
<i>искусство Китая</i>	

Кун Г. Метафора цветов: женское самосознание и скрытые нарративы в натюрмортах женщин-художников в период Гоминьдан (1912–1949 годов)-----	161
--	-----

Линь Ч. Методологическая основа анализа интерпретаций современных китайских популярных песен-----	170
---	-----

Социальная картина мира

Мязин Н.А., Кокина А.В. Год семьи без семьи: взаимосвязь роста разводов в России и реализации национального проекта Демография-----	176
---	-----

Полиенко А.А., Ваторопин А.С. Причины и тенденции прекаризации труда среди представителей поколения Z: эмпирический анализ-----	184
---	-----

Шрайбер А.Н., Завирюха А.М. Социальный статус женщины-полицейского (в оценках жителей г. Барнаула)-----	192
---	-----

THE INVESTMENT POTENTIAL OF LUCY VORONOVA'S ART

Voronin Alexander Yuryevich, DSc of Economics, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Moscow (Russia)

The purpose of this study is to analyze the investment potential of contemporary artist Lucy Voronova's art. In the context of developed commodity production, art also becomes a commodity. Fetishizing art, imbuing it with a special non-monetary value, contradicts both economic theory and the centuries-old practice of buying and selling art on the market. Like any commodity, art has both use value and exchange value. One of the characteristics of art's use value is that it can represent investment value, preserving and increasing wealth. The investment process involves portfolio allocation of funds, with art acting as an alternative asset. Investments in art are also portfolio-based, consisting of investments with varying risk-return ratios. Investments in contemporary art offer potential high-return, but also high-risk, investments, requiring careful market analysis and an investment strategy. Lucy Voronova is one of the most famous Russian artists of the late 20th and early 21st centuries. Her work, with its own unique and recognizable signature, is clearly divided into "naïve" and "mosaic" periods, separated by 2018. Her "naïve" period paintings are limited to works from 2006–2017; in 2018, the naïve artist Lyusya Voronova became a decorative artist. Over 100 sales of paintings from Lyusya Voronova's "mosaic" period at ARTinvestment auctions, with prices ranging from 150,000 to 250,000 rubles, suggest no significant increase in the value of her paintings from this period in the coming years or an attractive investment opportunity. Continued efforts to promote the "Lyusya Voronova" brand within the museum community, collectors, and banking and financial circles specializing in art investment make Lyusya Voronova's "naïve" period an investment product with significant capitalization potential.

Keywords: Lyusya Voronova; Russian contemporary art; naïve art; art as a commodity; alternative investments; investments in art; artist promotion; artist rating.

EDN: ZZENZL

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.1

Цитировать: Воронин А.Ю. Инвестиционный потенциал искусства Люси Вороновой // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 2–24. EDN: ZZENZL. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.1>

УДК 130.2+ 7.072.2

5.10.1

© Воронин А.Ю., 2026

ИНВЕСТИЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВА ЛЮСИ ВОРОНОВОЙ

Целью исследования является анализ инвестиционного потенциала искусства современной художницы Люси Вороновой. В условиях развитого товарного производства искусство также становится товаром. Фетишизация искусства, наделение его особой неденежной ценностью противоречит как экономической теории, так и существующей многовековой практике купли/продажи предметов искусства на рынке. Как всякий товар, искусство имеет потребительную стоимость и меновую стоимость. Одной из особенностей потребительной стоимости искусства является то, что оно может представлять инвестиционную ценность, сохранять и приумножать богатство. Инвестиционный процесс предполагает портфельное размещение средств, искусство выступает как альтернативный актив. Инвестиции в искусство также являются портфельными, состоящими из вложений с разной степенью соотношения доходность/риск. Возможными высокодоходными, но одновременно и высокорискованными инвестициями являются инвестиции в современное искусство, работа с которым требует тщательного анализа рынка и инвестиционной стратегии. Одним из наиболее известных российских художников рубежа XX–XXI веков является Люся Воронова. Её творчество, имеющее свой неповторимый и узнаваемый почерк, четко делится на «наивный» и «мозаичный» периоды, разделяемые 2018 годом. Живопись «наивного» периода ограничена работами 2006–2017 годов, в 2018 году наивный художник Люся Воронова стала художником декоративным. Свыше 100 продаж живописных работ «мозаичного» периода творчества Люси Вороновой на аукционе ARTinvestment по ценам 150 000 — 250 000 руб. не позволяют

рассчитывать на существенное повышение стоимости ее живописи этого периода в ближайшие годы и рассматривать ее как инвестиционно привлекательный актив. Продолжающаяся активность по популяризации бренда «Люся Воронова» в музейном сообществе, среде коллекционеров, банковских и финансовых кругах, специализирующихся на инвестициях в искусство, делает «наивный» период творчества Люси Вороновой инвестиционным продуктом со значительным потенциалом капитализации.

Ключевые слова: Люся Воронова; русское современное искусство; наивное искусство; искусство как товар; альтернативные инвестиции; инвестиции в искусство; продвижение художника; рейтинг художника.

ВОРОНИН
Александр
Юрьевич, доктор
экономических наук,
Почетный член Российской
академии художеств,
Москва (Россия)

Введение

Творчество Люси Вороновой уже не одно десятилетие привлекает внимание многочисленных поклонников таланта этой ярчайшей представительницы современного искусства. Ее работы по достоинству оценивали искусствоведы К. Богемская, А. Толстой, В. Пацюков, А. Боровский, Г. Тулузакова, А. Рункова, такие известные коллекционеры современного искусства, как П. Авен, М. Алшибая, Э. Бережная, М. Курцер, Э. Мордухович и многие другие [11; 12; 13]. Автором настоящей статьи также подготовлен развернутый материал «Феномен Люси Вороновой как художника» [3].

Определение стилистического направления, в котором работает Люся Воронова — наивное ли это искусство или примитивизм, не является предметом нашего анализа, тем более, что, как справедливо отмечает Н.А. Мусянкова, «даже в словарях и энциклопедиях публикуют недостоверный материал, путают примитив и примитивизм, примитивизм и наивное искусство» [9, с. 5].

Не вызывает сомнения, что искусство в рыночных условиях — это товар, но товар особого вида. Каковы особенности его потребительной и меновой стоимости, с точки зрения классической экономической теории, стратегия инвестирования в искусство с учетом оптимального для инвестора соотношения «риск/доходность», сравнительный анализ стратегий продвижения живописи Люси Вороновой автором, обладающим самым полным собранием её работ «наивного» периода, и Фондом, созданным сыном художницы Георгием Вороновым, а также инвестиционные перспективы «наивного» и «мозаичного» периодов творчества художницы — это вопросы, которые будут рассмотрены в данном исследовании.

О правомерности постановки вопроса об инвестиционном потенциале искусства

Тема исследования, вынесенная в заголовок статьи, безусловно, вызовет вопросы у подавляющего большинства российских искусствоведов, придерживающихся идеи особенной, неденежной ценности искусства и абсолютно

убежденных в том, что «искусство — это не про деньги», а значит, и не про инвестиции. Связано это с тем, что в Советском Союзе отношение к рыночной стоимости произведений искусства было сложным и противоречивым. С одной стороны, государство финансировало создание художественных творений через Союзы художников, заказывало работы, выплачивая авторам гонорары, а музеи закупали произведения искусства для пополнения своих коллекций, с другой — в СССР доминировала идея, что искусство — это не товар, а инструмент воспитания и идеологического влияния на массы. Интерес к рыночной стоимости произведений искусства считался проявлением капиталистического мировоззрения, где материальная выгода ставится выше духовных ценностей, что, в частности, нашло отражение в вышедшем на в 1970 году на телеэкраны художественном фильме «Возвращение «Святого Луки», сюжет которого был основан на реальных событиях — похищение картины Франса Халса «Святой Лука» из музея и раскрытии этого преступления. В фильме есть такой эпизод: посетитель музея, прослушав информацию о евангелисте, поинтересовался у экскурсовода, сколько стоит «Святой Лука», вызвав недоумение. Экскурсовод ожидала, что её могут спросить о художественных достоинствах работы кисти великого Халса, уточнить какие-то факты его биографии или биографии Святого Луки, но никак не то, что интерес будет проявлен к стоимости картины. Посетитель повторил свой вопрос, на что, после паузы, услышал: «Право, я не знаю, как вам ответить. Ну, сколько, по-вашему, стоит дневной свет, луч солнца... Она бесценна»¹.

Отношение к искусству как к тому, что выходит за рамки привычного, ра-

ционального осмысления и имеет свою собственную логику и неденежную ценность, разделял и, скажем, английский искусствовед Брайан Сьюэлл (1931-2015). Он считал, что «никто не должен покупать произведения искусства для инвестиций», поскольку искусство предназначено для «удовольствия и просвещения», признавая при этом неоспоримый факт приобретения искусства как инвестицию и предостерегая о повышенных рисках вложений в этот сегмент: «Если вы покупаете искусство, покупайте то, что покупают все остальные. Это совершенно ложный рынок, и когда-то он взорвется, но в настоящий момент он очень прибыльный».

Между тем именно конфигурации понятий «искусство и деньги» посвящен весьма значительный ряд исследований российских и зарубежных искусствоведов. Например, работы Н. Сорокиной «Искусство и деньги» [16], А. Арутюновой «Арт-рынок в XXI веке. Пространство художественного эксперимента», одна из глав в которой озаглавлена «Искусство и деньги. Враги навек» [1, с. 63-69], исследование немецкого искусствоведа П. Досси «Продано! Искусство и деньги» [8], Б. Гройса «Искусство и деньги» [7]. И это только примеры исследований, в которых пара «искусство — деньги» вынесена в заголовок работ. Трехдневная конференция, тоже озаглавленная «Искусство и деньги», была проведена в 2012 году на базе Европейского университета в Санкт-Петербурге. Наконец, 40-часовой учебный курс «Искусство и деньги» был разработан специалистами Высшей школы экономики.

Как видим, специалисты признают, что искусство и деньги имеют нечто их объединяющее, что не только позволяет

¹ Несмотря на официальное отрицание при социализме рыночных ценностей, теневой рынок искусства, особенно в крупных городах, таких как Москва и Ленинград, существовал. Это был ограниченный, неформальный рынок, который удовлетворял потребности коллекционеров и поддерживал отдельных художников, находящихся вне системы, тех, кто был в опале или не входил в официальный канон социалистического реализма. Существовали и частные коллекции, но они были редкостью, поскольку вызывали подозрения у правоохранительных органов: перепродажа произведений искусства считалась незаконной операцией — спекуляцией.

при анализе рассматривать их как пару, но и предполагает именно такой формат рассмотрения. В этом ключе предложено данное исследование затем, чтобы показать, что искусство вообще и Люси Вороновой в частности может рассматриваться как инвестиционный инструмент.

Потребительная стоимость искусства как товара

На определенном, достаточно высоком уровне развития производительных сил вследствие, во-первых, общественного разделения труда и, во-вторых, экономического обособления производителей, возникла особая форма общественного хозяйства — товарное производство. С этого момента искусство, в том числе и изобразительное, стало товаром — продуктом труда, предназначенным для продажи².

Как товар — продукт, предназначенный для продажи на рынке — изобразительное искусство имеет два свойства: первое — удовлетворять какую-либо потребность людей, второе — обмениваться в определённых пропорциях на другие товары. Полезность вещи, её свойство удовлетворять ту или иную потребность,

называется потребительной стоимостью, свойство товара обмениваться в определённых пропорциях на другие товары — меновой стоимостью.

Какую человеческую потребность удовлетворяет как товар изобразительное искусство? Ответ на этот вопрос, казалось бы, очевиден — как и в древние времена, эстетическую. Картина украшает современную пещеру — квартиру, дом, яхту, возможно, самолёт. Украшает, значит является красивой, но проблема состоит в том, что представления о красоте субъективны. «То, что считают красивым одни поколения, одни народы и различные социальные группы (например, возрастные), другие поколения, народы и группы могут не считать. В этом смысле красота — относительна. Нет абсолютных эстетических ценностей»³, — писал специалист по эстетике, философии и психологии искусства Е.Я. Басин. Более того, по его же мнению, в современном искусстве модернизма и постмодернизма (здесь следует отметить, что модернизм как течение возник в 1910-х годах, то есть более чем сто лет назад — АВ) красота часто отходит на второй план. Место прекрасного занимают другие ценности...— новизна, интенсивность, необычность. Подобное «искусство» в отличие от традиционного искусства не выполняет эстетической функции как главной и определяющей, оно осуществляет другие социальные функции. Слово «искусство» завычено Басиным, по его мнению, это псевдоискусство, но пусть это и псевдоискусство, в условиях товарного производства оно становится товаром — вещью, произведённой для обмена. Вещью, произведённой для своего потребителя и, в случае продажи, его, потребителя, нашедшей.

Но, если произведение изобразительного искусства не выполняет эстетическую функцию, то с какой же целью оно приобретает? Ответ на этот вопрос лежит в области человеческой психологии,

² И в условиях господства товарного производства встречается и достаточно распространено явление, когда художник по тем или иным причинам отказывается продавать плоды своего труда. Если автор не уничтожил созданное им произведение, то, как правило, это означает, что результат как по содержанию, так и форме исполнения соответствует изначальному замыслу. Следовательно, как минимум собственную эстетическую потребность художник удовлетворил. Как правило, художник создаёт всё же то, что интересует не только его. Если при этом он не желает расставаться со своим произведением, но потенциально может это сделать — это одна история, а вот если изначально ставилась цель продать то, что создано, но ни одного покупателя не нашлось — другая. В первом случае, несмотря на отсутствие реальной продажи как таковой, создан товар, то есть вещь, предназначенная для удовлетворения потребностей других людей, а во втором — просто продукт труда.

³ Басин Е.Я. Красота. Энциклопедия Кругосвет. URL: <https://www.krugosvet.ru/enc/filosofiya/krasota>

которая объясняет внутренние причины поведения человека, делающие его выходящим за рамки логики, целесообразности или разумных социальных ожиданий. Согласитесь, что приобретать произведение изобразительного искусства, которое будет находиться на видном месте и при этом в лучшем случае не вызывать у вас положительных эмоций, а в худшем — ещё и раздражать, по меньшей мере странно. Тем не менее, такие покупки совершаются регулярно по следующим причинам: модно, престижно, статусно.

Приобретение товаров или услуг не в силу личных предпочтений, а потому что это считается модным, востребованным и значимым среди людей своего класса или высших слоёв, было описано экономистом и социологом Торстейном Вебленом в его книге «Теория праздного класса» (1899) [2] ещё в конце XIX века и определено термином «демонстративное потребление». Веблен полагал, что людьми постоянно движет соперничество, они находятся в состоянии перманентного сравнения своего стиля потребления со стилем потребления других, определяя через потребление свое положение в обществе и положение окружающих. Американский экономист Харви Лейбенштейн в статье «Эффект присоединения к большинству, эффект сноба и эффект Веблена в теории покупательского спроса» (1950) [10] ввёл в научный оборот ещё один термин — эффект присоединения к большинству, который побуждает потребителя покупать то, что покупают все. Он вызван желанием быть «на волне жизни», не отставать от других. Индивид стремится приобрести тот товар, который в данный момент приобретает большинство других покупателей, чтобы чувствовать себя равным им.

Таким образом, потребительная стоимость изобразительного искусства может состоять в удовлетворении как эстетических потребностей человека, так потребности в демонстрации своего места в обществе. Последнее существует в двух вариантах: подчеркивается собственная исключительность, которая, по мнению Веблена, свойственна не только предста-

вителям «праздного класса», либо, напротив, демонстрируется «эффект присоединения к большинству», приверженность общему с большинством стилю. При этом изобразительное искусство удовлетворяет перечисленные выше эстетическую и психологическую потребности человека именно как зрительно воспринимаемый объект, как предмет, находящийся на виду, то есть экспонируемый.

Между тем есть ещё одна человеческая потребность, являющаяся специфической особенностью товарного производства, — сохранять и приумножать богатство. Искусство в некоторых видах, включая изобразительное, способно удовлетворить и эту потребность. В данном случае не играет никакой роли, нравится тот или иной предмет или не нравится и будет он представлен в интерьере или не будет, так как он приобретен с инвестиционной целью.

Особенности меновой стоимости искусства как товара

Согласно трудовой теории стоимости, в условиях товарного производства обмен товаров осуществляется в соответствии с количеством общественно необходимого труда, затраченного на их производство. Если бы мы имели дело с товаром, который массово встречается на рынке, определить общественно необходимое рабочее время (т.е. время, необходимое для производства товара при средних в данном обществе условиях производства, при средней степени интенсивности и умелости труда) не составило бы проблемы. В силу значительного количества товарообменных операций рынок бы чётко определил, какой именно уровень затрат рабочего времени является общественно необходимым.

Произведения искусства — это не массовый товар, каждое из них уникально, существует в единственном экземпляре. Между тем это обстоятельство не является сколь-либо существенным, чтобы привести к исключению формирования общественно необходимых затрат рабочего времени из общего правила товарообменных операций. Продукт труда

превращается в товар в тот момент, когда на рынке произошёл его обмен на другой товар, то есть нашёлся хотя бы один потребитель произведенного продукта. Тем самым общество в лице пусть даже своего единственного представителя признало общественную значимость труда того, кто его произвел, в величине затрат, соответствующей пропорции обмена.

Возникает вопрос, ответ на который, казалось бы, лежит на поверхности: почему одно и то же произведение в случае подтверждённого авторства имеет одну меновую стоимость, а, если автор не известен (так называемый н/х — неизвестный художник), либо это просто другой художник — иную, зачастую в десятки и сотни раз меньше? Речь в данном случае идёт о работах признанных мастеров, то есть об определённом сегменте рынка, а не просто о подписанном искусстве, но примеров таких множество.

Второй вопрос можно сформулировать следующим образом: почему одно и то же произведение искусства на одном рынке может иметь одну меновую стоимость, а на другом — абсолютно другую — с отклонением как в меньшую, так и большую стороны? Под рынком в данном случае понимается конкретное место совершения сделки купли-продажи: мастерская художника, галерея, аукционный дом, частная продажа коллекционера, и всё это, естественно, может происходить в разных странах.

Попытаемся ответить на эти вопросы.

Основной отличительной особенностью искусства как товара является, как уже отмечалось, его уникальность, каждое произведение существует в единственном экземпляре. Следствием этого является то, что отсутствует, говоря математическим языком, статистическая база, определяющая уровень общественно необходимых затрат на производство искусства. В силу этого может сложиться впечатление, что определение меновой стоимости каждого отдельного произведения искусства есть сверхсложная задача. Это не так.

В условиях товарного производства абстрактный труд каждого товаропро-

изводителя, создающий меновую стоимость, оценивается рынком по-разному: натюрморт или пейзаж с доказанным авторством конкретного художника имеет одну меновую стоимость, а тот же самый натюрморт или пейзаж в случае, если он создан не им, — другую. Как это не парадоксально, описанные в нашем примере натюрморт или пейзаж с одним авторством и тот же самый без такового — это разные потребительные стоимости. Особенностью искусства как товара является то, что его потребительная стоимость триедина: во-первых, удовлетворяется эстетическая потребность потребителя; во-вторых, модно, престижно, статусно и, в-третьих, искусство представляет инвестиционную ценность. С точки зрения удовлетворения эстетической потребности, принадлежит наш холст кисти известного художника или нет, не имеет никакого значения, но, если пункты «во-вторых» и «в-третьих» не выполняются, эта картина не может являться предметом гордости в окружении её обладателя и, тем более, представлять инвестиционную ценность. Следовательно, речь идёт просто о разных товарах.

Говоря о меновой стоимости искусства как товара, нужно также понимать, что, как и меновая стоимость любого другого товара, она зависит от места и време-

⁴ Поясним это на примере. На необитаемом острове оказались пассажиры с затонувшего корабля. Кто-то взял с собой на остров предметы первой необходимости, скажем еду и одежду, а кто-то золото. Потребительная, а значит и меновая стоимость золота на необитаемом острове равны нулю, потому что тем, кто там оказался, нужны еда и одежда, а никак не золото.

Между тем золото — это биржевой товар. Торгуется практически на всех крупнейших мировых биржах, цена за унцию (31,1 г.) если и отличается на разных площадках, то незначительно. Означает ли это, что золото в нашем случае утратило свою ценность? На необитаемом острове — да, а вообще, конечно, нет. Просто его нужно переместить в пространстве туда, где есть цивилизация, и всё встанет на свои места.

Заменим в нашем примере золото на, скажем, «Чёрный квадрат» К. Малевича. На острове

ни ⁴. Так чьим же трудом в конце концов создается меновая стоимость искусства? Поскольку носителем меновой стоимости любого товара, в том числе и искусства, является потребительная стоимость, скажем, картина, то создателем меновой стоимости в первую очередь является создатель этой потребительной стоимости — художник. Это очевидно и бесспорно, именно автор произведения искусства является первым в числе создателей его меновой стоимости. Первым, но не единственным и не основным.

Хотя на поверхности явления и создается впечатление, что меновая стоимость искусства — это результат случайной встречи художника и покупателя, в ходе которой они договорились о параметрах сделки купли/продажи и заключили её, факт обмена означает признание труда художника, во-первых, как общественно необходимого (качественная сторона), а, во-вторых, в именно в этих параметрах (количественная сторона). Для того, чтобы сделка состоялась и искусство обрело своего ценителя, необходимы усилия целой группы лиц: искусствоведа, галериста, сотрудника аукционного дома, если работа выставлена на аукцион. Они наряду с художником являются создателями меновой стоимости искусства, раскрывая «достоинства» потребительной стоимости того или иного произведения: его художественную ценность, актуальность и популярность, инвестиционную привлекательность.

Таким образом, важнейшей особенностью меновой стоимости искусства как

товара является создание меновой стоимости этого товара наряду с художником теми, кто раскрывает «смыслы», доносит до рынка значимость произведения, а по сути — формирует уровень затрат абстрактного труда того или иного художника как общественно необходимого.

Инвестиции в искусство: общее и особенное

Инвестиции — экономическая категория, сопоставимая по сложности с категорией искусства в искусствознании [18], и так же, как искусство, не является предметом нашего углубленного исследования. Тем не менее заявленная тема анализа, а именно инвестиционный потенциал искусства Люси Вороновой, предполагает определение хотя бы базового её формата, наиболее общего понимания ключевых категорий и процессов инвестиционной сферы, без которых раскрытие темы исследования невозможно.

«Инвестиция — это любой инструмент, в который можно поместить деньги, рассчитывая сохранить или умножить их стоимость и (или) обеспечить положительную величину дохода», — отмечается в одном из наиболее фундаментальных трудах по инвестированию — учебнике Л.Дж. Гитмана и М.Д. Джонка [5, с. 10], при этом под инвестиционной деятельностью понимается вложение денежных средств для получения дохода или сохранения капитала.

В терминах «Капитала» К. Маркса это выглядит следующим образом:

$$D - T - D',$$

где $D' = D + \Delta D$, т. е. первоначально авансированная сумма должна вернуться к его владельцу с некоторым приращением. «Купить, чтобы продать, или, точнее, купить, чтобы продать дороже, $D - T - D'$ » [14, с. 166], — отмечал К. Маркс в «Капитале», называя это движение всеобщей формулой капитала. В широком смысле термин «инвестиции» распространяется на любые вложения: ценные бумаги или иные финансовые инструменты, материальные средства, нематериальные активы (патенты, авторские права, товарные знаки и пр.).

он, как и золото, никому не нужен. Однако в случае чудесного спасения эта картина, как и золото, немедленно найдёт своего покупателя на любой крупной мировой аукционной площадке. Потому что оценка абстрактного труда К. Малевича как художника общеизвестна, а «Черный квадрат» имеет идеальный провенанс, это гарантированно подлинная работа. При этом если выставить эту работу на не крупной аукционной площадке, куда не заходят коллекционеры инвестиционного искусства, работа окажется недооцененной рынком.

Хотя инвестиции направлены на получение прибыли, они не являются гарантированным способом ее получить, всегда существует риск того, что вместо прибыли инвестор окажется в убытке. Решением данной проблемы является использование так называемых портфельных инвестиций, вложения не в какой-то один вид актива, а сразу в несколько.

Основные положения портфельной теории были сформулированы американским экономистом и лауреатом Нобелевской премии (1990) в области экономических наук Гарри Марковицем при подготовке им докторской диссертации в 1950–1951 гг. и изложены в опубликованной в 1952 году в «Финансовом журнале» статье «Выбор портфеля» [4]. В ней он впервые предложил математическую модель формирования оптимального портфеля и привёл методы его построения, исходя из требуемого соотношения доходность/риск.

Набор возможных для включения в портфель активов является достаточно широким и может быть разделен на две большие группы — финансовые и нефинансовые активы. Финансовые активы дают процентный доход, или дивиденд, нефинансовые — доход от прироста капитала. Подавляющее большинство исследователей арт-рынка рассматривают в составе инвестиционного портфеля [15] как особый вид нефинансовых активов предметы искусства. В период экономической турбулентности и нестабильного поведения традиционных финансовых инструментов они привлекают все большее внимание инвесторов в качестве объекта альтернативных вложений и инструмента диверсификации портфеля, что связано с низкой корреляцией изменения цены на них и колебанием стоимости большинства других активов, таких как облигации, акции, недвижимость, золото.

Как альтернативные вложения, помогающие диверсифицировать инвестиционный портфель, инвестиции в искусство сами, в свою очередь, также представляют собой портфельное вложение, в котором работы авторов первой величи-

ны, условно сравнимые с облигациями, постепенно растущими в цене и низко волатильными, приобретаются вместе с предметами современного искусства, цены на которые не выверены временем и могут резко колебаться как в ту, так и в другую сторону. Принцип портфельных инвестиций, предложенный Г. Марковицем, применительно к инвестициям в искусство заключается «в интерпретации доступной информации, принятии решения о том, является ли соотношение степени риска к доходности вложений в предметы искусства приемлемым, и формулировании окончательного вывода, подходят ли такого рода инвестиции для данного портфеля. Большинство исследователей сходятся во мнении, что для рынка искусства подобные решения могут быть весьма субъективны» [4, с. 75]. И. Граф пишет в этой связи: «То, что критики и искусствоведы отстаивают как художественное достоинство того или иного произведения искусства, невозможно сформулировать в терминах экономической стоимости или, тем более, перевести в цену» [6]. В этом заключается одна из главных, ключевых особенностей рынка инвестиций в искусство.

Другой важной особенностью инвестиций в искусство является то, что «по сравнению с гораздо более крупными рынками, такими как фондовый рынок, которые имеют строгие правила, например, касающиеся инсайдерской торговли или рыночных манипуляций, торговля произведениями искусства осуществляется в гораздо менее регулируемой среде» [17, с. 17], практически весь рынок искусства построен именно на такой информации.

Наконец, существенной особенностью управления портфелем инвестиций в искусство как альтернативным классом инвестиций является то, что это более сложная задача для менеджера по альтернативным инвестициям по сравнению с другими классами таких же инвестиций, здесь требуются иные знания и опыт. Инвестиции в предметы искусства относятся, как и инвестиции в целом, к долгосрочным вложениям, речь идет о

промежутках от нескольких лет до нескольких десятков лет, это не спекулятивная деятельность и важно учитывать, что, по сравнению с другими инвестиционными инструментами, искусство гораздо менее ликвидно, его всегда легче купить, чем продать.

Как же на практике осуществляется доступ к искусству в качестве альтернативой инвестиции?

Первый и самый простой для инвестора вариант заключается в приобретении пая в финансовой компании, занимающейся инвестициями в искусство и зарабатывающей на этом. Формирование диверсифицированного портфеля произведений искусства высокого качества предполагает многомиллионные вложения, зачастую непосильные для одного инвестора, поэтому данный вариант является выходом из ситуации для тех, кто согласен на получение пассивного дохода при том, что он лишается одной из основных и самых привлекательных сторон инвестирования в искусство: ценности прямого владения и контроля над ним.

Альтернативой косвенному владению искусством путем инвестирования в специализированные компании является прямое владение коллекцией произведений искусства. В этом случае инвестор приобретает искусство в натуральной форме, формируя свой инвестиционный портфель самостоятельно, на свой страх и риск и организуя работу по управлению и структурированию коллекции (самостоятельно или прибегая к помощи консультантов), а также росту её капитализации.

Инвестиции в искусство: личный опыт автора

В середине 2000-х годов автор настоящей статьи задумался над тем, чтобы реализовать идею формирования собственного инвестиционного портфеля, состоящего из живописных работ русского современного искусства, и попытаться добиться при этом через 10-20 лет капитализации собрания, существенно превышающей уровень инфляции за этот период. Приобретение работ состояв-

шихся российских художников даже первого ряда представлялось сомнительной стратегией в силу неясной перспективы дальнейшего повышения их стоимости либо, как, например, с картинами шестидесятников, высокого риска купить подделку. В идеале была поставлена задача найти зрелого, состоявшегося, сильного, абсолютно узнаваемого художника, но по каким-то причинам недооцененного рынком. Такой художник был найден, им оказалась Люся Воронова.

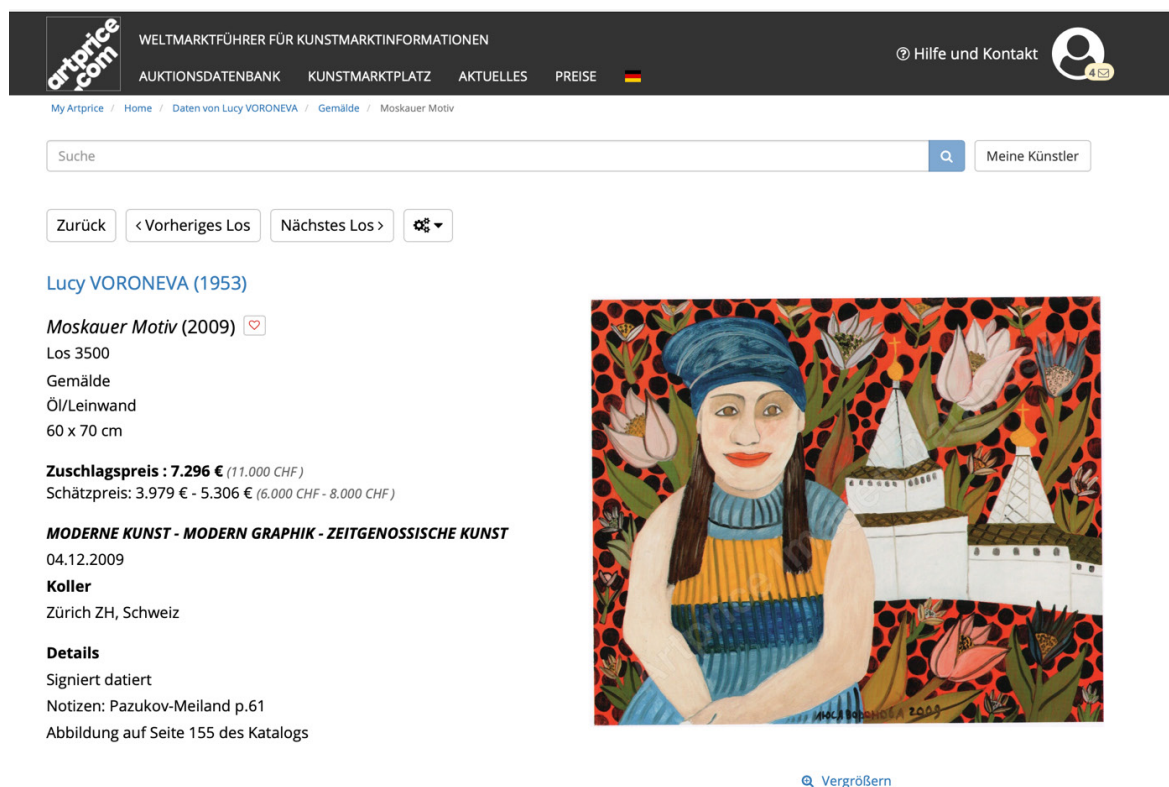
Люся (Людмила Владимировна) Воронова родилась 15 декабря 1953 года в Москве. «От папы во мне — оптимизм, желание реализовать себя по максимуму. Жить в тени скучно и не могу. Постоянно испытываю себя на прочность (это с детства). Моя мечта с детства — стать художником. Сколько себя помню — рисую. Рисую и рисую... Из дома без планшета не выхожу. Постоянно рисую. Все, что я делаю — я делаю для живописи. Все мои поиски — это и поиск себя в живописи», — отмечает художница в воспоминаниях [12, с. 12]. И надо сказать, что найти себя в живописи Люсе удалось. «...Самое сложное, но и самое важное для художника — стать узнаваемым ... Это когда вы идете по большой выставке и вдруг поворачиваете голову, потому что этот художник вам знаком, и он вас притягивает»⁵, — эти слова классика советского и российского современного искусства академика РАХ Н. Нестеровой в полной мере относятся к Люсе Вороновой.

Наше знакомство состоялось в августе 2008 года. К этому времени за плечами Люси Вороновой был уже богатый опыт творческой деятельности. Она много времени провела за границей, жила и работала в Дании, Германии, Панаме, Чехии, Китае, США, Великобритании, приняла участие не в одном десятке как персональных, так и групповых выставок в России, Европе, Америке, Китае, но музейная сре-

⁵ Говорит Нестерова. Из цикла «Художник говорит» / Владимир Дианов // Dianov-Art. — 2018. — 16 апреля. URL: <http://dianov-art.ru/2018/04/16/govorit-nesterova/>

ди них была только одна — с 27 мая по 27 июня 2008 года в Мордовском республиканском музее изобразительных искусств им. С.Д. Эрьзи была организована её персональная выставка «Образ и цвет», включающая 23 произведения живописи. С продажей работ дело обстояло следующим образом: работы Люси Вороновой одновременно продавались в нескольких московских галереях, одном из кафе, офисе редакции строительного журнала, а также несколько раз выставлялись на

аукционе «Гелос» по цене от 3.000 до 6.000 руб., то есть примерно от 100 с небольшим до 250 долларов США по курсу 2008 года. За короткое время автором этой статьи были выкуплены все работы, находящиеся на рынке ⁶, а в феврале 2009 года с художницей был подписан договор, согласно которому все произведения, которые будут созданы ею в технике холст/масло, также выкупаются инвестором (графики это не касалось). Началась работа по созданию бренда «Люся Воронова».



artprice.com WELTMARKTFÜHRER FÜR KUNSTMARKTINFORMATIONEN © Hilfe und Kontakt 4.12.09

My Artprice / Home / Daten von Lucy VORONEVA / Gemälde / Moskauer Motiv

Suche Meine Künstler

Zurück < Vorheriges Los Nächstes Los > ⚙

Lucy VORONEVA (1953)

Moskauer Motiv (2009) ❤

Los 3500

Gemälde

Öl/Leinwand

60 x 70 cm

Zuschlagspreis : 7.296 € (11.000 CHF)

Schätzpreis: 3.979 € - 5.306 € (6.000 CHF - 8.000 CHF)

MODERNE KUNST - MODERN GRAPHIK - ZEITGENOSSISCHE KUNST

04.12.2009

Koller

Zürich ZH, Schweiz

Details

Signiert datiert

Notizen: Pazukov-Meiland p.61

Abbildung auf Seite 155 des Katalogs

Vergrößern

Илл. 1. Люся Воронова. Московский мотив. 2009. Холст, масло. 60х70 см

Продана: Аукционный дом Коллер, Цюрих, Швейцария 04 декабря 2009 года. Эстимейт 6.000 CHF — 8.000 CHF. Цена продажи 11.000 CHF (7.296 €) (скрин с базы данных компании Artprice)

Мероприятия, которые способствуют продвижению художника, хорошо известны. Во-первых, важно мнение специалистов: критические статьи ведущих искусствоведов по творческому направлению художника, опубликованные в серьёзных печатных изданиях, научных

журналах, каталогах. Во-вторых, привлечение внимания к имени художника, прекрасной площадкой для чего являются аукционные дома, которые устанавливают ценовые границы — нижний и верхний эстимейты для выставленных на торги работ как ориентир для будущих коллекционеров и, возможно, инвесторов. В-третьих, необходимо проведение выставок художника, желательно персональных, и не в галерейных пространствах, а в музеях.

⁶ До 2006 года Люся Воронова работала в графической манере, поэтому речь шла о десятках работ, но все-таки непродолжительном, менее чем трехлетнем периоде.

Все пункты программы были последовательно реализованы. В 2009 и 2011 годах были выпущены два альбома Люси Вороновой, так называемые «красный» и «черный». В «красный», 200-страничный, вошли статьи искусствоведов Виталия Пацюкова и Вильяма Мейланда, уже написанные к тому времени и переданные Люсей, а также материал «От первого лица» самой Люси [12]. 21 октября 2009 года в Бальном зале Московского музея современного искусства (ММОМА) состоялась выставка работ и презентация художественного альбома Люси Вороновой, вторая музейная персональная выставка художницы. Сегодня Люся Воронова может гордиться своими персональными выставками в Рязанском государственном областном художественном музее им. И.П. Пожалостина (2012-2013), Российской академии художеств (РАХ) (2013), Всероссийском музее декоративного искусства в Москве (2015), Государственном историко-художественном музее Новый Иерусалим (2018), Тульском музее изобразительных искусств (трижды — в 2019, 2020 и 2023 гг.), Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан в Казани (2019), Новосибирском государственном художественном музее (2020), Геленджикском историко-краеведческом музее (2020), а также частном Музее современного искусства ЭРАРТА в СПб (2019). В подавляющем большинстве выставочные проекты длились по два-три месяца, а выставка «Люсизм» в Екатеринбургском музее изобразительных искусств, открытие которой состоялось 17 октября 2024 года, проходила на двух этажах в семи залах музея и продлилась четыре с лишним месяца.

В подарочное издание «Люся Воронова» [12] 2011 года, наряду со статьями В. Пацюкова и В. Мейланда, опубликованными впервые в альбоме 2009 года, вошли также новые тексты искусствоведов А. Толстого, К. Богемской, Г. Тулузаковой, Г. Климовицкого, А. Рунковой, материалы известных коллекционеров, художников и галеристов, а также за-

метки самой Люси. Подготовленный дизайнером С. Андриевичем альбом до сих пор является самым полным изданием, посвященным творчеству Люси Вороновой.

Третьим изданием стал каталог выставки к 65-летию Люси Вороновой в Музее «Новый Иерусалим» в декабре 2018 года [11].

Музейные выставочные проекты Люси Вороновой сопровождались задействованием инструментов филателии (в виде выпуска к выставкам художественных почтовых карточек, посвященных данному событию, и организации во время мероприятия спецгашения) как ещё одного, хотя и достаточно редкого, но эффективного средства продвижения художника. И открытки (немаркированной карточки или с карточки с литерой В), и почтовые штемпели наряду с марками приобретают идентификационные номера и попадают в филателистические каталоги, которые в России ежегодно готовит АО «Марка». Целевой аудиторией этих изданий являются не только коллекционеры и специалисты, но и широкий круг любителей истории и искусства.

Параллельно с организацией музейных выставок и подготовкой альбомов началась работа по продвижению искусства Люси Вороновой на аукционных площадках. Живописное произведение «Доктор ночь» Люси Вороновой (2008 г. Холст, масло. Размер: 60x80) было выставлено для продажи в аукционном доме «Совком» в разделе «Современное искусство» с эстимейтом 30.000-40.000 руб. Цена продажи — 30.000 руб. в несколько раз превышала уровень цен аукционного дома «Гелос», на котором автор в дальнейшем сам приобрел несколько работ Люси Вороновой.

Следующим шагом в продвижении наивного искусства Люси Вороновой было представление произведения на европейских аукционах. Цены на искусство в Западной Европе всегда были выше цен в России, к тому же если художник продавался за границей, то это за этим в

дальнейшем следовал и его успех на родине⁷.

Весной 2009 года нам удалось убедить цюрихский аукционный дом «Коллер» взять на пробу две работы Люси Вороновой: «Домашний клоун» (80x100 см., холст/масло, 2008 с эстимейтом \$3.683 — \$5.524) и «Зарина и Саша» (59,9x80 см., холст/масло, 2008 с эстимейтом \$2.682 — \$4.143). 19 июня 2009 года обе работы были приобретены греческим коллекци-

онером-судовладельцем соответственно за \$14.544 и \$10.234, то есть примерно в три раза выше средних значений эстимейтов. Это был успех, положивший начало дальнейшим аукционным продажам на двух основных европейских аукционных площадках — в Лондоне и Цюрихе, а затем в Москве, где на протяжении нескольких лет выставлялись её работы конца 2000-х — начала 2010-х годов.

artprice.com WELTMARKTFÜHRER FÜR KUNSTMARKTINFORMATIONEN © Hilfe und Kontakt

AUKTIONSDATENBANK KUNSTMARKTPLATZ AKTUELLES PREISE

My Artprice / Home / Daten von Lucy VORONEVA / Gemälde / Portrait einer Dame

Suche Meine Künstler

Zurück < Vorheriges Los Nächstes Los >

Lucy VORONEVA (1953)

Portrait einer Dame (2008)

Los 3319
Gemälde
Öl/Leinwand
80 x 100 cm

Zuschlagspreis : 8.955 € (13.500 CHF)
Schätzpreis: 2.653 € - 3.980 € (4.000 CHF - 6.000 CHF)

MODERNE KUNST - MODERNE GRAPHIK - ZEITGENOSSISCHE KUNST
19.06.2009
Koller
Zürich ZH, Schweiz

Details
Signiert datiert unten rechts
Abbildung auf Seite 112 des Katalogs

portrait einer dame

[Vergrößern](#)

Илл. 2. Люся Воронова. Домашний клоун. 2008. Холст, масло. 80x100

Продана: Аукционный дом Коллер, Цюрих, Швейцария 19 июня 2009 года. Эстимейт 4.000 CHF — 6.000 CHF. Цена продажи 13.500 CHF (8.955 €) (скрин с базы данных компании Artprice)

Некоторые результаты аукционных продаж живописных работ Люси Вороновой приведены в базе данных компании Artprice (илл. 3). Графика «Весна на Украине» (1988), ушедшая в мае

2019 года за 402 евро, ошибочно попала в данный список. Работы же Люси Вороновой в технике холст/масло были проданы в разное время в диапазоне от 8.600 до 24.500 евро.

⁷ Согласно данным, которые приводит З. Фанделина в материале «Женщины-художницы в I полугодии 2024 года в РФ и за рубежом», размещенном на сайте ARTinvestment.RU, средняя цена проданных лотов женщин-художниц на российских аукционах составляет \$1.500, а на европейских \$36.800, то есть выше почти в 25 раз. См.: Женщины-художницы в I полугодии 2024 года в РФ и за рубежом // ARTinvestment.RU. URL: https://artinvestment.ru/invest/analytcs/20240726_WomenSales.html

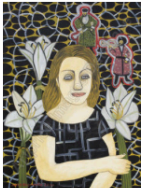
artprice.com WELTMARKTFÜHRER FÜR KUNSTMARKTINFORMATIONEN
 AUKTIONS DATENBANK KUNSTMARKTPLATZ AKTUELLES PREISE

My Artprice / Home / Daten von Lucy VORONEVA / Gemälde

Suche Meine Künste

Auktionsergebnisse für Lucy VORONEVA in Gemälde
 Ludmila Vladimirovna VORONOVA - Ludmyla VORONOVA

Erweiterte Suche Sortieren

 Spring in Ukraine (1988) Öl/Papier 57 x 73 cm Schätzpreis: 891 € - 1.069 € Zuschlagspreis : 401 € 24.05.2019 Dukat Weitere Details (los 57)	 Large pink still life (2009) Öl/Leinwand 100 x 120 cm Schätzpreis: 21.780 € - 36.300 € Zuschlagspreis : 22.869 € 24.10.2013 Sovcom Weitere Details (los 195)	 Nuta (2011) Öl/Leinwand 80 x 60 cm Schätzpreis: 7.711 € - 11.567 € Zuschlagspreis : 8.637 € 25.10.2012 Sovcom Weitere Details (los 193)	 Winter flowers. (2008) Öl/Leinwand 100 x 120 cm Schätzpreis: 24.510 € Zuschlagspreis : 24.510 € 13.03.2012 Sovcom Weitere Details (los 175)
 Blumenstilleben (2008) Öl/Leinwand 65 x 60 cm Schätzpreis: 6.083 € - 9.124 € Zuschlagspreis : 15.208 € 03.12.2010 Koller Weitere Details (los 3482)	 Flower Bouquet (2008) Öl/Leinwand 99,5 x 99,5 cm Schätzpreis: 11.940 € - 17.911 € Zuschlagspreis : 15.523 € 02.12.2010 Macdougall Arts Ltd. Weitere Details (los 571)	 Früchte- und Gemüsestille.. Öl/Leinwand 100 x 100 cm Schätzpreis: 8.825 € - 13.238 € Zuschlagspreis : 13.974 € 24.06.2010 Koller Weitere Details (los 3490)	 "Tania in a Poncho and Ha.. Öl/Leinwand 100 x 80 cm Schätzpreis: 12.105 € - 18.157 € Zuschlagspreis : 12.105 € 10.06.2010 Macdougall Arts Ltd. Weitere Details (los 411)

Илл. 3. Результаты некоторых продаж живописных работ Люси Вороновой
 (скрин с базы данных компании Artprice)

Периодизация творчества Люси Вороновой: от наивного искусства к искусству декоративному

И искусствоведы, и коллекционеры, статьи и эссе которых были опубликованы в альбомах 2009 и 2011 годов, однозначно относят творчество Люси Вороновой к наивному направлению в искусстве [3]. Категорическим противником этого отнесения выступает сама Люся Воронова,

аргументируя свою позицию имеющим у неё художественным образованием: в 1969–1970 годах она обучалась в Заочном народном Университете искусств (ЗНУИ), а в 1978 окончила художественный факультет Московского технологического института. По-видимому, союзником художницы в этом вопросе выступают и организаторы научных чтений памяти Ксении Георгиевны Богемской «Коллекции наивного искусства: опыт формирования

и перспективы развития» (Богемские чтения 2025) ⁸. Но именно это обстоятельство, а именно посвящение конференции памяти К.Г. Богемской, позволяют автору настоящей статьи отнести творчество Люси Вороновой к наивному направлению, поскольку такова была позиция самой Ксении Георгиевны. «Есть один художник, — пишет она, — которому доступно видение, отличающее его от других людей, видение, позволяющее смотреть насквозь, как рентген, в самую суть вещей, в самое простое в них и самое тонкое. Этот человек вобрал в себя всю суть наивного искусства, его непосредственность, его народность — в том смысле, в каком оно является общечеловеческим по своим задачам и ответам, которые оно дает. Благодаря ему наивное искусство в России перешло на новый уровень — уровень обобщения пройденных уроков, сведения воедино всех жанров, преодоления древних стереотипов и реализации новых форм. Этот человек — Люся Воронова» [12, с. 9].

В 2018 году манера письма художницы принципиально изменилась, в творчестве Люси Вороновой начался новый период, официально называемый «мозаичным». «Орнамент повсюду: в рисунке панциря черепахи, древесного листа, самого дерева и космоса, который мы видим в телескоп. Я вижу эти орнаменты, эту красоту природы повсюду, и часами могу придумывать свои символы», — говорит художница ⁹. Является ли «мозаичный» период естественным развитием Люси

Вороной как художника или, устав доказывать недоказуемое, а именно то, что по манере письма она художник наивный, Люся умышленно начала писать по-другому, максимально дистанцировавшись от любых характерных признаков наива, сказать сложно. В настоящее время Люся Воронова позиционирует себя как художник декоративно-прикладного искусства, это то, чему, собственно, она училась в 1970-е и что очень хорошо освоила, наивного художника больше нет.

Продвижение «мозаичного» периода творчества Люси Вороновой

С 2017 года продвижением творчества художницы занимается в том числе её сын, Георгий Воронов, зарегистрировавший летом 2018 года Фонд поддержки искусства Люси Вороновой. По оценочному суждению Люси, уделяя её продвижению «много времени и сил», он «делает это профессионально» ¹⁰. Данная оценка представляется ошибочной.

Первоочередным шагом в деле продвижения творчества Люси Вороновой (с 2008 по 2017 годы) было снятие ее работ со всех не соответствующих её уровню площадок, сделав упор на то, что она художник музейного уровня и, следовательно, должна выставляться только в ведущих музеях России. За всё это время работы Люси Вороновой лишь дважды представлялись в групповых галерейных проектах: в сентябре 2012 года Москве в «Галерее Вересов» в проекте «На грани сложности и простоты» вместе со скульптурными работами академика РАХ Д. Тугаринова и в ноябре 2012 года в Казани в проекте «Грани реальности» в галерее «Ак Барс Банка» рядом с работами академиков РАХ Д. Тугаринова, Н. Нестеровой и Т. Назаренко. Каталог выставочного проекта «Грани реальности» содержал приветственное слово Президента Республики Татарстан

⁸ Н.А. Мусьянкова при несогласии с отнесением Люси Вороновой к наивным художникам исходит из имеющегося у неё художественного образования, совершенно справедливо при этом констатируя, что «в 1960-е годы процесс «высвобождения» искусства от традиций стал набирать все большие обороты. Отныне профессионализм перестал быть обязательным критерием мастерства современного художника» [См.: 9, с. 13]. Но раз это так, то профессионализм должен перестать быть преградой и для признания художника наивным.

⁹ Фонд Люси Вороновой. URL: <https://voronova.fund/lyusya-voronova>

¹⁰ Первое большое интервью с художником. Люся Воронова — одна из самых востребованных художниц. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LdxOWWnHtJE>

Р.Н. Минниханова, а открывал мероприятие Премьер-министр Республики, прибывший в сопровождении съемочных групп центрального телевидения и многочисленных журналистов.

Участие в групповых выставках допустимо только тогда, когда, во-первых, мероприятие организовано в серьезной галерее/музее, и, во-вторых, выставящиеся находятся в художественном рейтинге примерно на одном уровне либо выше автора, которым ты занимаешься. В противном случае эффект от такого участия отрицательный. Отрицательный эффект — это именно то, чего добился Фонд в результате своей программы выставочной деятельности, ориентированной не на качество площадок и примерное равенство в художественном уровне участников проектов, а на их количество, вернувшись к практике, от которой мы ушли в 2008 году: представление работ Люси в ресторанах, неприметных галереях и пр. «Экспозиция объединяет живопись, скульптуру, инсталляции, кинетические объекты и NFT (*non-fungible tokens* — невзаимозаменяемые, или уникальные, токены) 40 российских художников (невозможно представить, чтобы 40 художников были одного уровня — прим. АВ) разных поколений», читаем мы в анонсе одной из выставок. И таких примеров несколько.

Вторая причина, по которой стратегия Фонда по продвижению творчества художницы Люси Вороновой представляется ошибочной — это его сотрудничество с аукционом «ARTinvestment». Логику работы этого аукциона достаточно откровенно изложил его эксперт Владимир Богданов: «На AI Аукционе каждый непроданный лот ухудшает общую статистику продаж на 5%. Для нас это плохо. Чем хуже статистика, тем меньше клиентов. К тому же сил и времени на подготовку каждого лота — что проданного, что непроданного — тратится одинаково и немало. Так что лучше потратить их на то, что точно продается. Аукционы вообще не любят ставить лоты в режиме «давайте попробуем». Аукционы берут, чтобы продать и заработать. Соответственно, единственный действен-

ный вариант мотивировать аукцион и коллекционеров — предложить очень привлекательную (то есть очень низкую — прим. АВ) резервную цену»¹¹. Как следует из сказанного, подобный подход прямо противоречит интересам продавца художественного произведения, желающего получить за выставленный лот цену справедливую. И это при том, что, по оценке В. Богданова или сегодня редакции ARTinvestment.RU круг реальных покупателей искусства на его площадке «поразительно мал», без тенденции к расширению. «На всех аукционах покупают примерно одни и те же коллекционеры и дилеры», — отмечается там же. Безжалостно, как они говорят, продавая лоты «за те деньги, которые согласны заплатить здесь и сейчас», аукцион не только не способствует формированию имени художника, а, напротив, ввиду отсутствия конкуренции среди покупателей, тормозит этот процесс, пытаясь при этом убедить сообщество коллекционеров в том, что именно на его площадке и формируется реальный рейтинг художника. Так какой же смысл выставять работы на продажу там, где нет рынка?

Но Фонд не просто выставял и продолжает выставять на аукционе «ARTinvestment» работы мозаичного периода Люси Вороновой, до 2024 года включительно он делал это чуть ли не в еженедельном режиме. Согласно исследованию «Рейтинг ликвидности русских художников. Живопись» того же ARTinvestment.RU в разделе «Живопись. Ликвидность на мировых аукционах с 2000 года», в котором Люся Воронова занимает почетное 15-е место, на продажу за этот период было выставлено 158 лотов¹². Этого нет в обзоре, но не менее 120 лотов из 158 приходится на работы, напи-

¹¹ Как художнику попасть на аукцион // ARTinvestment.RU. — 2017. — 19 апреля 2017. URL: https://artinvestment.ru/invest/collector/20170419_how_can_artist_auction_kak_hudozhniku_auction.html

¹² Рейтинг ликвидности русских художников. Живопись. URL: <https://artinvestment.ru/ratings/ratings-liquidus-painting.html?type=allyears-all>

санные художницей и выставленные на продажу после 2018 года. Поделив объем продаж её работ в \$448.563 на число проданных лотов — 139, составители рейтинга получают среднюю цену лота — \$3.227. Три с небольшим тысячи долларов за картину кисти художника, 55 работ которого, согласно данным Государственного каталога Российской Федерации, находятся в музейных собраниях¹³, в том числе Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Музея современного искусства, ряда региональных музеев изобразительных искусств (Псков, Новосибирск, Саранск, Самара, Барнаул и др.), в известных российских и зарубежных коллекциях — это крайне низкий результат.

К сожалению, в действительности и цена в \$3.227 за одну работу художницы является завышенной. Чисто математически расчет произведен верно, число из одного столбца (объем продаж) поделено на другое (количество проданных лотов). Но в расчете не учтен принципиальный, в случае конкретно с Люсей Вороновой, момент — её творчество четко делится на «наивный» и «мозаичный» периоды. Поскольку нас интересует средняя цена лота «мозаичного» периода, то надо из общего объема продаж, примерно в \$450.000, вычесть продажи «наивного» периода, скажем, \$150.000, и поделить на уменьшенное на 10 — 15 число проданных лотов. Цифра в \$2.400 (\$300.000 / 124 лотов = \$2.400) как средняя цена за работу Люси Вороновой «мозаичного» периода гораздо ближе к реальности.

Но если взглянуть на цены работ «мозаичного» периода Люси Вороновой в динамике и сравнить результаты 2025-го года с 2024-м, то вырисовывается ещё более драматичная картина. В обзоре ARTinvestment.RU «Женщины-художницы России и русского зарубежья» в разделе «Оборот за 12 месяцев» общий оборот работ Люси Вороновой по состо-

янию на октябрь 2024 года составил за год \$25.399 при 12 проданных работах, что означает \$2.116 за одну картину, а в том же обзоре¹⁴ по состоянию на октябрь 2025 года — \$9588 при тех же 12 проданных работах, то есть менее \$800 за работу.

В этой связи вспоминаются слова американского арт-консультанта Алана Бамбергера: «В повседневной жизни любовь можно выражать по-разному, но нужно помнить, что в мире искусства любовь всегда выражается деньгами»¹⁵. Следуя логике А. Бамберга, «мозаичный» период не полюбился ни коллекционерам, ни инвесторам. А ведь в 2013 году Люся Воронова в рейтинге «Топ-25 работ ныне живущих русских художников на российских аукционах» в рейтинге всё того же ARTinvestment.RU с работой наивного периода «Цветы зимы» (2008. Холст, масло. 100 x 120. Аукцион «Совком» (Москва) с результатом 950 000 рублей (\$32 022) заняла 14-е место¹⁶.

К позитивным моментам деятельности Фонда относится выпуск в 2023 году альбома художницы [13] с вступительной статьей А. Боровского. Правда, в его развернутом анализе творчества художницы, опубликованном в альбоме под названием «Мозаичность», слово «мозаичность» не встречаются ни разу, а всё исследование посвящено работам художницы, созданным до середины 2010-х годов.

Кроме того, при поддержке Фонда был организован ряд музейных выставок художницы: «Люся Воронова: красный — Жизнь, синий — Небо, черный — Вечность» в Северо-Кавказском филиале ГМИИ имени А.С. Пушкина — фи-

¹³ Госкаталог. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=Люся%20Воронова&imageExists=null&typologyId=1>

¹⁴ Женщины-художницы России и русского зарубежья. URL: <https://artinvestment.ru/ratings/ratings-women.html?type=oneyear>

¹⁵ Как раскрутить художника? / Владимир Дианов. — 2013. — 20 декабря // Dianov-Art. URL: <https://dianov-art.ru/2013/12/20/kak-raskrutit-xudozhnika/>

¹⁶ Топ-25 работ ныне живущих русских художников на российских аукционах. URL: https://artinvestment.ru/invest/rating/20130823_podpisi.html

лиале Национального музея Республики Северная Осетия — Алания (ноябрь 2023); «Люся Воронова. Ирга Ламарка» во Всероссийском музее декоративного искусства (октябрь — ноябрь 2024 года); «Вселенные Люси Вороновой» в Краснодарском художественном музее имени Ф.А. Коваленко (февраль — март 2025), а также выставка «Люся Воронова. Живопись звуков, шумов и запахов» в арт-платформе Cube. Moscow (июнь 2025). Эти выставки, безусловно, привлекали внимание к творчеству Люси Вороновой не только «мозаичного» периода, а в целом к её имени, равно как на имя работали и выставки работ наивного периода из собрания автора.

Оценка инвестиционных перспектив творчества Люси Вороновой

Искусство Люси Вороновой менялось с течением времени. В 2006 году она перешла от графики к живописи, а в 2018 её стиль трансформировался в «мозаичный». Это обстоятельство позволяет раздельно оценивать инвестиционный потенциал работ «наивного» и «мозаичного» периодов.

Продвижение художника — не менее важная и сложная задача, чем создание самих произведений. Можно получить блестящее образование и стать высокопрофессиональным специалистом: графиком, живописцем, скульптором, и при этом быть известным в узком кругу друзей и родственников. Создать достойное произведение — это только часть дела, исходный пункт, дальше предстоит добиться того, чтобы имя художника приобрело известность, выходящую за рамки профессионального сообщества, а произведения, созданные в уникальной авторской манере, превратились в объект охоты для коллекционеров и инвесторов. Меновую стоимость искусства создает не только художник, но и тот, кто занимается процессом популяризации его творчества, в этом заключается важнейшая особенность искусства как товара.

Формирование уровня затрат абстрактного труда того или иного художника как общественно необходимого, то есть такого, с каким согласится рынок — тоже искусство или, как минимум, высокопрофессиональная работа. Просто выставить картину на продажу, сказать, что она стоит столько-то, хотя до этого работы данного художника продавались на рынке в 10 раз дешевле, и ожидать появления покупателя, готового согласиться на заявленную цену, — это не стратегия, а шаг, который с вероятностью, близкой к 100 процентам, не приведет к переходу нашего художника в иной, более высокий стоимостной сегмент. То же самое относится к работам не известного на рынке автора (именно на рынке, а не в профессиональной среде, даже если его имя мелькает на музейных афишах), рынку должен быть задан ориентир, поскольку художественная ценность произведения и его стоимостная оценка — вещи разные.

Есть мнение, что процесс продвижения художника сродни манипулированию рынком. На начальном этапе создания имени художника это действительно так.

Стратегия, которая, с точки зрения автора, является эффективной, заключается в необходимости убедить рынок в том, что меновая стоимость произведений данного автора находится на таком-то уровне, задействовав для этого инструмент аукционных продаж. Цель — фиксация в публичном пространстве сегодняшнего уровня стоимости работ художника.

Потенциальному инвестору нужно понимать, что продвижение художника — дело затратное, аукционная продажа должна сопровождаться его, инвестора, поддержкой. Хорошо, когда есть информация (инсайдерская информация, о которой шла речь выше) о том, что работой заинтересовались несколько человек и двое из них планируют биться до последнего. Только в жизни так не бывает, и очень скоро торговаться за работу будет кто-то один. Вот с ним-то и придется конкурировать инвестору, чтобы «раскрыть» его до более или менее приличной суммы. Не зная, какой лимит потенци-

альный покупатель установил для себя на этот лот, инвестор может оказаться в ситуации, когда выкупать работу придется ему самому. Цена вопроса сегодня составляет на российских аукционах около 20 процентов от выигравшей ставки, на западных — вдвое выше. Так начинается история формирования нового бренда. Таких продаж будет не одна и не две, и каждая из этих продаж — это риск для инвестора оказаться победителем торгов с вытекающей из этого необходимостью понести прямые затраты. Но, если художник стоящий, с какого-то момента процесс заживёт своей жизнью и можно будет констатировать, что бренд создан. Следующий шаг или этап продвижения имени художника — его перевод в более высокий ценовой сегмент.

Инвестиционный процесс всегда является рискованным, это аксиома. Не будем рисовать карту рисков (инструмент, который позволяет наглядно классифицировать и визуализировать риски по степени их критичности для бизнеса) процесса инвестиций в искусство, отметим лишь: первое, что может помешать описанной выше инвестиционной стратегии, это появление на аукционном рынке работ художника, которым занимается инвестор, инвестору не принадлежащих. В этом случае ему придется бороться за эти работы с другими игроками рынка, чтобы не допустить ухудшения статистики и достигнутого в результате его деятельности уровня цен продаж, а это незапланированные и скорее всего значительные финансовые затраты. Минимизировать данный риск можно, откупив заранее, до начала формирования бренда художника, максимальное количество находящихся на рынке работ, что тоже предполагает расходы, либо договорившись с основными держателями картин, если они известны, что они не будут до определенного момента выставлять их на продажу.

Отдельный риск представляет поведение самого художника, который может на фоне усилий, в том числе финансовых, по его продвижению и договоренностей, что он не будет самостоятельно зани-

маться реализацией своих работ, начать продавать их из мастерской дешевле, чем на аукционных площадках, или, что ещё хуже, выставлять их на публичные торги, полагая, что процесс формирования меновой стоимости его работ завершен, необратим и уже можно обойтись без инвестора.

Люся Воронова, как отмечается на странице Фонда поддержки её творчества, «чрезвычайно успешная и популярная художница, входит в топ самых продаваемых русских авторов». Возможно, она действительно «входит в топ самых продаваемых русских авторов» и является чрезвычайно популярной художницей, но назвать её «мозаичный» период чрезвычайно успешным коммерчески при ценах продаж больших работ в 250 000 руб. никак нельзя.

Стратегия потенциального инвестора в работы Люси Вороновой этого периода будет заключаться, как отмечалось выше, в концентрировании в своих руках значительного, по возможности максимально возможного количества картин. Некоторые коллекционеры «мозаичного» периода известны по альбому «Мозаичность», но захотят ли они избавиться от того, что сегодня украшает их стены, по ценам сегодняшнего дня, сказать сложно. Где искать остальных держателей материала этого периода, а как мы знаем, с 2018 года только на аукционе ARTInvestment.RU было продано около 150 холстов, тоже не ясно. Так что первая сложность, с которой придется столкнуться потенциальному инвестору в «мозаичный» период творчества Люси Вороновой — это как саккумулировать в своих руках существенную, по отношению к общему количеству созданных в этой манере, часть работ художницы. В анонсе к выставочному проекту «Люся Воронова. Цветочный джаз», открывшемуся 6 октября в Галерее Китай-город Объединения «Выставочные залы Москвы» говорится следующее: «На выставке представлено около 30 крупноформатных живописных произведений Люси Вороновой. Работы объединены тем, что они созданы совсем недавно, большинство буквально в этом

году»¹⁷. Тридцать вошедших в проект «крупноформатных живописных произведений» написаны за девять месяцев, но ведь кроме этого были и почти еженедельные продажи на ARTinvestment. Люся Воронова работает в очень высоком темпе, за год она создает никак не меньше 50 полотен. Это означает, что процесс формирования инвестиционного собрания не закончится к какой-то дате или ограничится определенным количеством картин в собрании, инвестор вынужден будет продолжать вкладывать средства в новые работы до того момента, когда и при том условии, что Люся Воронова в творческом поиске от «мозаичности» перейдет к чему-то другому.

Допустим, что инвестору всё же удалось сформировать представительное собрание работ «мозаичного» периода, и он приступил к реализации следующего этапа — формированию нового уровня их стоимостной оценки на рынке, которой, кстати, художник Люся Воронова абсо-

лютно заслуживает. Вероятность успеха инвестора в реализации данной задачи крайне низка, потому что ценовой диапазон в 200 000–300 000 руб. после публичной продажи примерно 150 картин надежно закрепился за работами «мозаичного» периода.

Справедливость данного вывода автора подтверждается ситуацией с продажами живописных работ художницы в 2025 году, в течение которого на аукцион ARTinvestment было выставлено пять работ Люси Вороновой: две в январе и по одной в сентябре, октябре и декабре (табл.). Все работы достигли резервной цены и, согласно правилам аукциона, были проданы. В том числе работа «Загар», выставленная, согласно заявленному провенансу, из частного собрания спустя шесть или семь лет после приобретения — 160 000 руб. за метровую работу устроили продавца, который, видимо, устал ждать или разуверился в возможном росте стоимости своей инвестиции.

Табл. Живописные работы Люси Вороновой, выставленные на аукцион ARTinvestment в 2025 году

	Название работы	Год создания работы	Размер (см.)	Провенанс	Дата завершения торгов (продажи)	Цена продажи (руб.)
1	«Цикады, цукаты, алтабас»	2023	80×100	Из собрания семьи художника	10.01.2025	180 000
2	«Загар»	2018	80×100	Из частного собрания	24.01.2025	160 000
3	«Карусель Гало»	2024	130×110	Из собрания семьи художника	26.09.2025	275 000
4	«Янтарь кан-кан»	2023	100×80	Из собрания семьи художника	16.10.2025	205 000
5	«Сказки сна»	2024	120×100	Из собрания семьи художника	05.12.2025	200 000

Поскольку после январских продаж следующая работа «мозаичного» периода была выставлена на ARTinvestment только в конце сентября, можно предположить, что Фонд решил продемонстрировать или же создать дефицит картин художницы на рынке, ожидая

по этой причине повышения цен. Но рынок не отреагировал на сигнал Фонда и оценил «Карусель Гало», исходя из средних значений прошедших лет с поправкой на размер работы — 130×110 см, в 275 000 руб. без комиссии аукциона (См. Илл. 4).

¹⁷ Выставка «Люся Воронова. Цветочный джаз». 06.10.2023–29.10.2023. URL: <https://voronova.fund/cvetochnyj-dzhaz#about>

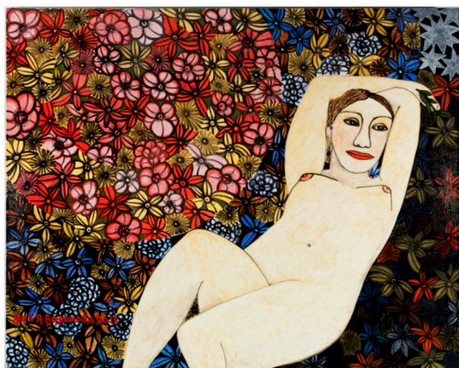
ВОРОНОВА Люся (Людмила Владимировна, 1953) Загар. 2018 (80 × 100 см)

160 000 RUB
Текущая ставка

Ermolov
Победитель

Прием ставок на
данный лот прекращен

Сделать ставку



Холст, масло, 80 × 100

Слева внизу подпись и дата: ЛЮСЯ ВОРОНОВА 2018

На обороте, слева сверху, подпись, авторская дата и надпись: ЛЮСЯ ВОРОНОВА // 2018 // х.м. 80 × 100 // «Загар»

Провенанс:
• собрание семьи художника;
• частное собрание, Москва (2018 — наст. вр.)

Работа оформлена в раму (91,7 × 112)

21
Ставок

18%
Комиссия

817
Просмотров

9
Отслеживают

Консультация

Отслеживать

О художнике

Топ продаж художника

1. Натюрморт с птицами и рыбой. 2014
1 200 000 RUB
2. Большой розовый натюрморт. 2013
1 100 000 RUB
3. Цветы зимы. 2012
950 000 RUB
4. Букет цветов. 2010
17 989 GBP
5. Цветочный натюрморт. 2010
20 000 CHF
6. Фрукты и овощи в натюрморте с парусными лодками. 2010
20 600 CHF

[Полная статистика продаж](#)

Биография художника

ARTINVESTMENT.RU

Москва, Гороховский переулок, 7

Пн-Пт с 10:00 до 18:00

+7 (495) 685-92-48

+7 (495) 632-16-81

info@artinvestment.ru

9871

Зарегистрированных пользователей

0

Активных лотов

Илл. 4. Работа «Загар» Люси Вороновой, выставленная на аукцион ARTinvestment 24.01.2025

Илл. 5. Работа «Янтарь кан-кан» Люси Вороновой, выставленная на аукцион ARTinvestment 16.10.2025

KANT: SS&h №2(26)'2026

21

Показательна ситуация с продажей живописной работы Люси Вороновой «Янтарь кан-кан». Согласно описанию лота, картина выставлена «из семьи художника» (как и ещё три из пяти в 2025 году, что означает продолжение Фондом практики насыщения рынка работами «мозаичного» периода), с прекрасным провенансом — была представлена на выставке в Национальном музее Республики Северная Осетия — Алания и опубликована в альбоме «Мозаичность», и при этом с крайне низкой резервной ценой в 200 000 руб., устроившей продавца. Результат торгов — 205 000 руб. (Илл. 5).

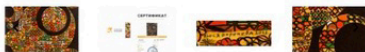
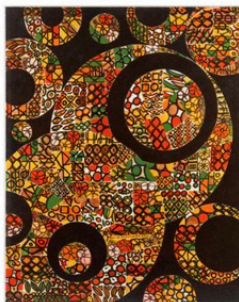
ВОРОНОВА Люся (Людмила Владимировна, 1953) Янтарь кан-кан. 2023 (100 × 80 см)

205 000 RUB
Текущая ставка

Ianveka
Победитель

Прием ставок на
данный лот прекращен

Сделать ставку



Холст, масло, 100 × 80

В нижней части работы, по центру, подпись и дата: Люся Воронова 2023

На обороте: слева сверху авторская надпись и дата: Люся Воронова // 2023 // х.м. 100 × 80 // «Янтарь кан-кан»; справа внизу надпись: Филиал ГМИИ им. А. С. Пушкина // г. Владикавказ // 07.11 – 30.11.2023 // Альбом «Мозаичность»

Сертификат подлинности произведения искусства № 24/16 от 02.08.2024, выданный фондом Люси Вороновой

Выставка: Люся Воронова: красный — Жизнь, синий — Небо, черный — Вечность. 7–30 ноября 2023, Национальный музей Республики Северная Осетия — Алания, Владикавказ

Публикация: Люся Воронова. Мозаичность [Альбом-каталог]. — М.: Виртуальная галерея, 2023. С. 156–157

Работа происходит из собрания семьи художника

11
Ставок

18%
Комиссия

774
Просмотров

6
Отслеживают

Консультация

Отслеживать

О художнике

Топ продаж художника

1. Натюрморт с птицами и рыбой. 2014
1 200 000 RUB
2. Большой розовый натюрморт. 2013
1 100 000 RUB
3. Цветы зимы. 2012
950 000 RUB
4. Букет цветов. 2010
17 989 GBP
5. Цветочный натюрморт. 2010
20 000 CHF
6. Фрукты и овощи в натюрморте с парусными лодками. 2010
20 600 CHF

[Полная статистика продаж](#)

Биография художника

ARTINVESTMENT.RU

Москва, Гороховский переулок, 7

Пн-Пт с 10:00 до 18:00

+7 (495) 685-92-48

+7 (495) 632-16-81

info@artinvestment.ru

10823

Зарегистрированных пользователей

39

Активных лотов

Наконец, последняя работа «мозаичного» периода художницы, выставленная на ARTinvestment в 2025 году — «Сказки сна», холст/масло, 120x100 см., также имеет музейную историю: с 05 октября по 05 ноября 2024 года она участвовала в проекте «Люся Воронова. Ирга Ламарка» во Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства Москвы. Неутешительный, но закономерный результат этих торгов в 200 000 руб. (Илл. 6), как и в целом продаж работ «мозаичного» периода Люси Вороновой в 2025 году в диапазоне от 165 000 руб. до 275 000 руб., есть прямое следствие ошибочной стратегии Фонда поддержки творчества художницы в предшествующие годы.

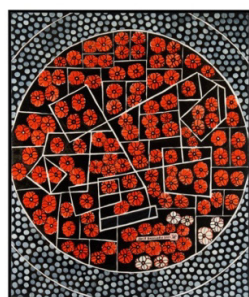


Аукцион /

ВОРОНОВА Люся (Людмила Владимировна, 1953) Сказки сна. 2024 (120 × 100 см)

ВОРОНОВА Люся (Людмила Владимировна, 1953) Сказки сна. 2024 (120 × 100 см)

ID лота: 128364



200 000 RUB
Текущая ставка

pozdneyakosha
Победитель

Прием ставок на данный лот прекращен

Илл. 6. Работа «Сказки сна» Люси Вороновой, выставленная на аукцион ARTinvestment 05.12.2025

Но допустим, что инвестор все-таки начал вкладывать средства в «игру на повышение», в раскрутку этого периода творчества художницы, выкупив несколько десятков, а возможно, и больше «мозаичных» полотен и сопроводил несколько аукционных продаж, зафиксировав кратное повышение цен в сравнении с существующими на рынке сегодня. Повышение стоимости картин «мозаичного» периода, зафиксированное рынком, вызовет переизбыток предложений, немедленно появятся (и именно во множественном числе) желающие на этой волне подъема цен зафиксировать прибыль, выставив на продажу картины, приобретенные ранее, что в конечном счете отбросит цены к уровню 2020-2025 годов. Сколько придется доложить инвестору на откупе с рынка многочисленных предложений «мозаичных» работ, сказать сложно, но ясно, что налицо риск не просто не заработать на этом инвестиционном проекте, а потерять деньги.

Гипотетически данным проектом может заняться Фонд поддержки искусства Люси Вороновой, в собрании которого, возможно, содержится весьма значительный объем материала и будут находиться новые работы, которые ещё создаст художница. В этом случае снимается один из существенных рисков — потеря контроля над рынком в части уменьшения доли работ в инвестиционном собрании по сравнению с общим количеством написанных «мозаичных» картин, а также риск самостоятельного выхода художника на рынок, но остальные риски остаются.

С учетом изложенного, инвестиционный потенциал «мозаичного» периода творчества Люси Вороновой представляется крайне низким.

Как наивный художник, Люся Воронова в технике «холст/масло» работала с 2006 по 2017 годы включительно. За этот период ею созданы несколько сотен работ разного, в основном небольшого, до 100 см, формата. 24 картины находятся в музейных собраниях Российской Федерации, остальные — в частных как российских, так и зарубежных собраниях коллекционеров, не ставящих перед собой

цели с ними расстаться. По этой причине в продаже работы «наивного» периода творчества художницы практически отсутствуют и представляют предмет охоты для многочисленных поклонников её таланта. Высочайший художественный уровень работ и их редкость на рынке, годами проверенная меновая стоимость картин этого периода, на порядок превышающая стоимость «мозаичных» работ, продолжающаяся планомерная деятельность автора настоящей статьи по дальнейшей популяризации «наивного» периода творчества художницы, усиливаемая музейными выставочными и издательскими проектами Фонда Люси Вороновой, делают живописные работы «наивного» периода инвестиционно привлекательным активом.

Заключение

В условиях развитого товарного производства, когда оно приобрело всеобщий характер, искусство, как все без исключения продукты человеческого труда, становится товаром. Фетишизация искусства, наделение его особой неденежной ценностью и, как следствие, идея, что искусство — это не товар, а инструмент воспитания и идеологического влияния на массы, противоречит как экономической теории, так и существующей многовековой практике купли/продажи искусства на рынке.

Как всякий товар, искусство имеет потребительную стоимость и меновую стоимость. Особенностью потребительной стоимости искусства является то, что она триединая: во-первых, удовлетворяется эстетическая потребность человека; во-вторых, искусство может быть модным, престижным, статусным и свидетельствовать о принадлежности того, кто им владеет, к определенной социальной группе и, в-третьих, оно может представлять инвестиционную ценность, сохранять и приумножать богатство.

Одним из всеобщих экономических законов является закон возвышения потребностей, согласно которому по мере развития производства и общества человеческие потребности возрастают как ко-

личественно, так и изменяются качественно. Это проявляется в появлении новых потребностей, повышении качества удовлетворяющих их товаров и услуг, а также в изменении структуры потребления. Основой и условием реализации этого экономического закона выступает инвестиционный процесс, ограничение текущего потребления за счет отвлечения части денежных средств в инвестиционные инструменты в расчете получить в будущем больший финансовый результат.

Минимизация инвестиционных рисков предполагает портфельное размещение средств, часть из которых в современных условиях вкладывается в искусство (в силу его уникальности) как альтернативный актив. В свою очередь инвестиции в искусство также являются портфельными, состоящими из вложений с разной степенью соотношения доходность/риск. Возможными высокодоходными, но одновременно и высокорискованными инвестициями являются инвестиции в современное искусство, работа с которым требует тщательного анализа рынка, грамотной инвестиционной стратегии и свободных денежных средств в необходимом и достаточном для успешного продвижения художника размерах.

Одним из наиболее значимых российских художников рубежа XX–XXI веков, художников так называемого «первого ряда» является Люся Воронова. Творчество Люси Вороновой, имеющей свой неповторимый узнаваемый почерк, четко делится на «наивный» и «мозаичный» периоды, разделяемые 2018 годом и разным инвестиционным потенциалом. Живопись «наивного» периода ограничена работами 2006–2017 годов, попытка повторить стилистику этого периода (в частности, воспроизвести цветы на черном фоне, столь полюбившиеся коллекционерам) даже в 2018 году не увенчалась успехом и в принципе противоречит сегодняшнему самоопределению Люси Вороновой как художника декоративно-прикладного искусства. «Наивный» период был и остается востребован рынком, и именно к высоким результатам аукционных продаж работ этого периода

осуществляется, начиная с 2018 года, неудачная попытка Фондом и некоторыми коллекционерами подтянуть оценку полотен «мозаичного» периода.

Около 150 продаж живописных работ «мозаичного» периода творчества Люси Вороновой на аукционе ARTInvestment по ценам 150 000 — 250 000 руб. не позволяют рассчитывать на существенное повышение стоимости её живописи этого периода в ближайшие годы, а, следовательно, рассматривать её как инвестиционно привлекательный актив.

Собрание автора настоящей статьи включает значительную часть картин «наивного» периода творчества Люси Вороновой с 2006 по 2008 годы и практически все с февраля 2009 по 2017 годы, что в совокупности существенно превышает половину всех работ этого периода. Столь значительное собрание, находящееся в одних руках, уникально как своей полнотой, так и тем, что охватывает самый сильный период творчества художницы, период «закрытый» в том смысле, что больше работ в стиле наива ею создаваться не будет. Продолжающаяся активность автора статьи по популяризации бренда «Люся Воронова» в музейном сообществе среде коллекционеров, банковских и финансовых кругах, специализирующихся на инвестициях в искусство, подкрепляется мероприятиями Фонда поддержки творчества художницы, также работающими на её имя. Все это делает «наивный» период творчества Люси Вороновой инвестиционным продуктом со значительным потенциалом капитализации.

Литература:

1. Арутюнова А. Арт-рынок в XXI веке. Про странство художественного эксперимента. — М.: ВШЭ, 2015. — 149 с.
2. Веблен Т. Теория праздного класса. — М.: Азбука, 2022. — 384 с.
3. Воронин А.Ю. Феномен Люси Вороновой как художника // Теория и история искусства. — 2025. — Вып. 1. — С. 98-128.
4. Гарри Маркович. Выбор портфеля // The Journal of Finance. — 1952. — Т. 7, №1. — С. 77-91.
5. Гитман Л.Дж., Джонк М.Д. Основы инвестирования. — М.: Дело. 1997.
6. Грав И. Высокая цена: искусство между рынком и культурой знаменитости / И. Грав. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2008. — 168 с.
7. Гройс Б. Искусство и деньги // Политика поэтики: сб. ст. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. — 400 с. — С. 269-278.
8. Досси П. Продано! Искусство и деньги. — СПб.: Лимбус пресс, 2017. — 288 с.
9. Искусство на обочине. Творчество художников-аутсайдеров и инклюзивные практики в культуре XX — начала XXI века: сб. ст. / отв. ред. Н.А. Мусянцева. — СПб.: Алетейя, 2022.
10. Лейбенштейн Х. Эффект присоединения к большинству, эффект сноба и эффект Веблена в теории покупательского спроса // Вехи экономической мысли: хрестоматия / сост. и общ. ред. В.М. Гальперина. — Т.1: Теория потребительского поведения и спроса — СПб.: Экономическая школа, 1999.
11. Люся Воронова / сост. А. Боровский, А. Успенский, А. Воронин. — М.: Параграф, 2018. — 96 с.; ил.
12. Люся Воронова. — СПб.: Коста, 2011. — 352 с.
13. Люся Воронова. Мозаичность. — М.: Виртуальная галерея, 2023. — 176 с.; ил.
14. Маркс К. Капитал. Критика политической экономии. Т. 1 // К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения. — М.: Государственное издательство политической литературы, 1960. Т. 23. — 908 с.
15. Рой Л.В., Антонишина Э.Э. Предметы искусства как объект альтернативного инвестирования // Вестник Московского университета. Серия 6. Экономика. — 2013. — №1. — С. 69-79.
16. Сорокина Н. Искусство и деньги. — М.: АСТ, 2016. — 272 с.
17. Сорочайкина А.А. Изменения мирового рынка предметов искусства под воздействием цифровых технологий // Основы экономики, управления и права. — 2022. — №1(32). — С. 17-19.
18. Трещевский Ю.И., Круглякова В.М. Инвестиции как экономическая категория: исторический и логический анализ // Социально-экономические явления и процессы. — 2010. — №3(019). — С. 239-243.

THE IDEA OF HOLINESS IN THE ORTHODOX THEOLOGICAL TRADITION

Gorbunova Kristina Aleksandrovna, Applicant, Dostoevsky Omsk State University, Omsk (Russia)

This study explores key concepts and ideas about holiness that have been formed over the centuries. The content of the term "holiness" is revealed. The author substantiates the claim that holiness is the central category of Orthodox anthropology and eschatology, which defines the purpose of human life and the path of salvation. The purpose of the work is to analyze and compare the concepts of holiness in the Holy Scriptures of the Old and New Testaments, as well as to study the views of famous theologians and philosophers of the medieval and modern Christian traditions on this subject. The article shows the transformation of the understanding of holiness from the literal fulfillment of laws in the Old Testament religion to the inner transformation and following the example of Christ in the New Testament tradition. Special attention is paid to the influence of holiness on the personal spiritual life of the believer, its role in shaping Christian ethics, and the understanding of the place of saints in the history of the Church. The article aims to reveal the key aspects of the concept of holiness as formulated in the works of theologians.

Keywords: holiness; Russian culture; cultural heritage; spiritual and moral values; Orthodoxy; cultural constants.

EDN: ZPENZW

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.2

Цитировать: Горбунова К.А. Идея святости в православной богословской традиции // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 25–29. EDN: ZPENZW. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.2>

ИДЕЯ СВЯТОСТИ В ПРАВОСЛАВНОЙ БОГОСЛОВСКОЙ ТРАДИЦИИ

УДК 130.2

5.10.1

© Горбунова К.А., 2026

В данной работе исследуются ключевые концепции и представления о святости, сформировавшиеся в течение веков. Раскрывается содержание термина «святость». Обосновывается утверждение, что святость является центральной категорией православной антропологии и эсхатологии, определяющей цель человеческой жизни и путь спасения. Целью исследования является анализ и сопоставление представлений о святости в Св. Писании Ветхого и Нового Заветов, а также в изучении взглядов на этот предмет известных богословов и философов средневековой и современной христианской традиции. Показана трансформация понимания святости от буквального исполнения законов в ветхозаветной религии до внутреннего преображения и следования образцу Христа в новозаветной традиции. Особое внимание уделяется влиянию святости на личную духовную жизнь верующего, её роли в формировании христианской этики и понимании места святых в истории Церкви. Статья ставит задачей раскрыть ключевые аспекты концепции святости, сформулированные в трудах таких авторов, как Иоанн Златоуст, Блаженный Августин, протоиерей Сергей Булгаков и епископ Варнава Беляев, демонстрируя богатство и глубину православного богословия в данном вопросе.

Ключевые слова: святость; русская культура; культурное наследие; духовно-нравственные ценности; православие; константы культуры.

Обращение к идее святости, которая признается одной из констант русской культуры [8], обусловлено проблемами поиска идентичности и ответов на современные вызовы, касающиеся моральных дилемм и утраты духовных ориентиров. Константами культуры принято считать устойчивые идеи и значения, сохраняемые и повторяющиеся на всех этапах её исторического существования. Они служат связующим звеном между культурой и сознанием человека, по-

ГОРБУНОВА

Кристина

Александровна,
преподаватель, Омский
государственный
университет
им. Ф.М. Достоевского,
Омск (Россия)

SPIN-код: 7290-8044

ORCID ID: 0009-0005-9933-0839

Researcher ID: PLR-4645-2026

зволюя каждому индивиду погружаться в культурное пространство, одновременно обогащаясь его смыслами. Таким образом, именно совокупность культурных констант формирует понимание мира и принципы обращения с имеющимися знаниями. Для русской культуры характерными константами являются мир, вера, воля, правда, любовь, святость.

В современной секулярной культуре «святость» обычно понимается в широком смысле: может относиться к высоким нравственным качествам и объектам культурно-исторического наследия, имеющим огромную ценность и воспринимаемым как «святыни». Кроме того, святость включает категорию сакрального, которое находит выражение в семейных ценностях через трансляцию духовных основ, традиций и безусловной любви, формируя уклад жизни. Нерушимый союз, верность, вера, добро, жертвенность и ответственность транслируют смыслы, выходящие за рамки обыденности. Широкое светское понимание святости не отвергает его исконного религиозного значения, связанного с проявлениями духовного совершенства, нравственной чистоты, благородства, милосердия, но эти проявления всегда выходят за «границу меры», всегда реализуются в предельном виде. Такое понимание слова «святость» прослеживается и в этимологии, указывающей на его глубокие языческие корни [9].

А.В. Поповкин и Г.С. Поповкина отмечают, что хотя «православная христианская традиция едина, и ее базовые смыслы верифицируемы благодаря наличию текстов Св. Писания и Св. Предания, в сознании разных социальных групп верующих представления об этих базовых понятиях и концепциях могут претерпевать довольно существенные изменения». В связи с этим имеют место как минимум три вида понимания святости. Первый из них представляет собой богословское понимание святости, которое можно вывести на основе анализа текстов. Второй — тот, что существует в социальной группе, представленной духовенством и монашеством. И, наконец, третий —

существующий в традиции «народного христианства». При этом стоит учитывать, что во втором и в третьем случае мы имеем дело не с понятием в узком смысле этого слова, а, скорее, с представлением о святости. Эти представления выражаются в конкретных образах святых, в иконописи, житиях, народных быличках и т.п. [6, с.72-73]

Таким образом, целью исследования является анализ понимания святости в православной богословской традиции, базовые смыслы, концепции и категории которой верифицируемы благодаря наличию текстов богословской литературы, основу которой составляют Св. Писание Ветхого Завета и Св. Писание Нового Завета.

В рамках поставленной цели понятие святости было рассмотрено с опорой на тексты Библии, произведения общехристианских богословов и русских православных богословов.

Первичную концептуализацию понятие святости получило в Св. Писании, так как термин «святость» был сформулирован уже в ветхозаветное время, что свидетельствует о важности данного понятия для христиан.

В Св. Писании Ветхого Завета говорится: «Будьте святы, ибо Я свят» (1 Петра 1:16). Тезис дает отсылку к тому, что в ветхозаветном понимании святости необходимо подобие Богу, достижения состояния единства с ним. При этом в Св. Писании Ветхого Завета достижение этого состояния возможно благодаря соблюдению законов, ветхозаветных заповедей.

В Св. Писании Нового Завета понятие «святой» применяется к самому Богу Творцу: «Я уже не в мире, но они в мире, а Я к Тебе иду. Отче Святой! соблюди их во имя Твое, тех, которых Ты Мне дал, чтобы они были едины, как и Мы» (Ин. 17:11). В Новом Завете понятие «святой» применяется и к Святому духу: «Рождество Иисуса Христа было так: по обручении Матери Его Марии с Иосифом, прежде нежели сочетались они, оказалось, что Она имеет во чреве от Духа Святого» (Мф.1:18). Кроме того, есть обращение как к святому к Сыну Божию Иисусу

Христу: «Ангел сказал Ей в ответ: Дух Святой найдет на Тебя, и сила Всевышнего осенит Тебя; посему и рождаемое Святое наречется Сыном Божиим» (Лк. 1:35). Также слово «святой» используется в Св. Писании Нового Завета и по отношению ко всем христианам: «Всем находящимся в Риме возлюбленным Божиим, призванным святым» (Рим. 1:7).

Таким образом, в Св. Писании Нового Завета и Св. Писании Ветхого Завета понятие святости используется по отношению к Богу, к Святому Духу, к Сыну Божию Иисусу Христу и ко всем христианам в целом.

Советский и российский библеист, богослов, исследователь в области Нового Завета, один из авторов «Православной энциклопедии» и «Большой российской энциклопедии» архимандрит Ианнуарий (Ивлиев) писал: «Святое — это нечто возвышенное, выходящее за рамки обычного, освященное и неприкосновенное» [12, с. 74]. Наравне с этим, архимандрит Ианнуарий отмечал, что с современной точки зрения в Ветхом Завете, в отличие от Нового Завета, встречается нетипичное понимание святости: святыми называются даже люди, совершившие безнравственные и аморальные поступки. По мнению богослова, восприятие святости в Ветхом Завете отличается от современного понимания христианской морали и нравственности. Так, например, Моисей, спасая своего соплеменника, убил египетского надзирателя [2]. Хотя позже он стал великим пророком и законодателем, сам факт убийства свидетельствует о нарушении заповеди «не убий». Еще один пример — это мудрейший царь Соломон, который построил жертвенники языческим богам и поклонялся им вместе с иностранными женами [2]. Это отступление от веры также противоречит современным представлениям о святости.

Эти поступки свидетельствуют о том, что в ветхозаветной традиции святость больше связана с тем, что Бог выбрал свой народ и ожидает от него исполнения своих заповедей, чем с личной моралью каждого человека. Это значит, что в

ветхозаветной традиции святым является тот, кто принадлежит к народу Божьему, то есть иудеи, даже несмотря на то, что у них есть грехи и недостатки.

В Новом Завете сущность Бога связывается с благостью и любовью: «Бог есть Любовь» (1 Ин. 4: 7–8) и приобщению к этим божественным качествам всякого христианина: «Тот, кто пребывает в любви — пребывает в Боге» (1 Ин. 4:16). Однако новозаветное понимание святости не так просто и явно не сводится к одной лишь нравственной добродетели и чистоте: «Священное Писание Нового Завета называет людей святыми не за их высокие нравственные добродетели, не потому, чтобы они уже были чистыми, но потому, что они отделены для Бога и призваны к чистоте» [6, с.74].

Выделим несколько существенных различий святости: святость в Ветхом Завете определяется исполнением заповедей Божьих, установленных законом Моисея. Данное положение включает соблюдение определённых правил относительно чистоты, поклонения Богу, соблюдения субботы, жертвоприношения и других религиозных практик. Святым является тот, кто соблюдает законы Бога буквально и формально. Тем временем, в Новом Завете понятие святости расширяет границы, делая акцент на внутреннем преобразовании сердца и характера верующего. Здесь святость понимается не столько как выполнение формальных правил, сколько как жизнь по образу Христа, наполненная любовью, смирением и добродетелью. Ключевое значение приобретает духовное обновление, которое достигается благодаря вере в Иисуса Христа и следование Его учению. Новый Завет вводит идею внутренней святости, основанной на личном опыте веры и следования примеру Христа.

Митрополит Илларион Киевский в своем труде «Слово о Законе и благодати» писал, что Иисус Христос искупил все людские грехи и дал возможность людям спасти свои души. Доказательством этому служит его рассуждение на тему библейской притчи о Сарре и Агари. Рабыня Агарь — это символический об-

раз Ветхого Завета, иными словами, это закон. В свою очередь Сарра — это символ Нового Завета, т.е. благодати. Таким образом, по мнению митрополита Иллариона, важно не то, что изначально был закон, а Господь, несущий «благодать», посылающий людям истину в заветах Иисуса Христа [3].

В христианской традиции средневековья, богословы выделяли святость как непосредственное стремление к связи человека с Богом, через смирение, покаяние, мученичество.

Архиепископ Константинопольский Иоанн Златоуст, писал о святых следующее: «Надобно удивляться святым не потому, что они были так благочестивы и любомудры во время сильной скорби, но потому, что, и по прошествии бури, и с наступлением тишины, продолжали быть одинаково скромными и старательными» [4, с. 347-407]. Тем самым святитель Иоанн Златоуст понимал святость как глубокую связь человека с Богом, основанную на внутреннем очищении и духовном возрастании. Он подчеркивал, что святость не ограничивается внешними проявлениями, а требует искреннего покаяния, любви к ближним и стремления к добродетели. Святые, по его мнению, являются живыми примерами христианских ценностей и служат вдохновением для всех верующих, показывая путь к истинной святости через смирение и служение другим.

Блаженный Августин Аврелий, один из важных отцов католической церкви, признанный также и в православной церкви, считал роль святости особо значимой. Он рассматривал мученичество через святость, и пришел к выводу, что святость можно достичь благодаря подражанию Христу. Он высказал такую мысль, что духовные и физические страдания и мучения даются тем людям, которые благодаря своей вере могут вынести их, и тем самым приобщиться к подвигу Христа и стать святыми. «Святость есть свойство Бога, проявляющееся в мире, чтобы и человек мог участвовать в нем, это слава и свет Господа, разливающийся над существами. Святые и муче-

ники излучают славу и свет, потому что находятся в личном общении со Спасителем Христом, обитателем святости» [10]. В своем труде «О предопределении святых» блаженный Августин писал, что всякая благодать исходит от Бога, человек может постичь святость благодаря личным достижениям через веру и крещение [1, с. 321-380].

Идея святости раскрывается в полной мере именно в святоотеческой богословской литературе, представленной трудами великих учителей церкви, через осмысление христианского вероучения.

Протоиерей Сергей Булгаков в своем труде «Православие. Очерки учения Православной Церкви» рассматривал концепцию святости и истинной церкви, акцентируя внимание на том, что святость невидима, но проявляется через видимые формы и святых, признанных церковью. Он писал: «Святость есть самое существо церковности, — можно сказать, что много ее свойства и не существует. Святость есть основное свойство Божие, — свойство свойств, всех их в себе заключающее, как белый луч разные цвета спектра. И жизнь в Боге, обожение, есть святость, вне которой вообще не существует в Церкви никаких духовных даров. Поэтому святость есть самоочевидный признак или синоним церковности вообще. Отсюда понятно, что в апостольских писаниях христиане именуются святыми: «Все святые», — таково обычное именование членов христианских общин (2Кор.1:1; Еф.1:1; Фил.1:1; 4:21; Кол.1:2 и т.д.)».

Таким образом, отец Сергей считал, что святость становится синонимом церковности, что подтверждается апостольскими писаниями, где христиане именуются святыми. Этот акцент на святости подчеркивает ее центральную роль в жизни церкви и в понимании христианской общины.

В труде епископа, кандидата богословия Варнавы Беляева «Основы искусства святости», отмечается, что «мир не только не знает, но и не может знать и определить, кто и что такое святые, и даже просто отличить их от «святош» и всяких проходимцев, выдающих себя за

подвижников, не в состоянии или, наоборот, в святых видит только «святош» и лицемеров» [5]. Автор рекомендует читателю временно отложить свои суждения о святых, сформированные на основе литературы или общественных обсуждений, поскольку эти мнения могут быть неразумными, искаженными и даже кощунственными.

Также в своем труде епископ подчеркивает, что святость — это не просто данность, а результат активной работы над собой, основанной на православной вере, добродетельной жизни и наличии даров Святого Духа. Автор критикует тех христиан, которые отказываются от возможности стать святыми, утверждая, что подобные мысли ведут к самооправданию и противоречат учению Писания. Приводится пример святого Антония Великого, который, несмотря на страдания и испытания, стремился к Богу и через терпение и уединение достиг святости.

Заключение

Подводя итог анализа идеи святости в православной богословской традиции, следует отметить, что понятие святости имеет несколько значений: оно включает как традиционные религиозные представления, так и широкий спектр культурных смыслов, связанных с историей, культурой. Такая широкая трактовка способствует формированию устойчивых духовных ориентиров и помогает решать моральные проблемы современности.

В восприятии святости различными группами верующих общие основания этого понятия остаются неизменными и основываются на библейских и богословских источниках. Святость неразрывно связана с внутренней работой над собой, честностью перед Богом и людьми, развитием добродетелей и служением ближним.

Таким образом, можно утверждать, что стремление к сохранению и развитию традиций, осознание значимости святости как базового элемента православной культуры и усиление внимания

к национальному наследию становятся важнейшими факторами укрепления единства и стабильности российского общества.

Литература:

1. Антипелагианские сочинения позднего периода / блаженный Августин; [пер. с латыни, примеч.: Д. В. Смирнов]; Синодальный отд. по делам молодежи Московского Патриархата, Центр библейско-патрологических исслед. (программа поддержки молодых ученых). — М.: АС-ТРАСТ, 2008. — 478 с.
2. Библия книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. — [Изд. 5-е]. — М.: Изд-во Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2016. — 1376 с.
3. Илларион Киевский, митрополит. Слово о законе и благодати // Библиотека литературы Древней Руси: в 20 т. — Т. 1. XI-XII вв. — СПб., 1997. — С. 26-62.
4. Иоанн Златоуст (архиепископ Константинопольский). Творения Святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. — Т. 12, кн. 1. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская духовная акад., 1895-1906, 1906. — 468 с.
5. Основы искусства святости: опыт изложения православной аскетики: в 4 т. / Варнава (Беляев), еп.; сост. П. Г. Проценко. Н. Новгород, 1995. — Т. 4. «Душевный» человек в борьбе со страстями (продолжение). — Н. Новгород: Изд-во Братства во имя святого князя Александра Невского, 1998. — 441 с.
6. Поповкин А.В., Поповкина Г.С. Святость как иное повседневной культуры (на примере рассказов «Несвятые святые» арх. Тихона (Шевкунова) // Известия Восточного института. — 2018. — №1. — С. 72-84.
7. Православие: Очерки учения Православ. церкви / Прот. Сергей Булгаков. — 3-е изд. — Paris: YMCA-press, 1989. — 403 с.
8. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. — Изд. 3-е, испр. и доп. — М.: Академический Проект, 2004. — 991 с.
9. Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. — Т.1. Первый век христианства на Руси. — М.: Гнозис, 1995. — 441 с.
10. Храмешин С.Н. Учение о святом мученичестве в трудах блаженного Августина Иппонского // Международный научно-исследовательский журнал — 2023. — №7(133). <https://doi.org/10.23670/IRJ.2023.133.85>

THE UNIVERSUM OF MARTIN HEIDEGGER'S TERM "THINGNESS OF ARTISTIC CREATION" IN THE WORKS OF MAYER SHAPIRO AND CLEMENT GREENBERG

Kistovich (Girshman) Irina Alexandrovna, Art critic, independent researcher, Member of the Creative Union of Artists of Russia, member of the Artists' Union of Turkmenistan, Moscow (Russia)

This study presents the multifaceted concept of "thingness" in artistic creation through the prism of the works of Meyer Schapiro and Clement Greenberg. This concept, which, according to Heidegger, defines a systemic analysis of an artistic object independent of its social and political aspects, is equivalent to a criterion for assessing the quality of an object of fine art in accordance with the principle of its manufactured, everyday nature. Heidegger's system was perceived in 20th-century art criticism in a bipolar manner, sparking controversy. The philosopher's main opponent was Meyer Schapiro, while Clement Greenberg, author of the essay "Avant-Garde and Kitsch," can be considered an apologist for "thingness." He influenced the perception of the art of Soviet artists, including Izzat Klychev of the postwar generation, as adherents of "socialist realism," a synonym for "kitsch." Heidegger's universe of "thingness" frees art historical analysis from identifying an artist's work according to ideological tendencies, including the division of artistic expression into "official" and "unofficial." The study's results lead to the conclusion that this evaluation system, as an equivalent of the artistic and aesthetic quality of an art object, is particularly relevant in a period of tolerance and cultural globalism.

Keywords: Martin Heidegger; "The Origin of Artistic Creation"; Mayer Schapiro; Clement Greenberg; Izzat Klychev; kitsch; "socialist realism"; "official" and "unofficial" art; abstract impressionism; ethnic expressionism.

EDN: YLAPXR

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.3

Цитировать: Кистович (Гиршман) И.А. Универсум «вещности художественного творения» Мартина Хайдеггера в трудах Майера Шапира и Клемента Гринберга // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 30–41. EDN: YLAPXR. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.3>

УДК 130.2+7.072.2

5.10.1; 5.10.3

УНИВЕРСУМ «ВЕЩНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЕНИЯ» МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА В ТРУДАХ МАЙЕРА ШАПИРО И КЛЕМЕНТА ГРИНБЕРГА

© Кистович (Гиршман) И.А.,
2026

В исследовании представлено многогранное понятие «вещность художественного творения» Мартина Хайдеггера сквозь призму работ Майера Шапира и Клемента Гринберга. Данное понятие, определяющее, по Хайдеггеру, системный анализ предмета искусства вне его взаимосвязи с социальными, политическими аспектами, является эквивалентом критерия качества оценки в соответствии с принципом сделанности, бытовости предмета изобразительного искусства. Система Хайдеггера в искусствоведении XX века воспринята биполярно, вызвав полемику. Основным оппонентом философа выступил Майер Шапира, апологетом «вещности» можно считать Клемента Гринберга, автора эссе «Авангард и китч», повлиявшего на восприятие искусства советских художников, в том числе послевоенного поколения Иззата Клычева как адептов «социалистического реализма», синонима «китча». Универсум «вещности» Хайдеггера освобождает искусствоведческий анализ от идентификации творчества художника в соответствии с идеологическим тенденциями, к которым относится в том числе разделения советского искусства на «официальное» и «неофициальное». Результаты исследования приводят к заключению, что особую актуальность данная система оценки как эквивалент качества художественных и эстетических показателей предмета искусства приобретает в период толерантности культурного глобализма.

Ключевые слова: Мартин Хайдеггер; «Исток художественного творения»; Майер Шапира; Клемент Гринберг; Иззат Клычев; китч; «соцреализм»; «официальное» и «неофициальное» искусство; абстрактный импрессионизм; этнический экспрессионизм.

КИСТОВИЧ

(Гиршман) Ирина
Александровна,
искусствовед, независимый
исследователь,
Член Творческого Союза
художников России, член
Союза художников
Туркменистана,
Москва (Россия)
SPIN-код: 5615-2051
ORCID: 0009-0000-7472-8190

Введение

Для эффективного функционирования всех типов государственных устройств необходим механизм формирования национальной идентичности, направленный на создание нравственных и духовных ценностей, служащих основой национальной стратегии. Без создания подобной стратегии, как считал Е.М. Примаков, любое государство существенно теряет собственные качественные преимущества в многополюсном мире [14, с. 10]. Следовательно, лишенное рукотворной сделанности, изобразительное искусство утрачивает свою качественную самооценку, что на современном этапе, соподчинённом технологическому прогрессу, становится одним из элементов пропаганды.

Глобализм связывает различные политические и социальные системы посредством идей толерантности и реалий мирового финансового рынка, меняющих специфику восприятия «национального», «другого», «чужого», «патриотизма», трансформируя и восприятие, и оценку предмета искусства. Стремление к нивелированию национальных границ, национальных символов определяет *contemporary art* как систему единой стилистики культурной глобализации, соподчиненную *Lingua franca*, влияющей на вектор движения идей. В данной системе координат не актуальны взгляды В.В. Стасова, стремящегося сохранить «русскую идею» в неприкосновенности: «Ничто не губит так искусство... как чужая рука, запущенная в душу и чувство художника... Когда это случилось — прощай оригинальность, прощай самостоятельность, прощай сила и живое чувство, художник уже навеки утратил то, что всего дороже в нем: свою душу и мысль, свое выражение их»¹. Более адаптировано с современным контекстом высказывание народного художника СССР, одного из основателей «сурового стиля» И.Н. Клычева, убежденного в том, что художникам не следует игнорировать границы нацио-

нального, и в современном искусстве следует оставлять национальные коды памяти.² Историк искусства, стремящийся найти универсальные междисциплинарные методы для сравнительного анализа классических и современных произведений, сталкивается с проблемой отсутствия единой оценочной системы. По нашему мнению, метод Мартина Хайдеггера, предложенный почти сто лет назад, может служить универсальным инструментом для оценки.

«Вещность художественного творения» как категория оценки предмета искусства рассмотрена Хайдеггером в статье «Исток художественного творения. Памяти Теодора Хетцера» (нем. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935/36) [17], обладающего междисциплинарным характером и представившим новый методологический инструментальный анализ предмета изобразительного искусства. Первая редакция статьи стала основой докладов, прочитанных философом 13 ноября 1935 года в Искусствоведческом обществе во Фрайбурге-ин-Брайсгау, в январе 1936 года в Цюрихе. В «Неторных тропах» опубликован текст трех докладов во франкфуртском «*Freies Deutsches Hochstift*» 17 и 24 ноября и 4 декабря 1936 года, в 1950 году текст опубликован в сборнике «*Holzwege*» [17, с. 2].

Влияние «Источка художественного творения» в данной статье рассмотрено на примерах работ 1930–1970-х годов американских критиков Майера Шапиро (1904–1996) и Клемента Гринберга (1909–1994), оказавших влияние на искусствоведение второй половины XX века. Универсум «вещности» вызвал научную дискуссию, наиболее ярким оппонентом Хайдеггера является Майер Шапиро. Его статьи «Природа абстрактного искусства» (1937) и «Натюрморт как личностный объект: заметки о Хайдеггере и Ван Гог»

¹ Стасов В.В. Избранное. М. — Л., 1950, т. 1, с. 9. Цит. по [5, с. 157].

² Выступление И.Н. Клычева на вернисаже французско-туркменского выставочного проекта галереи «Мяхир» «Элизиум, или Порядок вещей». «Туркменсыяхат». МИД Туркменистана. 16 сентября 2003 года. Архив авт.

(1968) отражают взгляд на цели и методологию искусствоведения, отличный от воззрений Хайдеггера. Апологет идей Хайдеггера Клемент Гринберг использовал и адаптировал идеи немецкого философа, подчинив их собственным научным и социальным интересам в программных статьях «Авангард и китч» (1939), «Положения модернизма» (1968). Важнейшее значение в оценке влияния идей Хайдеггера на методологию Гринберга принадлежит его лекции «Анатомия искусства», прочитанной в начале 1970-х годов³. Научная деятельность Гринберга во многом повлияла на восприятие художников советской школы «официального» направления как на адептов «социалистического реализма», синонима «китча». Обращение к наследию Гринберга важно для оценки идеологических «точек схода» его методологии с идеями Хайдеггера. Вариативность использования «принципа вещности» проанализирована на примере творчества Иззата Клычева, автора теории счастья, яркого представителя этнического экспрессионизма, направления в советском искусстве 1960-1990 годов. Творчество Клычева и его коллег по институту им. И.Е. Репина, участников Венецианского биеннале 1960–1970-х годов А.А. Мыльников, Е.Е. Моисеенко рассмотрено в статье через призму принципа «вещности», предложенного Хайдеггером, и сравнивается с произведениями художников американского и европейского поп-арта, абстрактного импрессионизма. Эти направления, имеющие выраженную идеологическую основу, были систематически разработаны с 1930-х годов такими теоретиками, как Г. Розенберг, К. Гринберг, А. Барр и А. Соломон.

Обсуждение и дискуссия

«Исток художественного творения» Хайдеггера повлиял на развитие искусствоведения XX века, неоднократно ста-

новясь объектом анализа философов, критиков и теоретиков искусства. «Источком» занимался Э. Гуссерль в «Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии» [8]. Важное значение имеет послесловие Х.-Г. Гадамера к изданию «Истока» 1955 года, фундаментальное исследование Ф.-В. фон Херрманна [21], книги Отто Пёггелера «Новые пути с Хайдеггером» [12]. Насколько явственны в «Источке» рассуждения Хайдеггера о философских категориях бытия, о значении поэтики, о соотношении «башмаков Ван Гога» и греческого храма, настолько «закрыт» заложенный «внутри» текста, удивляющий универсальной простотой «принцип вещности». Вероятно, в силу «простоты», «скрытой» философскими феноменологическими редукциями Хайдеггера, исследователи, рассматривающие проблематику «Истока», не останавливали свой взгляд на «вещности» с «прикладной» искусствоведческой позиции анализа предмета искусства.

Дихотомию отношения к идеям и выводам Хайдеггера иллюстрируют работы Майера Шапино, категорически не приемлющего некоторые положения «Источка», и Клемента Гринберга, негласного апологета «вещности». Шапино и Гринберг, социологи, коммунисты, в науке были оппонентами. Шапино, автор книги «Тоталитаризм» (англ. *"Totalitarianism"*. London, 1972), в исследовательской деятельности разделял диалектические модели Венской школы искусствоведов, последовательно полемизировал с аффирмативным восхищением формалистов, к которым причислял Гринберга. Их расхождение в системных подходах к науке формируют «магнитное» поле притяжения/непритяжения идей Хайдеггера, показательное, в том числе на оценку значения влияния идеологии на искусство.

Подход к анализу художественного произведения Хайдеггера рационален, его методология анализа предмета искусства вызывает и восхищение лаконичным совершенством, и неприятие абсолюта, подчиненного диктату исследовательской дисциплины. Майер Шапино в статье «Натюрморт как личностный объект:

³ Лекция «Анатомия искусства». Лектор: Клемент Гринберг [Clement Greenberg. Lecture "Anatomy of Art"]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WSPbU5Er94s>

заметки о Хайдеггере и Ван Гоге» [22], построенной как дискуссия с Хайдеггером, оппонирует к его выводам. Статья Шапиро опубликована спустя тридцать четыре года после первой публикации «Истока» (1936) и двенадцать лет после третьей публикации (1956). Что-то заставляет Шапиро обращаться к работе Хайдеггера, спустя треть века писать текст, отражающий непримиримость авторской позиции. Критик категорически не принимает отсутствие должного почтения у Хайдеггера к художнику-творцу — к Ван Гогу. Шапиро противопоставляет «цинизму» философа, сводящего «вещность творения» к метафизическим параметрам «вещи», лежащим как будто вне творческого сознания художника, этот объект (башмаки, «персонаж» полотна) формирующего. Он пишет письмо Хайдеггеру, прося вспомнить, какая именно картина описана в «Истоке», философ отвечает, что помнит приблизительно, так как видел ее на выставке Ван Гога 1928 года. Критик анализирует: «Из этих восьми [картин. — И.К.], лишь три показывают «темное истоптанное нутро», столь много сказавшее философу. На них, скорее всего, изображены не крестьянские башмаки, а башмаки, принадлежавшие самому художнику» [22]. Шапиро рассуждает о генезисе башмаков, о том, что они принадлежат ни крестьянке (как у Хайдеггера), что за башмаками скрывается личностная история Ван Гога, которую описал Гоген.

Вспомним, что в 1937 году Шапиро публикует эссе «Природа абстрактного искусства» [23], в котором полемизирует с Альфредом Барром, одним из теоретиков абстрактного импрессионизма, и его книгой «*Cubism and Abstract Art*» (New York, 1936). В статье есть строки, посвященные принципу жизни Ван Гога: «... проект коммуны художников Ван Гога — все это примеры такого стремления заново утвердить уничтоженные капитализмом формы человеческой общественной жизни ... причина популярности Ван Гога и Гогена, и заключается в том, что их работа наглядно содержит ... устремления, противоречия, ценности, разде-

ляемые сегодня тысячами тех, кто так или иначе испытал на себе влияние тех же противоречий, что и эти художники» [23]. Социальность, по мнению Шапиро, формирует мировоззрение и искусство Ван Гога. В 1950 году он публикует небольшую статью о Ван Гоге, и мы понимаем, что Ван Гог для искусствоведа — это личная история, проникнутая восхищением перед моральным подвигом художника. Потому дискуссионная статья 1968 года имеет личностный аспект, определяющий характер полемики с Хайдеггером. Не случайно слово «личностный» вынесено в заглавие статьи.

Цель дискуссии Шапиро с Хайдеггером состоит в оппонировании к доказательствам философа инструментариями искусствоведа: структурный анализ, исторический метод (ссылка на воспоминания Гогена), дискурсивный подход. Дискурсивный подход в данном исследовании демонстрирует как свои преимущества (эмоциональную вовлеченность в исследуемый объект), так и недостатки (отсутствие дистанции между исследователем и предметом исследования). Вызывает удивление, почему Шапиро не замечает (или не считает нужным заметить, так как это могло превратить «недостатки» «Истока» в достоинства) самого значительного — для Хайдеггера не имеет значения ни «башмаки», ни любая другая картина, которой он с легкостью мог бы заменить полотно Ван Гога и самого художника. Ему важна нить рассуждений, механизм новой методологии, создавшей феномен — «вещность художественного творения». Абстрагированность от социума и личности художника определяют «вещности творения» как эквивалент качества сделанности, бытовности предмета искусства, что обеспечивает универсальность системы Хайдеггера как в оценке предметов классического изобразительного искусства, так и предметов (объектов) contemporary art.

В отличие от Шапиро, не всегда критики ссылались на «Исток», используя идеи немецкого философа. Анализ ряда сочинений Клемента Гринберга выявляет идентичность ряда его концепту-

альных положений с принципом «вещности» Хайдеггера. Исследовательское поле Гринберга, с середины 1930-х годов работавшего на федеральное правительство США ⁴, не лишено идеологического популизма, что объяснимо, так как история искусства XX века определена разнополярным миром. «Я не собираюсь сейчас пускаться в сложные идеологические проблемы, а хочу, наоборот, высветить лишь один простой факт: вне зависимости от своих сильных или слабых сторон законы жизни, существующие в Западной Европе, неотделимы от определенной доли лицемерия», — констатировал Андре Мальро [11, с. 78]. *Один из векторов деятельности Гринберга был направлен на критику русского академизма и передвижников как основы «социалистического реализма».* Для оппонирования Гринбергу был необходим «выход» за рамки искусствоведения. Его междисциплинарный подход включает искусствоведение, социологию, политологию, философию и эффективно выражен в эссе «Авангард и китч» (1939), опубликованном в левом троцкистском журнале «*Partisan Review*» [6]. Благодаря концепции Гринберга-Макдауэла, изложенной в статье, китч рассмотрен не только как эрзац культуры, но и как единственно возможный стиль советского искусства: «*Дуайт Макдауэлом указывает на то, что за последние десять лет китч превратился в Советской России в господствующую культуру [Идея соотношения китча с русской культурой впервые звучит у Макдауэла, называющего его «академический китч».* — И.К.]» [6]. Во многом благодаря влиянию этой теории, главным залогом успеха советских художников на Западе стала принадлежность к оппозиционным советскому строю структурам, что частично определило разделение искусства СССР на «официальное» и «неофициальное», последнее стало наиболее

привлекательным для инвестирования.

Казалось бы, идеи Гринберга, изложенные в «Авангарде и китче», не связаны с содержанием «Истока». Он формирует теорию китча, ловко маневрируя между классическим западноевропейским и русским искусством, абсолютно точно выбирая главную «мишень» в качестве русского «апологета» китча — Илью Репина, создав фундамент для оценки советского изобразительного искусства, базирующегося на традициях академизма, как китчевого. По Гринбергу, общество, «оставаясь безразличным и бесчувственным к ценностям подлинной культуры, все же испытывало духовный голод, томилось по тому отвлечению, какое могла дать только культура» и этот голод удовлетворяется китчем как эрзацем культуры, необходимому государству [В контексте статьи, тоталитарному. — И.К.]» [6]. В тексте нет ссылок на Хайдеггера, но ключевые идеи относят читателя к «Источку». Гринберга интересует поиск истины, подчеркнем, интересуется вслед за Хайдеггером, впервые определившим проблему искусства как поиск истины. Так же, как Хайдеггер, он не находит истину ни в современном обществе, ни в современном искусстве. Далее Гринберг рассматривает вопросы структуры авангарда и генезиса искусства. Сопоставим тексты Гринберга и Хайдеггера. Гринберг: «Эти поиски абсолюта привели авангард к «абстрактному», или «беспредметному», искусству... художник-авангардист пытается подражать Богу, создавая нечто, поддающееся обоснованию исключительно в его собственных категориях — подобно тому, как природа находит обоснование в самой себе ... как нечто данное, нерукотворное, независимое от смыслов, подобий или оригиналов. Содержание должно быть растворено в форме настолько полно, чтобы работу художника или литератора нельзя было свести, в целом или по частям, к чему-то, что не было бы самой сущностью произведения искусства». Обратимся к Хайдеггеру: «Камень на дороге есть вещь, и глыба земли на поле. Кувшин вещь, и колодец на дороге... Такая

⁴ Greenberg, Clement (1995). "Autobiographical Statement". The Collected Essays and Criticism, Volume 3: Affirmations and Refusals, 1950–1956. Chicago: University of Chicago Press. p. 193-194.

вещь, которая сама по себе не является, а именно вещь в себе, есть, согласно Канту, мир в целом; даже сам бог есть такая вещь. Вещи в себе и вещи являющиеся, все сущее, что вообще есть, на языке философии называется вещью» [17, с. 5]. Гринберг заменяет слово «вещь» на «природу» и «форму», ретранслируя смысл текста Хайдеггера. Хайдеггер исследует башмаки как вещь и как предмет искусства, и этим соединением, названном им «дельность изделия», он создает феномен «вещности художественного творения»: «Мы обрели дельность изделия. Но как мы обрели ее? ... — нет, мы обрели эту дельность изделия, оказавшись перед картиной Ван Гога. И картина сказала свое слово. ... Благодаря художественному творению мы извели, что такое по истине это изделие, башмаки» [17, с. 6].⁵

Гринберг утверждает, что авангард, появившейся как отрицание власти и пример «искусства для искусства», является источником, вносящим динамику в развитие культуры. Для противовеса «динамики развития» критик создает диалектическую систему «тезис — антитезис — вывод», в котором контраргументом авангарду приводит китч как явление, обусловленное всеобщей грамотностью общества. В отличие от «свободного мира», способного к восприятию авангарда, в Советском Союзе, по Гринбергу, возможен только эрзац культуры — китч. Априорно не доказуемое утверждение трактуется им как постулат. Не полемизируя с Гринбергом о происхождении авангарда, отметим, что он приводит в качестве советского символа «всеобщей грамотности» смотрящего на картину образ простого русского крестьянина, понимающего Репина, но не принимающего Пикассо⁶. Образ «крестьянина» ранее использован Дуайтом Макдауэлом, заимствовав его у Курта Лондона в книге «Семь советских искусств»: «Почему... невежественные крестьяне должны отдавать предпочте-

ние Репину (ведущему представителю академического китча в русской живописи), а не Пикассо...если массы заполняют Третьяковку... то, главным образом, потому, что их сформировали, запрограммировали таким образом, что они шарахаются от «формализма» и восхищаются «социалистическим реализмом» [6]. Генезис появления у Лондона, Макдауэла и Гринберга «русского крестьянина, стоящего у картины в зале музея», ведет к Хайдеггеру: «Земле принадлежат эти башмаки, эта дельность, в мире крестьянки — хранящий их кров... Но мы, наверное, только видим все это в башмаках, нарисованных на картине. А крестьянка просто носит их» [17, с. 8]. Сравним идентичность причинно-следственных связей текстов Хайдеггера и Гринберга: «крестьянка» Хайдеггера / русский крестьянин Гринберга — идея картины в музее у Хайдеггера / полотна Репин и Пикассо в музее Гринберга — Ван Гог Хайдеггера / Ван Гог как художник-новатор рассмотрен, по нашему мнению, как исток идеи сопоставления авангарда и китча у Гринберга. Исходя из вышесказанного, заимствование концептуальных положений «Истока» в «Авангарде и китче», по представлению автора статьи, очевидно.

В 1968 году Гринберг публикует статью «Положения модернизма» [7]. Проходит тридцатилетие с момента публикации «Авангарда и китча». Кажется, само время требовало обращение к «Источку». Выделим то, что приводит к идеям «вещности», сравнивая цитаты двух авторов. Гринберг: «Качество искусства зависит от продуманных соотношений и пропорций и больше ни от чего. Никакое количество феноменальной новизны не спасёт, если внутренние отношения в произведении не были прочувствованы и найдены... Лучшее в искусстве, будь то танец, излучение, взрыв, или нечто едва видимое, слышимое демонстрирует правильность формы». [2]. Он заменяет вещьность определением «правильность формы», близкой к Канту, но уступающей по целостности термину Хайдеггера: «У любого творения есть такая вещьность. Чем были бы творения, не будь у

⁵ Здесь и далее курсивом текст выделен автором статьи.

⁶ В подобном сопоставлении видны идеи будущего воображаемого музея Андре Мальро.

них этой вещности? Но, может быть, нас покоробит такой довольно грубый и поверхностный взгляд на художественные творения... нам ведь нужно брать творения такими, какими они предстают перед теми, кто переживает их и наслаждается ими. Однако и пресловутое эстетическое переживание тоже не проходит мимо этой вещности художественного творения» [17, с. 9].

Особое место в наследии Гринберга занимает публичная лекция «Анатомия искусства». ⁷ Её текст является значимым объектом анализа, заслуживающим детального изучения: «Я надеюсь, не настолько обыденным является тот факт, что искусство и история искусства могут рассматриваться и обсуждаться самими по себе, как происходящие в области опыта, который должен быть автономный и не быть связанным с какой-либо другой областью опыта, чтобы иметь в них смысл, и то, что является... вульгарным формализмом... И я хочу продолжить и сказать, что лучший смысл можно извлечь из искусства или скажем так, восторжествовать в отношении опыта искусства как искусства, если с ним обращаться как с автономным, абстрагированным от всех политических, социальных, экономических, религиозных или моральных проблем, или факторов, то есть если с искусством, так сказать, обращаться *in vacuo*, в вакууме... До этого, как сказал бы феноменолог, вынося за скобки искусство, чтобы узнать больше об опыте его переживания и в его сознании, ну на самом деле, мы выносим за скобки историю и практику науки, медицины, техники [«Практика техники» тождественна *Dasein* в онтологии техники Хайдеггера. — И.К.] ... мы делаем свои феноменологические редукции, я сам делаю, когда как критик имею дело с искусством и не только с современным искусством. Когда

я начинал, я обычно обращался к «Бытие и времени», раньше я гораздо больше занимался интерпретацией». Выделим цепь размышлений Гринберга: «вакуум», «феноменология», «автономность», «абстрагированность», «Бытие и время», «практика науки, медицины и техники», «интерпретация». Единственное звено, не указанное в последовательности «*It from bit*» ⁸ — Хайдеггер. Гринберг поступил как Александр Македонский, увлеченный идеей бессмертия, которого Фирдоуси устами ангела Исрафила (Рафаила) назвал «пленником стяжания» [16, с. 67]. Критик забирает весь «кусочек пирога», создавая термин «вакуум», как главенствующий элемент системы оценки предмета искусства, формируемый теми же условиями, что и «вещность» Хайдеггера — изолированием предмета искусства от социума, времени создания, личности художника.

Предмет искусства Гринберг помещает в абсолютный вакуум Хайдеггера. Гринберг применяет концепцию «вакуума» к абстрактному импрессионизму и поп-арту, создавая дифференциацию между данными направлениями и «социалистическим реализмом». Вместе с тем, «чистота эксперимента» нарушена: абстрактный импрессионизм благодаря доктринам Бара / Розенберга / Гринберга / Соломона становится выразителем духа американского предпринимательства и демократии, то есть социальных категорий общественных отношений. Необходимо отметить, что любая идеологическая концепция, независимо от политической системы, лоббирует векторных направлений в социологии, культуре и искусстве.

Следовательно, утверждение И. Голлмштока о том, что «художественная культура в тоталитарной системе выполняет функцию своего рода перерабатывающего механизма, превращающего сырье сухих идеологических догм в горю-

⁷ Название лекции реминисцирует к книге Герберта Рида «Анатомия искусства» (англ. «*The anatomy of art: an introduction to the problems of art and aesthetics*»). Опубликовано в Нью-Йорке в 1932 году издательством «Dodd, Mead & Company».

⁸ Доктрина Джона Уилера (John Archibald Wheeler) (1911–2008), согласно которой все физические сущности являются информационно-теоретическими в своей основе.

чее образов и мифов, предназначенных для общего потребления» [5, с. 5] требует коррекции. Отметим, Хайдеггер принимает роль искусства как подчиненную интересам государства, технологическому и техническому прогрессу.

В результате анализа полученных данных выявлена поэтапная трансформация «вещности художественного творения» в интерпретации Гринберга: «форма»⁹ / «природа» («Авангард и китч», 1939); «правильная форма» («Положения модернизма», 1968); «вакуум» (лекция «Анатомия искусства», 1970-е годы). Все три термина обладают единым свойством — отрешенностью от социума, идеологии, политики, что позволяет сделать вывод о преемственности «вещность художественного творения» Хайдеггера в методологии Гринберга. Клемент Гринберг, по нашему мнению, оценив универсальность системы оценки предмета искусства Хайдеггера, предпочёл использовать собственную терминологию, таким образом «закрыв» «Исток» в качестве основы для своих идей. Отметим парадокс: Гринберг как критик и социолог искусства, принимает и использует идеи Хайдеггера, в отличие от Шапира, критика и социолога искусства. Несомненно, свобода воли определяет цикличность явлений общественной жизни как следствия идеи перемен, которой подчинена цель жизни человека [15].

Насколько применима система Хайдеггера-Гринберга в современном контексте искусствоведческого дискурса в статье рассмотрено на примере анализа творчества Народного художника СССР Иззата Клычева (1923-2006). Парадокс Клычева

как художника так называемого «официального» искусства, отчасти заключен в том, что после посещения Н.С. Хрущевым выставки к 30-летию МОСХА в Манеже, он был причислен туркменским критиком П.В. Поповым к «формалистам» [13, с. 1]. Утверждение критика соответствовало «запросу дня», более важно, то, что статья выделяет новые эксперименты художника («Комсомолка Акгуль», 1963),¹⁰ что является преддверием этнического экспрессионизма в Туркмении.

Возникновение этого художественного направления, по нашему мнению, датируется началом 1960-х годов, когда художники, устав от лапидарности и узкой тематической направленности «сурового

стиля», обратились к национальным традициям, декоративно-прикладному искусству и локальным природным особенностям (свет, среда, колорит). Этнический экспрессионизм, по мнению авторов термина М.К. Мкртычева и И.А. Кистович (Гиршман), объединяет ряд художников Средней Азии, Закавказья 1960–1990 годов.

Творчество Иззата Назаровича Клычева, входившего в нобилитет советского искусства, ныне

в России почти забытого, — пример интерпретации русского академизма в этнический экспрессионизм [3, с. 22], в котором ключевая роль принадлежит его мировоззрению, сформированного моральным выбором художника, противопоставившего теме страдания и войны свою теорию счастья. Гринберг в лекции «Анатомия искусства» (*"Anatomy of art"*) мораль определяется как эквивалент

МОРАЛЬ
КАК СРЕДСТВО
ДЛЯ ДОСТИЖЕНИЯ
СЧАСТЬЯ ЯВЛЯЕТСЯ
ЯДРОМ ТЕОРИИ
СЧАСТЬЯ
КЛЫЧЕВА КАК ИДЕИ
«ИСКУССТВА
ДЛЯ ИСКУССТВА»,
ЧТО ИСКЛЮЧАЕТ
ИЗ ЕГО ТВОРЧЕСТВА
ТЕМУ СТРАДАНИЯ,
НАСИЛИЯ, ГОРЕЧИ,
ОДИНОЧЕСТВА
ЧЕЛОВЕКА.

⁹ «Форма» — термин Канта, используемый Хайдеггером в «Истоке»: «Правда, прекрасное покоится в форме, но только потому, что некогда форма высветлилась из бытия как существенности сущего» [18, с. 36].

¹⁰ Клычев И.Н. «Комсомолка Акгуль», 1963, холст, масло, 100 x 80. Местонахождение: Комитет советских женщин, Москва. См.: Л.В. Тарасова. И. Клычев. — М. Сов. худ. 1986. С. 138.

общечеловеческих ценностей, являющийся фундаментом категорического императива Канта. В лекции критик обуславливает значение морали выше, чем идеологии, определившей его путь как теоретика искусства, в конце жизненного пути понимая, что идеология вторична, так как зависима от социально-политических систем, мораль абсолютна и самоценна. Ведомый желанием говорить о вечных духовных ценностях, он выстраивает логическую цепочку: «Эстетика — это одно из базовых удовольствий, которые мы получаем от жизни. Это не просто средство для достижения каких-то целей, а самоцель, которая приносит удовлетворение. Но быть самоцелью не означает быть высшей целью эстетики. Жизнь прожита, и счастье в жизни, жизнь в жизненном мире, оказывается, стоят выше. По этой же причине мораль становится средством для достижения счастья». Мораль как средство для достижения счастья является ядром теории счастья Клычева как идеи «искусства для искусства», что исключает из его творчества тему страдания, насилия, горечи, одиночества человека.

Яркая, колористически напряженная, доминирующая живопись Клычева, одновременно, обладающая простотой выражения, — это глубокая метафора художественного видения (илл.). Чтобы ее создать, нужно «изнутри» прожить и прочувствовать бытовность как совершенство воли человека и торжества природы, и в этом заключено понимание сути его теории счастья, выраженной интенсивностью цвета при сознательном ограничении палитры: красный, желтый, синий, зеленый. «Ему чужды внешние эффекты, оторванность от реальности, манерничанье»¹¹, — подчеркивал Б.В. Иогансон. «И это наслаждение жизнью, понимание значение каждого дня и каждого часа делают его реалистом высшего порядка:

реалистом-со творцом, создателем колористической системы, где цветовые коды образуют внешнюю среду как отражение внутреннего состояния счастья: красный, зеленый, синий, желтый работают в контрасте и в доминантном расположении» [4, с. 165]. «Теория счастья» Клычева определима как «вот-бытие» отношения художника к предмету изображения как к «вещности художественного творения», что идентифицирует «вещность» как абсолютную универсальность применительно к любому объекту и предмету искусствоведческого исследования.



Илл. Клычев И.Н. Тондо «Счастье».

2001. Х., м. 100х100, диаметр 90.

Частное собрание

Концептуальная ясность художественного поиска Клычева выражена и в том, что в его творчестве, в отличие от А.А. Мыльникова и Е.Е. Моисеенко, нет картин, посвященных Великой отечественной войне. Клычев убежден, что искусство призвано дарить свет, радость и счастье, а «страданий хватает нам в жизни»¹². И в этом выборе счастья как

¹¹ Иогансон Б.В. Кисть Иззата Клычева. На соискание Государственных премий: Правда, 13 сентября 1967.

¹² Аудиозаписи бесед автора статьи с И.Н. Клычевым. Студия художника. Ашхабад. 2003, 2004 годы. Архив И.А. Кистович-Гиршман.

аксиомы жизни, казалось бы, выборе простом, заслуга цельности его характера, духовной смелости, ведь счастье как выбор — удел сильных людей, способных плыть против течения. Если китч, согласно Гринбергу «эрзац искусства», то теория счастья, выраженная цветом, не может быть прочитана и воспринята как эрзац, рассчитанный на среднего потребителя. «Теория счастья» Клычева выражает жизнь как высший дар. Ментальность советских художников, прошедших фронт, формировала их художественное мировоззрение наравне с традициями русского академизма [3, с. 23]. Мораль и эстетика, самоценность предмета изобразительного искусства как сделанного, рукотворного «объекта» расценивалось советской изобразительной школой как базовая основа искусства.

Поколение советских художников-фронтовиков, ощутивших идеологический прессинг: оценка их творчества на Западе, становится релевантным политическим доктринами противостояния идей западной демократии советскому тоталитаризму. Это отрицательно сказалось на продвижении знаковых советских художников за рубежом, не обладавших надлежащими дилерскими качествами, наивно полагавших, что искусство «скажет само за себя». Залогом успеха художника из СССР на Западе стала его принадлежность к «левым», «неофициальным» структурам. Механизм такой оценки формировался с конца 30-х годов. Поворотным моментом можно считать победу американского поп-арта на Венецианской биеннале 1964 года, когда Роберт Раушенберг получил Гран-при за картину «Исследователь» (1963). Важную роль в этой победе, в выборе Раушенберга как фаворита американского искусства, представившего на биеннале новое направление поп-арта, сыграл выдающийся критик, куратор американского

павильона Алан Соломон (1923-1967). Таким образом, американское искусство (абстрактный импрессионизм, поп-арт) стало считаться выразителем свободы и демократии, предложив международному сообществу иную систему координат, противопоставленную старым клише «литературности» западноевропейского и русского изобразительного искусства XIX века.

«Будущее с точки зрения настоящего, не более реально, чем прошлое, и творческая работа наша должна совершаться не во имя будущего, а во имя того вечного настоящего, в котором будущее и прошлое — едины» [1, с. 62]. Метафора Бердяева проводит знак тождественного равенства между абстрактным импрессио-

низмом, этническим экспрессионизмом, поп-артом, академизмом, так как при анализе предмета искусства, по Хайдеггеру, используются одни и те же формы «вещности» (холст, краски, кисти, бумагу, картон, дерево, металл) и единый метод «принципа вещьности», абстрагирующий от социума, идеологии, личности художника. Предмет искусства, становясь объектом исследования, рассматривается с помощью единого «художественного инструментария», который Мартин Хайдеггер ввёл в методологию. Этот инструментарий позволяет уравнивать идентичность качественных показателей произведения искусства независимо от его направления. Когда-то Иззат Назарович Клычев ответил на мой вопрос о том, что такое композиция: «Композиция — это твоя фантазия, твоё мышление, твоё умение подытожить, умение выразить мысль. Это всё равно что писатель пишет повесть. Композиция это — композиторское мастерство, оно должно быть врожденным» [3, с. 25]. Эти слова могли принадлежать и Мыльникову, и Раушенбергу. «Врожденное» — показатель того, чему невозможно научиться, и это явля-

ется одним из факторов эстетического оценочного показателя качеств предмета искусства как «вещности художественного творения».

Заключение

В результате проведенного анализа следует указать, что неприятие идей Хайдеггера Майером Шапиро является следствием различия методологических подходов к выявлению роли художника в процессе творения, что не свидетельствует о профессиональном непризнании термина «вещности» Шапиро вследствие иной цели его исследования. Концепция «вещности» в философии Мартина Хайдеггера обеспечивает методологическую основу для анализа «предметности» в искусстве, охватывая все художественные направления и стили, исходя из принципа сделанности, что, по нашему мнению, было использовано Клементом Гринбергом и указывает на идентичность его термина «вакуум» принципу «вещности». Следует отметить, что теория счастья И.Н. Клычева, творчество Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльникова для исследователя обладают той же свободой и динамикой эмоционального воздействия, что и полотна Р. Раушенберга, Дж. Поллока, М. Ротко, Г. Рихтера, при условии исключения из сегментного поля исследования идеологических, социальных и рыночных координат¹³.

Исходя из проведенного анализа следует сделать вывод о том, что этнический экспрессионизм метода «вещности художественного творения» позволяет концептуально и качественно сопоставить абстрактному импрессионизму. По нашему мнению, это является убедительным доказательством «вещности художественного творения» Хайдеггера как универсума критического анализа оценки предмета изобразительного искусства,

доказывая жизнеспособность этого термина спустя почти столетие после его создания. Отметим, что этот принцип использован и в экспозиционном методе Андре Мальро в книге «Воображаемы музей», оказавшей большое влияние на кураторскую практику последней трети XX — первой трети XXI веков, в том числе став фундаментом смешения и размытия концептуальных и визуальных границ *contemporary art*.

Литература:

1. Бердяев Н.А. Смысл истории. — М.: Мысль, 1990. — 176 с.
2. Гимборг А. Ван Гог и мифология его жизни // *Artifex*. — 2019. — Вып. 56.
3. Гиршман-Кистович И.А. Иззат Клычев. Рубиновое солнце // В каталоге: Солнце Иззата Клычева. — Ашх. 2023.
4. Гиршман-Кистович И.А. Опыт туркменского авангарда и эволюция стилистической манеры Иззата Клычева. К 100-летию художника // Диалог с классикой в контексте современного творчества: сб. по материалам Круглых столов 2022–2023 / Отделение искусствознания и художественной критики РАХ, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. — М.: РАХ, 2024. — С. 162–174.
5. Голомшток И. Тоталитарное искусство. — М.: Галарт, 1994. — 296 с.
6. Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. — 2005. — №60. — С. 49–58.
7. Гринберг С. Природа модернизма [Greenberg C. Modernist Painting // *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas* / Eds.: C. Harrison, P. Wood. — Oxford: Blackwell, 1999. — P. 754–760]
8. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. I. Общее введение в чистую феноменологию. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 336 с.
9. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант; пер. с нем. — М.: Искусство, 1994. — 367 с.
10. Кистович (Гиршман) И.А. «Вещность художественного творения» Мартина Хайдеггера как эквивалент системной оценки предмета изобразительного искусства // *KANT: Social science & Humanities*. — 2026. — №1(25). — С. 144–153. EDN: HKLZQD. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-25.19>

¹³ Лекция «Иззат Клычев. Путь к рубиновому Солнцу». Лектор И.А. Гиршман-Кистович. Опубликовано на сайте Виртуального Русского музея 11 октября 2024. URL: https://ruseumvrm.ru/data/events/2024/10/obschee_lekcija_izzat_klichev/index.php

11. Мальро А. Позиция художника // В кн.: Зеркало лимба. — М.: Прогресс, 1989. — 516 с., илл.
12. Пёггелер О. Новые пути с Хайдеггером / пер. с нем. А. В. Перцева, О.А. Матвейчева. — СПб.: Владимир Даль, 2019. — 637 с. — *Neue wege mit Heidegger*.
13. Попов П.В. Высокое призвание советского искусства // Туркменская искра. — 1962. — 15 декабря.
14. Примаков Е.М. На горизонте — многополюсный мир // Международная жизнь. — 1996. — №10. — С. 3-13.
15. Раби Нахман из Бреслава. Ликутей Мога-ран / прим. Х. Крамера, науч. ред. М. Кога-на, лит. ред. Л. Ашуровой. В 2 т. — Иеруса-лим — Нью-Йорк: Институт исследований Бреславского хасидизма, 2010.
16. Фирдоуси Абулькасим. Шахнаме. — Т. V. От начала царствования Искендера до на-чала царствования Йездгерда, сына Бехра-ма / пер. Ц.Б. Бану-Лахути и В.Г. Берзнева. — М.: Наука, 1984. — 392 с.
17. Хайдеггер М. Исток художественного тво-рения / пер. с нем. Михайлова А.В. — М.: Академический проект, 2008. — 528 с.
18. Хайдеггер М. К философии (О событии) / пер. с нем. Э. Сагетдинова. — М.: Изд-во Института Гайдара, 2020.
19. Хайдеггер М. Конец философии и задачи мышления // Электронный философский журнал Vox. — 2008. — №5.
20. Хайдеггер М. Размышления XII–XV (Черные тетради 1939-1941) / пер. с нем. А.Б. Григо-рьева, под науч. ред. М. Маяцкого. — М.: Изд. Института Гайдара, 2020.
21. Херрманн Ф.-В. фон. Понятие феномено-логии у Хайдеггера и Гуссерля. — СПб., Минск: Пропилеи, 2000. — 190 с.
22. Шапиро М. Натюрморт как личностный объект [Shapiro M. The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and van Gogh // *Topos*. — 2020. №2-3(5). — Рр. 28-39]
23. Шапиро М. Природа абстрактного искус-ства [Shapiro M. Nature of Abstract Art. — New York: Marxist Quarterl, 1937].

FROM INTERPRETATION TO EXPERIENCE: THE PHENOMENON OF ATMOSPHERE IN THE THEATRICAL SPACE

Prisekin Mikhail Andreevich, Postgraduate student, Academy of Russian Ballet named after. A. Ya. Vaganova, St. Petersburg (Russia)

The author studies atmosphere as a key idea in contemporary theatre. This offers an alternative to traditional semiotic thinking. The work is timely because postdramatic theatre is developing. This theatre creates spaces for direct experience rather than transmitting meanings through signs. The usual method of decoding symbols is not enough here. The study has two goals: to define atmosphere as an independent aesthetic phenomenon and to show how it connects to artistic truth. The work uses several theories: Alain Badiou's idea of truth as event, phenomenology by Mikel Dufrenne, Hermann Schmitz, Gernot Böhme and Tonino Griffero, Erika Fischer-Lichte's performativity theory, and Hans-Thies Lehmann's postdramatic theatre concept. The main method compares two performances: "Triptych" by Peeping Tom and "SKID" by Damien Jalet. This shows the difference between semiotic approaches (which create many interpretations) and experiential theatre (where images unfold as event spaces, not as signs). The result is a model: "Spectator — Image — Truth." Atmosphere is not just a tool for meaning or a medium for participation. It is the basic condition that makes relationships between participants possible.

Keywords: atmosphere; theater; experience; experience; phenomenon; presence; image; aesthetics; space; perception.

EDN: WNIGAQ

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.4

Цитировать: Присекин М.А. От интерпретации к переживанию: феномен атмосферы в театральном пространстве // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 42–50. EDN: WNIGAQ. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.4>

УДК 130.2+7.072.2
5.10.1

ОТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ К ПЕРЕЖИВАНИЮ: ФЕНОМЕН АТМОСФЕРЫ В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

© Присекин М.А., 2026

Автор исследует феномен атмосферы как ключевое понятие для осмысления современного театрального искусства, предлагая альтернативу традиционной семиотической парадигме. Актуальность работы определяется развитием постдраматического театра, в котором центральным оказывается не столько передача смыслов через систему знаков, сколько создание пространства непосредственного переживания: именно здесь такой тип восприятия, ориентированный на дешифровку символов, обнаруживает свою недостаточность. Цель исследования — концептуализировать атмосферу как самостоятельный эстетический феномен и показать, каким образом она связана с производством художественной истины. Работа выстроена на сопряжении нескольких теоретических перспектив: концепции истины как события Алана Бадью, феноменологии и эстетики Микеля Дюфрена, Германа Шмитца, Гернота Бёме и Тонино Гриффери, теории перформативности Эрики Фишер-Лихте и концепции постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана. Ключевым методологическим инструментом становится компаративный анализ двух спектаклей — «Triptych» труппы Peeping Tom и «SKID» хореографа Дамьена Жале, — позволяющий продемонстрировать различие между семиотическим подходом, рассыпающимся на множество интерпретаций, и театром переживаний, в котором образ разворачивается не как знак, требующий расшифровки, а как пространство события. В результате предложена концептуальная схема «Зритель — Образ — Истина». Атмосфера оказывается не вспомогательным элементом передачи смыслов в качестве модуса и не просто медиумом, благодаря которому зритель соучаствует в событии через непосредственное присутствие, но основополагающим условием и состоянием, при котором вообще возможно образование отношений между участниками.

ПРИСЕКИН Михаил Андреевич, аспирант, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург (Россия)
SPIN-код: 6080-4971
ORCID: 0009-0007-2394-0256

Ключевые слова: атмосфера; театр; переживание; опыт; феномен; присутствие; образ; эстетика; пространство; восприятие.

Введение

Атмосфера — фундаментальное понятие в неклассической новой эстетике, обозначающее: субъективное или социальное настроение, опосредованное внешней средой [4]. Так, по выражению немецкого философа Гернота Беме, атмосфера представляет собой эмоционально насыщенное пространство, доступное субъективному восприятию. В повседневной жизни человек неоднократно сталкивается с различными эмоциями и переживаниями, которые наполняют определенные пространства иными качествами, и из этого множества мы можем выделить, например, физическое пространство, социальное, индивидуальное, пространство художественного произведения и другие. Качества, возникающие во взаимодействии этих пространств и человека не вещественны, невидимы, тесно связаны с чувственным опытом и эмоциональными реакциями. Атмосфера пространства не воплощена в качестве оформленной вещи, ее буквально нельзя увидеть и потрогать. Она доступна нам в качестве модуса, как способ существования и переживания, который мы не можем локализовать, но в котором мы находимся. В то же время атмосфера — это медиум, предстающий как носитель чувств, эмоций и смыслов, воспринимаемый как материальная среда, которая, распространяясь, охватывает человека как пространственное состояние. Однако феномен атмосферы имеет эмерджентные свойства, он не может сводиться к четкому описанию структуры через модус или медиум, это скорее синтез двух понятий.

Актуальность данного исследования обусловлена современными тенденциями в сфере театрального искусства, проявляющимися в творчестве современных режиссеров, отличающихся созданием уникального зрительского опыта, и чтобы описать эти артефакты искусства, современной эстетике необходимо переосмысление концептов, формирующих дискурсы. В данном ключе, степень важности исследования феномена атмосферы едва ли возможно пренебречь. Понятие, о котором стали упоминать немногим меньше, чем 100 лет назад, все сколько-нибудь крупные режиссеры XX века, основатели разных театральных школ и направлений, от К. Станиславского, М. Чехова, В. Мейерхольда, А. Арто — до П. Брука, Л. Додина и А. Васильева, до сих пор остается вне культурологического и социологического дискурсов. Собственно, как и в искусствоведении, в котором данный концепт наиболее востребован для объектов исследования, существуют определенные сложности, связанные с общепринятыми формальностями в подходе к описанию и изучению феноменов культуры и искусства.

Немецкий философ, основатель направления «новой феноменологии», Герман Шмитц в своей работе «Феноменология тела» утверждает, что эмоции и чувства — не просто часть внутреннего мира субъекта, а феномены, существующие во внешнем от них пространстве. Вводя понятие «полувещей», он приводит тезис, что явления, воздействующие на чувствующее тело человека, но не имеющие объективных границ, существуют в виде того, что мы называем звуком, эмоцией и наконец атмосферой [9]. Итальянский профессор, исследователь в области эстетики Тонино Гриффери развивает идеи Шмитца, переводя дискуссию в сферу эстетики и искусства. В своей работе *Quasi-things: The Paradigm of Atmospheres* (Квазивещи. Парадигма Атмосфер) он превращает концепцию полувещей в методологический инструмент эстетики, позволяя исследовать то, как мы переживаем произведения искусства [11]. Наконец, немецкий философ, Гернот Бёме в книге *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik* (Атмосфера: Очерки о новой Эстетике) предлагает радикальное переосмысление эстетической теории, превращая атмосферу в ключевое понятие [10]. Эти исследования объединены общим стремлением авторов к целесообразности изменения мысли и в целом модели восприятия, характеризующейся психологизмом, редукционизмом и интроекцией. Вместе с этим они предполагают последующие преобразования дискурса традиционной эстетики, ставшей непреодолимой преградой для понимания специфики художественных процессов современности, не позволяющей приблизиться к изучению феноменов, таких как атмосфера, и являющейся парадигмой, приведшей к глубокому искажению восприятия мира и нас в нем.

На наш взгляд, главным препятствием для глубокого анализа данного феномена является распространение упрощенного употребления понятия, в повседневности мы называем «атмосферным» любое место, любого человека, любые отношения, стремясь при этом подчеркнуть определенные характерные черты,

которые ярко выражены в конкретном примере. Это дружелюбная атмосфера коллектива, где человеку приходится работать, это уютная атмосфера кафе, в котором ему доводится проводить время, это комфортная атмосфера в общении с другим человеком и многое-многое другое. В таких случаях мы часто пытаемся скорее подчеркнуть смысловой фон слова, составляющего словосочетание вместе с «атмосферой», нежели саму суть того, что мы имеем в виду. То есть мы чаще говорим о характере, подвергаем объективации определенные черты и возводим их к рангу феномена, при этом всерьез не задумываясь о том, что атмосфера — куда более широкий концепт. Однако возможность говорить о нем, как о феномене, представляется лишь в отдельном исследовательском поле, и именно феноменология позволяет вести дискуссию в рамках искусствоведения и культурологии. В частности, наша работа опирается на театральное искусство, так как формат взаимодействия субъектов и объектов восприятия, присущий театру, — наиболее конкретно отражает суть исследуемого нами феномена.

Таким образом, целью данной работы является концептуальный анализ феномена атмосферы в театральном искусстве и его значение в формировании эстетического опыта зрителя. Исследование направлено на выявление того, каким образом атмосфера синтезирует элементы модуса и медиума, создавая уникальное чувственное пространство, которое определяет восприятие сценического действия. Несмотря на очевидную значимость атмосферы для театра, этот феномен остается слабо разработанным в культурологических, социологических и искусствоведческих дискурсах. Традиционные методологические подходы, опирающиеся на редукционистские и аналитические методы, оказываются недостаточными для описания неуловимой, но воздействующей на человека, природы атмосфер.

Кроме того, существующая эстетическая парадигма, ориентированная на анализ объектов, а не процессов восприятия,

препятствует включению атмосферы в научное поле. Распространение философских идей Шмитца, Грифферио и Беме позволяет нам выйти за рамки общепринятых методов.

В данной работе для нас важны вопросы: как можно теоретически осмыслить атмосферу театрального пространства, если она одновременно является и средой восприятия (медиумом), и способом переживания (модусом); и каким образом можно преодолеть аналитические барьеры и интегрировать атмосферу в современную эстетическую теорию.

От объекта к восприятию

Хотя финальный тезис, который выведен в конце данной работы предельно прост, познать его полноту не представляется возможным без предметного анализа современной эстетики. Говоря о современности, мы в первую очередь должны понимать характерные особенности культуры, формирующей как учение о природе искусства, так и в целом представление об окружающем мире. С начала перформативного поворота в искусстве прошло порядка 50 лет, знаменитый перформанс Марины Абрамович «Уста Святого Фомы» («Lips of Thomas») стал переломным моментом, после которого старые принципы эстетической теории, применимой к произведениям искусства, уже больше не могли описывать увиденное зрителем. Стоит сказать, что сам перформанс не попадал под классификацию произведения искусства, и дело тут в том, что нельзя было современной на тот момент терминологией охарактеризовать то, что в действительности ощутила публика.

Немецкая исследовательница Эрика Фишер-Лихте в своей знаменитой работе «Эстетика перформативности» утверждает, что перформанс Абрамович носил черты как ритуала, так и зрелища и постоянно балансировал на грани между одним и другим [7, с. 26]. Этот перформанс стал отправной точкой для формирования новой эстетики, отличной от теории герменевтики, в которой художественное произведение непременно

но должно быть истолковано, описано и интерпретировано, акцент сместился на суть происходящего, на сам процесс восприятия зрителем. Далее у Фишер-Лихте следует значимое для нас пояснение события: «Они (зрители) формировали для художницы, и для всех присутствующих на перформансе, новую, особую реальность. Эту реальность зрители не столько интерпретировали, сколько познавали чувственным путем» [7, с. 27]. Главное, на что стоит обратить внимание, это сам прецедент, что югославская художница создала не просто произведение искусства, требующее фиксации и интерпретации как художественный артефакт, а событие, которое погрузило всех участников в непосредственное переживание опыта, не позволяя настроенному на поиск знаков сознанию осуществить возложенную на него задачу. Именно в этот момент и родилось эстетическое переживание. Открылась абсолютная новая форма восприятия, благодаря которой в последующие годы большинство сфер искусства встанут на путь эмансипации от власти интерпретации. Как заявляет американская писательница Сьюзен Сонтаг в своей книге «Против интерпретации и другие эссе», «Интерпретация делает искусство ручным, уютным» [6, с. 14]. Она так же обращает наше внимание на тот факт, что интерпретация основывается на идее, что произведение художника состоит из элементов содержания и поэтому превращает его в предмет для использования, будто бы указывая на некую неудовлетворённость произведением и желанием подменить его чем-то другим [6, с. 16].

Перформанс Абрамович стал событием, где эти теоретические основания реализовались в практической среде. Из объекта для описания художественное произведение становится интересным в качестве феномена, познающего в своей полноте, не требующего расчленения на составные части. Объект искусства становится тем, что постигается «эстетическим восприятием» и не требует рационального акта осмысления, а отсылает нас только к чувственному опыту присут-

ствия. Однако, в связи с этим перед нами возникает проблема, которую необходимо решить.

Необходимо определиться с тем, что мы называем произведением искусства и актуальным современным театральным опытом. Если эстетическое восприятие — это только чувственный опыт, то все объекты вокруг нас могут в той или иной степени стать «мишенью» для переживания их эстетики. Феноменологические исследования конца XX века представляют для нас большой интерес в контексте рассуждений о современных принципах эстетической теории. Такие авторы, как Оскар Беккер, Марк Ришир и Микель Дюфрен, предлагают различные подходы к описанию современной эстетики. Так, например, Микель

Дюфрен в своей работе «Феноменология эстетического опыта» утверждает, что: «произведение искусства — это все то, что признано как таковое и предложено как таковое для нашего одобрения» [2, с. 202-203]. Дюфрен предлагает нам судить о художественном объекте скорее сквозь призму аутентичности, нежели формальной красоты, которая присуща любым объектам, которые мы можем воспринять. Категория красоты поддается субъективному релятивизму, а это значит, что всякое ценностное суждение, включая суждение вкуса, высказывающееся о красоте таким образом, что объективный критерий, который мы надеялись получить, тотчас предстает сомнительным [2, с. 214]. Наиболее значим для нас является высказывание о необходимости придания понятию красоты, необходимой для современной эстетики, свободы от монополии классическими произведениями. В действительности факт присвоения и воздвижения эталона красоты формирует лишнее и вовсе не необходимое сравнение. Однако данный акт «освобождения» создает неожиданное условие, при котором прекрасным может быть назван любой объект, в производство которых

ЕСЛИ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ — ЭТО ТОЛЬКО ЧУВСТВЕННЫЙ ОПЫТ, ТО ВСЕ ОБЪЕКТЫ ВОКРУГ НАС МОГУТ В ТОЙ ИЛИ ИНОЙ СТЕПЕНИ СТАТЬ «МИШЕНЬЮ» ДЛЯ ПЕРЕЖИВАНИЯ ИХ ЭСТЕТИКИ.

не вмешивалась никакая эстетическая забота [2, с. 218]. Дюфрен подчеркивает, что «прекрасное представляет истину объекта тогда, когда эта истина непосредственно воспринимается и признается, а объект императивно возвещает онтическое совершенство» [2, с. 219]. Опираясь на данные высказывания, мы можем говорить о прекрасном, как о совершенном, о порядке формирующим основу объекта. В этом ключе, прекрасным становится то, что становится эстетическим объектом, требующим от нас соответствующей эстетической установки. То есть, произведение искусства говорит нам только о том, что оно есть, не подразумевая скрытый смысл, произведение требует от нас такого восприятия, которое полностью доверилось бы ему

и позволило проявиться [2, с. 227]. И по утверждению Микеля Дюфрена, «сущность эстетического объекта есть норма для него, но вовсе не та норма которую приписывает ему наша рефлексия или наш вкус, а норма, которую он вменяет себе сам или которую предписывает ему создатель, и более того эстетический объект, требуя аутентичности, вменяет норму своему творцу» [2, с. 223]. Следовательно, для достижения такой «нормы» художнику самому необходимо быть аутентичным. Именно в аутентичности и раскрывается принцип современной эстетики, в неподлежащей оспариванию истинности качеств присущих объекту.

Развивая мысль об истине и аутентичности, обратимся к работе французского философа Алена Бадью — «Малое руководство по инэстетике». Бадью предлагает радикальное переосмысление природы искусства, рассматривая его как процесс создания истин, инициированный событием [1, с. 20]. Важным тезисом становится то, что истина не существует до произведения в качестве скрытого содержания, ожидающего расшифровки, а рождается в самом акте художественного события. Анализируя критику «поэмы»

у Платона (десятая книга «государства»), Бадью выделяет ключевые аспекты: поэма «препятствует дискурсивному мышлению», «творит произведения далекие от действительности», «имеет дело с началом нашей души, далеким от разумности» и является «даром, суждением без закона». Философ интерпретирует эти критические положения как описание особой природы поэтического мышления — это «мысль, неотделимая от чувственности, мысль, которую невозможно распознать в качестве мысли». Из этого следует простое, но радикальное утверждение: «Необходимо войти в поэму не для того, чтобы узнать, о чем она говорит, а для того, чтобы помыслить то, что в ней происходит» [1, с. 26]. Поэма для Бадью — это не просто текст, требующий аналитического осмысления, а событие и действие [1, с. 26]. На наш взгляд, эта логика применима не только к поэзии, но и к тем видам искусства, чья мимолетная природа явным образом указывает на их событийно-действенную суть — это танец и театр. Автор также отмечает, что «поэма — это материальная связь действий, и ни при каких обстоятельствах она не должна подвергаться интерпретации» [1, с. 49]. Таким образом, вопрос «что это значит?» оказывается неуместным, тогда как подлинный вопрос должен звучать как «что происходит?». Этот сдвиг в восприятии от интерпретации к переживанию процесса становится ключевым для понимания современного искусства в целом, и театрального опыта в частности. Само произведение искусства уподобляется феномену и раскрывается в своей аутентичности, делая себя узнаваемым и предлагающим уникальный опыт перцепции.

Иная реальность

Дальнейшее развитие наших рассуждений будет сосредоточено на театральном искусстве, а именно на хореографическом спектакле, который наиболее близок к нашей практической деятельности. Казалось бы, этот синтетический вид искусства не может претендовать на аутентичность, поскольку его реализа-

ция — результат совместного творчества нескольких авторов. Однако в контексте концепта атмосферы это обстоятельство не только не препятствует размышлениям, но, напротив, позволяет проследить за процессом возникновения этого феномена. Долгое время хореографический спектакль представлял собой условность предлагаемой реальности, а методы организации сценического и звукового пространств были в не меньшей степени подвержены дихотомии создаваемой властью «текста», чем хореографический «язык», который буквально представлял систему знаков для их последующей интерпретации. Дело в том, что с развитием семиотической концепции культуры, эстетика в XIX–XX веке обрела формальный метод, который помогал описывать произведения искусства.

Художественный опыт же представлялся как процесс декодирования знаков, соотнесение частей произведения и раскрытие смыслов, заложенных автором. И в результате в исследовательской практике преобладал субъект-объектный подход [8]. Вследствие такой дихотомии, атмосфера, представлялась чем-то, что способствовало более точно считать заложенные смыслы в художественном произведении, приобретая качества связующего звена между зрителем и актером. В этом качестве атмосфера понимается как синтетический объект, состоящий из множества независимых частей, образуя тем самым, ровно, как и спектакль, семиотическое пространство. В этих условиях атмосфера представляется как объект для описания состояния, настроения, эмоции и переживания. Так, например, Эрика Фишер Лихте, рассуждая о рамках перформативного пространства, затрагивает понятие атмосферы, и утверждает, что: «смысловой аспект невозможно полностью исключить при изучении телесного опыта и процесса восприятия атмосферы» [7, с. 220], свою позицию автор обосновывает тем, что само восприятие атмосферы нельзя объяснить как физиологический рефлекс.

Продолжая размышления, Лихте делает вывод, об усилении воздействия

атмосферы посредством пробуждения воспоминаний, ассоциаций с определенными контекстами и ситуациями. Например, бельгийская театральная компания «*Peeping Tom*», основанная хореографами Габриэлой Карузо и Фрэнком Шартье, представляет нам спектакль «*Triptych*» («Триптих»), состоящий из трех частей «*The Missing Door*» («Пропавшая дверь»), «*The Lost Room*» («Затерянная комната») и «*The Hidden floor*» («Скрытый этаж»). Обратимся к последней части из трилогии, где действие спектакля происходит в полузатопленном помещении, танцовщики взаимодействуют в весьма необычных обстоятельствах, сопротивляясь воздействию воды, одновременно ограничивающей движения, но и предоставляющей новые возможности к их возникновению. По аналогии с примером, приводимым в исследовании Фишер Лихте, «звук падающих капель воды» [7, с. 221] действительно может пробуждать в воображении ассоциации с существующим опытом переживаний, однако в данном случае, мы говорим лишь об одной из частей, благодаря которым складывается общее восприятие атмосферы. Тогда для зрителей она представляется в качестве медиума, то есть носителя определенных чувств и символов.

Однако в этом примере возникает парадокс семиотического подхода к театральной атмосфере. В спектакле *Peeping Tom* прослеживается натуралистический подход к организации пространства, и обилие объектов провоцирует зрителя на поиск символических значений: вода как метафора бессознательного, либо затопленное помещение как образ катастрофы, проплывающий корабль как символ всего человечества, а экстремальная хореография как аллюзия на сложность человеческих взаимоотношений.

Характерным примером такого подхода может послужить рецензия бельгийского критика Питера Тьйонка на триптих. Автор задается рядом вопросов: «Видим ли мы здесь образы, которые навязываются смятенному разуму умирающего человека? Кому еще принадлежат лица, появляющиеся в зеркале? Почему

мужчина надевает на женщину одну туфлю на высоком каблуке? Почему они напряженно читают большую книгу?» [12]. Этот поток вопросов, вполне заслуженного искусствоведа, симптоматичен.

Каждый элемент спектакля воспринимается им как знак, требующий дешифровки, каждое действие как символ, скрывающий концептуальное послание, а телесный реализм становится акробатикой «виртуозностью, ради виртуозности» [12]. Зритель (как и критик) может невольно втягиваться в процесс интерпретации, пытаясь собрать из разрозненных по пространству знаков единое полотно повествования. Вместо того, чтобы переживать «мысль, неотделимую от чувственности» [1, с. 27], он пытается рационализировать опыт, свести его к логической схеме. В таком случае атмосфера теряет свою целостность и становится объектом для интеллектуального раздробления, и зритель непременно удаляется от возможности прямого соприкосновения с эстетическим переживанием.

Показательно, что сам критик признает проблему дистанции: «Как зритель я получил слишком мало опор, чтобы отнестись к тому, что переживают персонажи <...>, вся эта изобретательность не приближает тебя к тому, что здесь происходит — ты остаешься на расстоянии, а виртуозность исполнителей и обилие визуальных эффектов вызывают равнодушие» [12]. Тем самым акцент на объекты и логическое построение приводят к бесконечному дроблению пространства спектакля на составные части, избыточность семиотического материала и излишняя концентрация внимания зрителя на этом — приводит к глубокому искажению восприятия, что не создает условия, где атмосфера заняла бы ключевое положение, как целостный феномен, требующий не анализа, а присутствия.

Для сравнения мы бы хотели предложить очутиться перед холмом на закате дня: разве мы стремимся интерпретировать то, как садится солнце или как оранжевый свет разливается по-летнему зеленой траве? В данный момент мы становимся участниками события, и, как

ранее упоминалось в данной работе, переживаем эстетический опыт. Воспринимаем непосредственно феномен и не стараемся разбить происходящее на составные части. Так и художественное произведение, в рамках современной эстетики не требует своего овеществления. То есть мы не должны стремиться расчленивать пространство спектакля на знаки.

При условии, что знак является конвенциональной единицей, он задает параметры, обязывающие нас считать смысл, скрытый за ним. Знак открыт для интерпретации и даже предполагает её, поскольку функционирует исключительно внутри системы языка или иной семиотической структуры. Ханс Тис Леман, в своей известной работе «Постдраматический театр», предполагает, что «если знаки более не могут читаться как указание на определенное означаемое, тогда и публика оказывается беспомощно стоящей перед альтернативой: либо вообще ни о чем больше не думать перед лицом этого ничто, этого отсутствия, либо напротив, самым считать эти формы, языковые игры, да и самих игроков-актеров в их здесь и сейчас представленном «Так-Бытии»» [5, с. 91].

Альтернативой для нас становится образ, раскрываемый в художественном произведении, он не является частью строгой знаковой системы и не нуждается во внешнем контексте для возможности проявления в акте восприятия. Образ существует как чувственный феномен, который не имеет строго значения, он становится явным в непосредственном опыте восприятия. В случае детального анализа спектаклей, средством выразительности которых является танец, образ становится единственным способом коммуникации и узнавания заложенных смыслов.

В отличие от знака, подразумевающего означаемое, образ свободен от формального описания, он возникает как

АТМОСФЕРА
ТЕАТРАЛЬНОГО
ПРОСТРАНСТВА
ПРЕДСТАВЛЯЕТ
СОБОЙ НЕ ПРОСТО
ФОН, А ДИНАМИЧЕ-
СКОЕ ПОЛЕ ВЗАИМО-
ДЕЙСТВИЯ,
ОБРАЗУЮЩЕЕ
ОТДЕЛЬНУЮ
РЕАЛЬНОСТЬ,
ВОЗНИКАЮЩУЮ
В ПРОЦЕССЕ ВСТРЕЧИ
ЗРИТЕЛЯ С ПРОИЗВЕ-
ДЕНИЕМ ИСКУССТВА.

процесс понимания. Так, например, в известном спектакле «SKID» («скользить»), созданным франко-бельгийским хореографом Дамьеном Жале, первое, что видит зритель, это наклоненную на 34 градуса сцену, огромных масштабов декорация устремлена в оркестровую яму, создавая ощущение неизвестности и таинства. Артисты, попадая на планшеты

сцены оказываются в нетипичных условиях, противопоставляя силе гравитации свои хрупкие тела. Главное, на наш взгляд, это акцентирование внимания не на причинах существования танцовщиков в предлагаемых условиях, а на том, как они существуют, и то, как они взаимодействуют с этим «реальным миром».

Образ в данном случае возникает не в виде формы, отсылающей к означаемому, и не в виде символа или аллегории, а как опыт присутствия. Танцовщики, скользя по наклонной поверхности, формируют отношения с окружающей средой, это становится не столько репрезентацией, сколько онтологической экспозицией существования в иной, отличной от повседневности, реальности. Мы, как зрители, получаем телесный опыт существования в уникальном мире этого художественного произведения. Результатом этих взаимоотношений пространства, тела и разума и становится атмосфера. Она не дает нам готовых смыслов, а вовлекает в переживание происходящего, тем самым организуя пространство «здесь и сейчас». Становясь источником возникающего эстетического переживания и вместе с тем, являясь медиумом, организующим невидимые связи между всеми участниками события, — атмосфера превращается в ключевой феномен современной эстетики.

Заключение

Атмосфера театрального пространства представляет собой не просто фон,

а динамическое поле взаимодействия, образующее отдельную реальность, возникающую в процессе встречи зрителя с произведением искусства. Феномен атмосферы невозможно свести к модальности, возникающей в дихотомии субъект-объектных отношений. В рамках современной эстетики данный феномен не может являться только модусом, переходной формой, позволяющей находиться в переживании, так же он не может быть только медиумом, условием, при котором возникает эмоциональный отклик. Качественно новая характеристика атмосферы возникает в синтезе этих понятий. Она позволяет акту мышления сфокусировать все внимание на переживании, в котором реципиент может не подвергаться искушению к аналитическому осмыслению видимого действия, а довериться интуиции и чувственному восприятию процесса.

Ключевое свойство атмосферы — ее процессуальность. Она не просто существует как данность, но возникает и трансформируется в самом акте взаимодействия. Схематически это можно представить следующим образом: Зритель — Образ — Истина, где тире обозначает не пустую связь, а действие, формируемое и преобразуемое атмосферой. Зритель своим телесным присутствием, вниманием и готовностью к эстетическому восприятию привносит в атмосферу собственные переживания. Образ и материальность действия также влияют на ее качества. В результате атмосфера становится пространством, которое формирует характер встречи, присутствия и наблюдения.

В терминах Алена Бадью, атмосфера может быть понята как «особенная среда», в которой образ реализует себя как «онтологическое основание мышления» [1, с. 156]. Принципиально важно, что в нашей схеме истина не располагается «за» образом, как скрытое означаемое, не предшествует опыту восприятия как готовый смысл, а рождается в самом процессе соприкосновения зрителя с образом через атмосферу. Тем самым концепт «ат-

мосферы» становится не просто посредником в передаче значений и смысла, а пространством возникновения истины — той художественной истины, которая, по Бадью, создается в событии. В рамках театрального художественного произведения опыт восприятия приобретает черты коллективного переживания, связывающего в единую ткань присутствия пространство, зрителя и исполнителя.

Литература:

1. Бадью А. Малое руководство по инэстетике / А. Бадью; пер. с фр. Д. Ардамацкой, А. Магуна. — СПб.: Изд-во Европ. ун-та, 2014. — 156 с.
2. Беккер О., Гайгер М., Дюфрен М., Ришир М. Феноменология и эстетика. — М.: РИПОЛ классик; Панглосс, 2019. — 275 с.
3. Большой толковый словарь русского языка = БТС: А-Я / РАН. Ин-т лингв. исслед.; сост., гл. ред. канд. филол. наук С.А. Кузнецов. — СПб.: Норинт, 1998. — 1534 с.
4. Книга десятая // Сочинения Платона: в 6 т. / пер. В. Н. Карпова. — СПб.: Странник, 1863. — Т. 3. — С. 486—525.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. — М.: ABCdesign, 2013. — 312 с.
6. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе / Сьюзен Сонтаг. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. — 368 с.
7. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Эрика Фишер-Лихте. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 376 с.
8. Хайдеггер М. Исток художественного творчества: сборник / М. Хайдеггер; [пер. с нем.]. — М.: Академический проект, 2008. — 528 с.
9. Шмитц Г. Феноменология телесности (предисловие и перевод с немецкого Кирилла Лоцевского) / Г. Шмитц // Социология власти. — 2014. — №1. — С. 200-235.
10. Böhme G. Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics // Thesis Eleven. 1993. P. 112–126.
11. Griffero T., De Sanctis S. Quasi-Things: The Paradigm of Atmospheres / T. Griffero, S. De Sanctis. — Albany: State University of New York Press, 2017. — 240 p.
12. T'Jonck P. (2021, April 5). De tijd (en de dramaturgie) op drift [Time (and dramaturgy) adrift]. pzazz.theater. Retrieved January 27, 2026, from <https://www.pzazz.theater.nl/recensies/dans/de-tijd-en-de-dramaturgie-op-drift>

CLASSICAL MEMORY STUDIES: HERITAGE AND LIMITS OF APPLICABILITY

Chukavin Konstantin Alekseevich, Assistant, St Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, St. Petersburg (Russia)

The article provides a critical analysis of the evolution of classical theories of cultural memory in the context of the radical media transformation driven by the shift to digital platforms and algorithmic ecosystems. The relevance of the study is determined by the conceptual crisis faced by established approaches (M. Halbwachs, P. Nora, J. and A. Assmann), which were formed in the context of stable social institutions and analogue media, when attempting to comprehend the dynamic, personalized, and commodified memory of the digital age. The purpose of the study is to trace the genealogy of memory research, identify the limits of applicability of classical concepts, and substantiate the necessity of a new theoretical paradigm adequate to the era of algorithmic governance of the past. To achieve this, the following tasks are addressed: proposing a periodization of memory studies development, identifying the key characteristics of each paradigm, and conceptualizing the challenges posed by the algorithmization of memory. The research methodology is based on a synthesis of classical concepts of social frameworks of memory (Halbwachs), archaeology of knowledge (Foucault), sites of memory (Nora), and cultural memory (Assmann) with contemporary critical algorithm studies and digital media research (A. Hoskins, J. van Dijck). The work employs the principles of historical-cultural periodization and comparative analysis of paradigms. As a result, an original three-stage periodization is proposed: the archival (1920s–1980s), medial (1990s–2010s), and algorithmic (2010s–present) paradigms. It is established that the algorithmic paradigm is characterized by opacity, personalization, monetization of memory, and hybrid agency, leading to an epistemological crisis and the fragmentation of shared historical consciousness. The main theoretical contribution is the proposed paradigm shift from the “memory-as-archive” model to the “memory-as-interface” model, along with the introduction of new concepts: algorithmic curation, mnemonic bubbles, and machine amnesia.

Keywords: collective memory; cultural memory; memory studies; algorithmic paradigm; digital culture; social media; mnemonic bubbles; historical consciousness; mediatization of memory; hybrid agency.

EDN: WPRBKM

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.5

Цитировать: Чукавин К.А. Классические исследования памяти: наследие и границы применимости // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 51–63. EDN: WPRBKM. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.5>

КЛАССИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПАМЯТИ: НАСЛЕДИЕ И ГРАНИЦЫ ПРИМЕНИМОСТИ

УДК 130.2+316.7

5.10.1

Статья посвящена критическому анализу эволюции классических теорий культурной памяти в условиях радикальной медиа-трансформации, вызванной переходом к цифровым платформам и алгоритмическим экосистемам. Актуальность исследования обусловлена концептуальным кризисом, с которым сталкиваются устоявшиеся подходы (М. Хальбвакс, П. Нора, Я. и А. Ассман), сформированные в контексте стабильных социальных институтов и аналоговых медиа, при попытке осмыслить динамичную, персонализированную и коммодифицированную память цифровой эпохи. Цель исследования — проследить генеалогию исследований памяти, обозначить границы применимости классических концепций и обосновать необходимость новой теоретической парадигмы, адекватной эре алгоритмического управления прошлым. Для её достижения решаются задачи: предложить периодизацию развития исследований памяти, выявить ключевые характеристики каждой парадигмы и концептуализировать вызовы, порождаемые алгоритмизацией памяти. Методология исследования построена на синтезе классических концепций социальных рамок памяти (Хальбвакс), археологии знания (Фуко), мест памяти (Нора) и культурной памяти (Ассманы) с современной критической теорией алгоритмов и исследованиями цифровых медиа (Э. Хоскинс). Работа опирается на принципы историко-культурной периодизации и компаративного анализа парадигм. В результате предложена оригинальная трёхэтапная периодизация: архивная (1920–1980-е), медиальная (1990–2010-

© Чукавин К.А., 2026

ЧУКАВИН**Константин****Алексеевич,**

ассистент,

Санкт-Петербургский

государственный

университет промышлен-

ных технологий и дизайна,

Санкт-Петербург (Россия)

е) и алгоритмическая (2010-е — настоящее время) парадигмы. Установлено, что алгоритмическая парадигма характеризуется непрозрачностью, персонализацией, монетизацией памяти и гибридной агентностью, что приводит к эпистемологическому кризису и фрагментации общего исторического сознания. В качестве основного теоретического результата предложен парадигмальный сдвиг от модели «памяти-архива» к модели «памяти-интерфейса» и введены новые концепты: алгоритмическая курация, мнемонические пузыри и машинная амнезия.

Ключевые слова: коллективная память; культурная память; *memory studies*; алгоритмическая парадигма; цифровая культура; социальные медиа; мнемонические пузыри; историческое сознание; медиатизация памяти; гибридная агентность.

Введение

Исследования коллективной памяти прошли длительный путь развития от Платона до комплексных анализов травмы. Большинство классических теорий памяти, концептуализирующих феномен, сформировались в XX веке и были разработаны в контексте относительно стабильной культуры. Ключевые этапы этой теоретической традиции хорошо изучены: от социальных рамок памяти М. Хальбвакса, заложивших основы понимания памяти как коллективного конструкта [18], через археологию знания М. Фуко, раскрывшего властные аспекты архива [15], к концепции «мест памяти» П. Норы, фиксирующей кризис живой памяти и её институционализацию [12]. Развитие этих идей в трудах Я. и А. Ассманов, предложивших дихотомию коммуникативной и культурной памяти и подчеркнувших роль медиа [3; 4], обозначило переход к медиальной парадигме, доминировавшей на рубеже XX–XXI веков.

С появлением цифровых платформ, алгоритмических систем, искусственного интеллекта и платформенного капитализма эти теории сталкиваются с серьёзными концептуальными вызовами. В современной научной литературе нарастает дискуссия о пределах применимости классического теоретического аппарата. С одной стороны, ряд исследователей утверждает, что базовые принципы социального конструирования памяти остаются в силе, а цифровые технологии лишь модифицируют формы её существования, порождая новые синкретические феномены, такие как «медиапамять» [2]. С другой стороны, работы в рамках *digital memory studies* и критических исследований алгоритмов настойчиво указывают на радикальную новизну ситуации: на формирование персонализированных «мнемонических пузырей», непрозрачную алгоритмическую курацию прошлого и гибридную агентность человека и машины [23; 24; 25; 26; 31]. Актуальные исследования подчёркивают, что логика алгоритмов, оптимизированных на вовлечение, а не на истинность, и подчинённая экономике внимания, ведёт к эпистемологическому кризису и фрагментации общего исторического сознания [20; 27].

Таким образом, в настоящее время сосуществуют две тенденции: попытки адаптировать классические концепции к новым реалиям и признание качественного разрыва, требующего новых теоретических моделей. Однако систематическая периодизация этой эволюции, чётко выделяющая алгоритмический этап как самостоятельную парадигму со своей онтологией и эпистемологией, в литературе представлена недостаточно. Существующие работы часто сосредотачиваются либо на историческом анализе классики, либо на эмпирическом изучении отдельных цифровых практик, не предлагая целостной теоретической рамки для осмысления трансформации памяти в эпоху алгоритмического управления. В задачи данного исследования ходит: восполнить этот пробел, проследить генеалогию исследований памяти, выделить три качественно различных этапа их развития и обосновать необходимость новой теоретической парадигмы, адекватной цифровой эпохе. Научная новизна заключается в предложении оригинальной трёхуровневой периодизации и концептуальном обосновании перехода от модели «памяти-архива» к модели «памяти-интерфейса».

Предлагаемая периодизация:

1. Архивная парадигма памяти (1920–1980-е гг.) — зарождение исследований памяти, память как социально сконструированное, иерархичное хранилище.
2. Медialная парадигма памяти (1990–2010-е гг.) — расцвет *memory studies*, память как опосредованная медиа, управляемая, но анализируемая система.
3. Алгоритмическая парадигма памяти (2010-е гг. — настоящее время) — современный вызов, память как непрозрачный, персонализированный, динамичный интерфейс.

Архивная парадигма памяти (1920–1980-е гг.)

Концептуализация исследований памяти начинается с работ Мориса Хальбвакса в 1920–1930-х гг. В своём основном труде «Социальные рамки памяти»

Хальбвакс вводит ключевой тезис: память не является индивидуальным психологическим феноменом, а социально конструируется в рамках групповых взаимодействий [18, с. 9]. Индивидуальные воспоминания всегда встроены в социальные контексты — семейные, профессиональные, национальные, память — социальный факт, а не просто психологический феномен.

Концепция «*социальных рамок памяти*» предполагает, что существуют устойчивые социальные структуры — семья, класс, религиозная община, нация — которые задают матрицу для организации воспоминаний. Эти рамки определяют, какие события считаются значимыми, как они должны интерпретироваться, какие детали запоминаются, а какие забываются [18, с. 29]. Память, в этом понимании, — это не архив фактов, а постоянно переконструируемое пространство смыслов, где социальные группы согласуют свои версии прошлого. Индивид в данном понимании приобщается к общей памяти, встраиваясь в неё посредством определённых практик.

Архивная парадигма, в которой работал Хальбвакс, предполагала относительную *стабильность социальных рамок*. Семья, церковь, государство, школа — эти институты казались прочными и долговечными. Они обеспечивали воспроизводство коллективной памяти из поколения в поколение. Память функционировала как *упорядоченное хранилище*, где каждому событию отводилось своё место в иерархии значимости, а каждому поколению — свой способ передачи этого знания.

Следующий шаг: Мишель Фуко, который в своём труде «Археология знания» предложил исследовательский подход к архиву, рассматривая его как фундаментальную структуру, определяющую возможность исторического знания [15, с. 247]. Для Фуко, архив — это не просто хранилище документов, это *система правил и условий*, которые определяют, какие высказывания в данный исторический момент могут быть произнесены, записаны, сохранены и переданы. Архив — это

то, что делает возможным саму историю, рассказывание. Он не нейтрален; он отражает и воспроизводит структуры власти, знания и дискурса, господствующие в обществе. Это «общая система формирования и преобразования высказываний» [15, с. 250].

Фуко вводит понятие «эпистемы» — исторически специфической конфигурации знания, которая определяет границы мыслимого [15, с. 351-352]. В каждую эпоху существует определённый архив — набор доступных, легитимных способов говорить о прошлом. Этот архив не является результатом сознательного выбора; он — продукт исторического развития дискурсивных практик.

Ключевое различие между Хальбваксом и Фуко заключается в следующем: если первый видел память как социальное конструирование, открытое для переинтерпретации в рамках групповых взаимодействий, то второй, в рамках своего общего исследовательского контекста, рассматривал архив как жёсткую структуру власти, которая определяет границы возможного знания. Для Фуко, архив — это не демократическое пространство, а место, где власть, знание структурирует доступ к прошлому.

Оба мыслителя разделяли одно фундаментальное предположение: архив (или социальные рамки памяти) относительно стабилен и иерархичен. Эта стабильность была характерна для модернистского проекта в целом, где, как показал Э. Гидденс, рефлексивность социальных институтов предполагала их способность к самовоспроизводству и контролю над своим развитием [5, с. 95–113]. Архив модерна был институтом, который мог быть понят, описан и управляем через рациональные процедуры.

Следующий важный вклад в исследования памяти внёс Пьер Нора, который предложил концепцию «мест памяти» (*lieux de mémoire*). Нора исходит из наблюдения, что в современном мире традиционные носители памяти — семья,

религия, локальные сообщества — ослабевают. На смену им приходят специализированные, часто государственные или культурные институты, которые берут на себя функцию сохранения и трансляции прошлого. Музеи, памятники, архивы, учебники истории, национальные праздники — всё это становится местами, где общество сознательно сохраняет и воспроизводит свою память [12, с. 17-39].

«Места памяти» — это не просто физические локации. Это символические пространства, где общество артикулирует свои представления о прошлом и, через это, конструирует свою идентичность. Памятник павшим воинам — это не просто камень; это место, где нация переживает свою историю, утверждает свои ценности, воспроизводит национальное сознание. Память становится плотно сплетена с конструированием идентичности. Проблемное для формирования идентичности интеллектуальное поле берёт исследования памяти на вооружение в качестве одного из инструментов, позволяющих найти основания в деформированном, травмированном мире.

Однако естественная память «исчезает в огне истории» [12, с. 28]: именно в момент, когда живая память исчезает, общество начинает интенсивно создавать «места памяти» — музеи, архивы, монументы. Мы создаём искусственные хранилища памяти, потому что естественные каналы её передачи перестали функционировать.

Концепция Норы остаётся в рамках *архивной парадигмы*, но с важным уточнением: архив теперь понимается не просто как хранилище, но как *сеть символических пространств, где общество артикулирует свою идентичность*. Однако архив остаётся относительно стабильным, иерархичным и институционально управляемым. Государство, музеи, учёные — они определяют, какие места памяти будут созданы и как они будут интерпретироваться. Есть проблемы с

КОГДА ЖИВАЯ
ПАМЯТЬ ИСЧЕЗАЕТ,
ОБЩЕСТВО НАЧИНАЕТ
ИНТЕНСИВНО
СОЗДАВАТЬ «МЕСТА
ПАМЯТИ» — МУЗЕИ,
АРХИВЫ, МОНУМЕНТЫ.

архивами, проблемы с сохранением и передачей — в основном проблематизации и попыткам решить эти проблемы будут посвящены исследования памяти следующих десятилетий.

Подводя итоги первого этапа развития исследований памяти, можно выделить несколько ключевых характеристик архивной парадигмы. Расширяя, можно сказать, что эти черты были не просто свойствами академического дискурса, а прямым отражением социально-культурной логики модерна с его верой в прогресс, порядок, институциональный авторитет и возможность объективного познания. Архивная парадигма была проекцией модернистского мировоззрения на сферу прошлого.

1. *Иерархичность и легитимация власти.* Существовала чёткая вертикаль авторитетов (государство, академическая наука, культурные элиты), обладавших монополией на определение значимого прошлого и его канонических трактовок. Эта иерархия отражала модель культуры, где производство смыслов было сконцентрировано в руках экспертных сообществ. Воспоминания «простых» людей (устная история, локальные практики) считались сырым, необработанным материалом, требующим санкции и легитимации со стороны авторитетных институций для обретения культурного статуса. Таким образом, память становилась инструментом символического производства элит и укрепления существующих социальных иерархий.

2. *Институциональность и дисциплинарный контроль.* Память сохранялась и транслировалась через строго специализированные институции с формализованными правилами (архивы, музеи, университеты, школы). Эти институции выступали в роли «диспозитивов памяти» (в фукианском смысле) — материально-дискурсивных аппаратов, которые не просто хранили, но и активно производили определённый режим истины о прошлом. Через процедуры отбора, классификации, каталогизации и экспонирования они осуществляли символическое насилие, определяя границы

релевантного и исключая маргинальные нарративы. Это была эпоха государственной и национальной культурной политики, направленной на формирование лояльного и гомогенного исторического субъекта.

3. *Линейность и метанарративы идентичности.* История понималась как единый, линейный и телеологический процесс (прогресс, национальное возрождение, движение к коммунизму). Большие нарративы (метанарративы) — национальной истории, истории прогресса, истории класса — выполняли ключевую идентификационную и интегрирующую функцию. Они не просто описывали прошлое, а конструировали «воображаемые сообщества» [1, с. 45–51], сплачивая индивидов вокруг общей судьбы, героев и трагедий. Линейность обеспечивала ощущение преемственности и смысла, встраивая индивидуальный опыт в грандиозную историческую перспективу. Именно эта черта позднее станет главной мишенью постмодернистской и постколониальной критики, обвинившей метанарративы в тоталитаризме и элиминации Другого.

4. *Стабильность и вера в репрезентацию.* Архив воспринимался как относительно стабильное и нейтральное хранилище фактов. Ключевой эпистемологической задачей историка и куратора была максимально аутентичная репрезентация — восстановление прошлого «как оно было на самом деле» с минимальными искажениями. Эта установка коренилась в позитивистской идеологии XIX–XX веков, верящей в возможность объективного знания. Задача интерпретации мыслилась как очищение канала передачи, как подключение индивида к коллективному памятному опыту с максимальной продуктивностью и минимальными потерями. Изменения в интерпретации рассматривались как приближение к истине, а не как смена перспективы власти.

5. *Материальность и монументальность.* Память была прочно воплощена в материальных, часто монументальных объектах: документах на бумаге, книгах, памятниках, зданиях-пантеонах. Эта ма-

териальность символизировала постоянство, незыблемость и трансцендентность передаваемых ценностей. Материальный носитель выступал гарантом долговечности и подлинности памяти, противостоя эфемерности и забвению. Культура памяти этой эпохи была по преимуществу визуальной и тактильной, требующей физического присутствия в специфическом, сакрализованном пространстве (музей, архив, мемориал).

Архивная парадигма была адекватна для анализа памяти в условиях относительно стабильных медиа-экосистем (печать, радио, телевидение как продолжение логики массового однонаправленного вещания) и сильных национальных государств. Она позволила понять механизмы конструирования коллективной идентичности и структурирования доступа к прошлому через призму власти.

Однако внутри этой парадигмы уже к концу XX века вызревали семена ее будущего распада, тесно связанные с общекультурным переходом к постмодерну. Работа самого Пьера Нора о «местах памяти» стала не столько подтверждением, сколько элегией и диагнозом архивной парадигмы. Его парадокс — интенсивное создание «мест памяти» в момент угасания живой памяти — указывал на то, что описанные выше характеристики (иерархичность, стабильность, вера в репрезентацию) уже не работают. Они превратились в симулякры, в ритуалы, призванные компенсировать утраченную непосредственность. Постмодернистский релятивизм, кризис больших нарративов [9], фрагментация идентичностей и начало «дематериализации» информации в ранних цифровых сетях — всё это подготовило почву для радикальной дестабилизации архивной модели. Её ограничения стали очевидны, когда новые, более горизонтальные и интерактивные медиа (а затем и алгоритмические платформы) начали подрывать монополию традиционных институций на производство памяти, сделав её плюральной, динамичной и проблематичной.

Медиа́льная парадигма памяти (1990–2010-е гг.)

В 1990-е гг. Ян и Алейда Ассман предложили концепцию «культурной памяти», которая учитывала роль медиа и символических практик в формировании коллективной памяти. Также усиливается роль памяти как инструмента формирования идентичности, как, например, следует из программного определения Ассмана: «культурная память — комплекс обеспечивающего идентичность знания, объективированного в символических формах» [4, с. 95].

Ян Ассман различает коммуникативную память и культурную память. Коммуникативная память — это повседневные воспоминания, которыми люди обмениваются в устной коммуникации. Она охватывает примерно 80–100 лет (три-четыре поколения) и постоянно обновляется. Культурная память — это формализованная, часто письменная, память, которая передаётся через специальные медиа (литература, искусство, ритуалы, памятники), носителями которой являются специалисты и которая может охватывать тысячелетия [4, с. 58–59].

Ключевое отличие Ассмана от предшественников — признание того, что медиа не являются нейтральными носителями памяти. Форма медиа (устная традиция, письменность, печать, электронные медиа) активно структурирует содержание и способ функционирования памяти. Переход от устной традиции к письменности, например, радикально трансформирует память: она становится более стабильной, но также более отчуждённой от живого опыта [4, с. 15–16].

Алейда Ассман развивает эту идею, вводя концепцию «функциональной памяти» и «накопительной памяти» [3, с. 59]. Функциональная память — это та часть прошлого, которая активно используется обществом для конструирования идентичности и смысла. Накопительная память — это архив, где хранятся события и знания, которые больше не используются, но могут быть реактивированы. Способы передачи (медиа) определяют, какие ча-

сти прошлого остаются в функциональной памяти, а какие переходят в хранилище.

Медиа́льная парадигма, таким образом, признаёт активную роль медиа в конструировании памяти, но при этом сохраняет представление о памяти как относительно управляемой системе. Медиа могут быть проанализированы, их влияние может быть понято, их логика может быть описана.

В конце XX века в гуманитарных науках совершился так называемый «мемориальный поворот», означавший радикальную смену оптики: если раньше прошлое изучалось преимущественно как «история», то теперь фокус сместился на процессы его актуализации, присвоения и использования в настоящем — на «память» [7;

13]. Этот поворот был связан с интенсификацией коммеморативных практик и их усложнением в условиях растущего плюрализма идентичностей [8, с. 83–100]. Память перестала быть вспомогательной категорией и превратилась в центральный эпистемологический и политический объект, в призму, сквозь которую стали анализировать культуру, идентичность, власть и травму. Это привело к институционализации новых междисциплинарных областей: *memory studies*, *memory politics*, позднее — *digital memory studies*.

Этот поворот не был случайным; он стал ответом на ряд взаимосвязанных вызовов позднего модерна и формирующегося постмодерна: кризис метанарративов и политика идентичности, травма как катализатор и этический императив, глобализация, миграция и полифония памяти, медиатизация, распространение электронных медиа. Исследователи, такие как Эндрю Хоскинс, заговорили о «медиатизации памяти» — процессе, в котором медиа не просто передают, но активно формируют содержание, эмоциональный строй и темпоральность воспоминаний [25; 26]. История стала «экран-

ИСТОРИЯ СТАЛА
«ЭКРАННОЙ»,
ЗРЕЛИЩНОЙ, ЧТО
ПОРОДИЛО НОВЫЕ
ФОРМЫ ИСТОРИЧЕСКОГО
ВООБРАЖЕНИЯ И НОВЫЕ
РИСКИ ЭСТЕТИЗАЦИИ
И УПРОЩЕНИЯ
СЛОЖНОГО
ПРОШЛОГО.

ной», зрелищной, что породило новые формы исторического воображения и, одновременно, новые риски эстетизации и упрощения сложного прошлого. Философские основания этого подхода были разработаны в контексте анализа того, как технологии памяти трансформируют саму структуру знания и идентичности [22, с. 1–18].

Мемориальный поворот не просто сменил оптику, но и реконфигурировал

сам объект исследования. Память в рамках медиа́льной парадигмы перестала быть монолитом; она была концептуализирована как процесс, непрерывно воспроизводящийся в поле напряжений между различными акторами, дискурсами и технологиями. Эта новая конфигурация может быть описана через

несколько взаимосвязанных принципов, которые, взятые вместе, и образуют каркас медиа́льной парадигмы.

Во-первых, произошёл решительный отказ от идеи медиа-нейтральности. Каналы передачи — будь то устное предание, рукопись, печатный станок или телевизионная картинка — перестали восприниматься как прозрачные проводники информации. Напротив, их материальная и техническая природа стала пониматься как активная сила, формирующая содержание памяти, её темпоральный ритм и способы её переживания. Формат медиума предопределяет, что может быть сказано, запомнено и забыто.

Во-вторых, это признание неизбежного плюрализма и конкурентности памяти. К концу XX века окончательно рухнула вера в возможность единого, авторитетного исторического нарратива [9]. Вместо него утвердилось представление о памяти как о поле битвы, где сосуществуют и сталкиваются множественные версии прошлого — официальные и маргинальные, национальные и локальные, травматические и триумфальные. Память стала инструментом политики идентичности,

ресурсом для утверждения групповой субъектности.

В-третьих, изменилась сама модель потребления и производства исторического знания. Память стала интерактивной. Зритель документального фильма, посетитель интерактивной музейной инсталляции, участник онлайн-форума — все они перестали быть пассивными реципиентами, превратившись в соавторов исторического смысла. Это породило новую динамику памяти: она стала более подвижной, подверженной мгновенным пересборкам и переинтерпретациям в зависимости от изменяющегося социального и медийного контекста.

И, наконец, при всей радикальности этих сдвигов, медиальная парадигма сохранила определённый оптимизм аналитического контроля. Несмотря на усложнение объекта, исследовательская мысль всё ещё претендовала на возможность его постижения. Считалось, что, сколь бы сложными ни были медийные логики и мнемонические конфликты, их структуры, правила игры и механизмы воздействия могут быть выявлены, описаны и поняты. Память мыслилась как система, пусть и сложная, но всё же систематизируемая.

Таким образом, медиальная парадигма оказалась продуктивной теоретической рамкой для эпохи диверсифицированных, но всё ещё относительно обозримых медиа — от кабельного телевидения до ранних социальных сетей. Она позволила описать, как медиа формируют историческое воображение, как в обществе циркулируют конфликтующие версии прошлого и как индивиды вовлекаются в их производство.

Однако адекватность этой парадигмы была поставлена под вопрос с наступлением эры алгоритмических платформ. В тот самый момент, когда интерактивность и плюрализм памяти достигли своего технологического апогея, управляющая ею логика ушла в тень, став непрозрачной и машинно зависимой. Медиальная парадигма, с её верой в возможность анализа медийных механизмов, оказалась бессильной перед «чёрным ящиком» ре-

комендательных алгоритмов [17; 24; 29]. Плюрализм памяти, вместо того чтобы вести к диалогу, вырождается в изолированные «мнемонические пузыри» [20; 24]; интерактивность пользователя была поставлена на службу машинной оптимизации вовлечённости. Это обозначило не просто очередной поворот, а фундаментальный разрыв, потребовавший перехода к новой, алгоритмической парадигме, для которой кризис управляемости и эпистемологическая непрозрачность становятся не периферийными проблемами, а конституирующими принципами.

Алгоритмическая парадигма памяти (2010-е гг. — настоящее время)

С конца 2000-х — начала 2010-х гг. произошла качественная трансформация цифровой экосистемы. На смену открытому интернету пришли закрытые, алгоритмически управляемые платформы [24; 31]. Эти платформы не просто хранят информацию, они активно фильтруют, ранжируют и персонализируют контент в соответствии с непрозрачными алгоритмами машинного обучения.

Это создало принципиально новую ситуацию для памяти. Если в медиальной парадигме память была относительно открыта для анализа (можно было понять логику телевизионного вещания, структуру газеты, организацию музея), то в алгоритмической парадигме *память становится непрозрачной, персонализированной и управляемой машинами* [31].

Рекомендательные алгоритмы социальных платформ анализируют поведение пользователей (клики, просмотры, лайки, время, проведённое на странице) и на основе этого анализа создают персонализированные информационные экосистемы. Два пользователя, ищущие информацию о Второй мировой войне, могут получить совершенно различные наборы контента: один увидит просоветские нарративы, другой — ревизионистские интерпретации, третий — развлекательный контент о военной технике.

Это означает, что *коллективная память фрагментируется на множество*

персонализированных версий, каждая из которых управляется алгоритмом, оптимизированным не на истинность, а на вовлечённость пользователя.

Одна из ключевых характеристик алгоритмической парадигмы — *непрозрачность алгоритмов* [17, с. 495]. В отличие от телевизионной программы, которую можно проанализировать, или музейной экспозиции, которую можно посетить и понять логику её организации, алгоритмы рекомендаций являются коммерческой тайной. Они постоянно обновляются, адаптируются, совершенствуются. Даже сотрудники компаний часто не полностью понимают, как работают эти алгоритмы. Это создаёт проблему «чёрного ящика», хорошо описанную в критических исследованиях алгоритмов [29, с. 1–21].

Это создаёт ситуацию, которую можно назвать «*эпистемологическим кризисом памяти*» [20; 28]. Мы не знаем, почему нам показывают именно эту информацию о прошлом, какие события скрываются от нас, какие интерпретации маргинализируются. Память становится результатом деятельности чёрного ящика, который мы не можем открыть и понять. В этом смысле цифровые технологии порождают новую форму забывания — не естественное забвение, а алгоритмическую амнезию, где прошлое исчезает не потому, что его забыли, а потому, что алгоритм решил его не показывать [30, с. 1–50].

Исследователи, занимающиеся алгоритмической справедливостью и критической теорией алгоритмов, указывают на то, что алгоритмы не нейтральны [17]. Они отражают ценности, предубеждения и экономические интересы их создателей. Алгоритм, оптимизированный на максимизацию вовлечённости, будет отдавать приоритет драматичным, сенсационным, эмоционально заряженным версиям прошлого. Он будет усиливать поляризацию, потому что конфликт удерживает внимание пользователей.

Алгоритмическая персонализация приводит к формированию «*мнемонических пузырей*» — замкнутых информаци-

онных экосистем, где каждый пользователь взаимодействует преимущественно с контентом, соответствующим его существующим взглядам и предпочтениям. Это имеет глубокие политические и социальные последствия. Если в архивной парадигме существовала (хотя бы в идеале) единая национальная история, которую все граждане изучали в школе, то в алгоритмической парадигме каждый гражданин живёт в своей собственной исторической вселенной.

Можно сказать, что это приводит к мнемонической поляризации. Люди, получающие различные версии прошлого через алгоритмы, становятся менее способны к диалогу и взаимопониманию. Они не просто расходятся в интерпретации фактов; они живут в онтологически несовместимых мирах, где прошлое имеет совершенно различное значение и структуру.

Ещё одна ключевая характеристика алгоритмической парадигмы — *монетизация памяти*. В архивной парадигме память считалась общественным благом, которое государство и культурные институты должны сохранять и передавать. В медиальной парадигме память становится товаром, но её производство всё ещё частично контролируется государством, образовательными учреждениями, СМИ. В алгоритмической парадигме память полностью подчиняется логике рынка [20; 31]. Платформы зарабатывают деньги на внимании пользователей. Чем больше времени пользователь проводит на платформе, чем больше контента он потребляет, тем больше данных собирается о нём, тем более ценным он становится для рекламодателей.

Это означает, что *исторический контент, который генерирует наибольшее вовлечение, получает приоритетную видимость*, независимо от его достоверности или аналитической глубины. Драматичные, сенсационные, эмоционально заряженные версии прошлого получают больше просмотров, лайков и репостов, сложные, требующие размышления исторические анализы, — остаются невидимыми.

Это приводит к деградации исторического знания. Память становится развлечением, а прошлое — ресурсом для управления эмоциональными состояниями пользователей.

С развитием искусственного интеллекта и больших языковых моделей появляется новый уровень сложности в отношении памяти [23]. Эти системы обучаются на огромных наборах данных, которые включают исторический контент. Они могут генерировать новые тексты, изображения, видео, которые выглядят аутентичными, но на самом деле являются синтезом обучающих данных [16].

Алгоритмическая парадигма памяти, формирующаяся на наших глазах, не просто добавляет новые черты к предыдущим моделям — она радикально трансформирует саму онтологию прошлого и его связи с настоящим. Её можно охарактеризовать следующими ключевыми особенностями, которые в совокупности порождают уникальный культурный феномен:

1. *Непрозрачность.* Логика функционирования алгоритмов, курирующих исторический контент, скрыта за корпоративной тайной и сложностью машинного обучения. Это не просто техническая особенность, а фундаментальный эпистемологический разрыв. Мы имеем дело не с интерпретацией, а с пред-заданным, непроницаемым выводом. Историческое сознание перестаёт быть продуктом дискуссии или критического анализа и становится результатом работы эпистемической машины, принципы которой не поддаются рациональной реконструкции в человеческих терминах.

2. *Персонализация как псевдо-индивидуализация.* Каждый пользователь получает уникальную, адаптированную версию прошлого. Однако эта кажущаяся забота об индивидуальных потребностях оборачивается новой формой отчуждения. Алгоритм, обучаясь на наших данных, предлагает не то, что мы хотим знать, а то, что с наибольшей вероятностью удержит наше внимание, усиливая уже существующие паттерны. Он создаёт не персонализированную память, а

гипертрофированное отражение наших цифровых привычек, своего рода «алгоритмическое сверх-Я», которое говорит нам о прошлом то, что, как оно «считает», мы готовы услышать. В результате коллективная память фрагментируется на миллионы «мнемонических симулякров» — убедительных, комфортных, но онтологически ущербных версий реальности, лишённых диалога с Другим.

3. *Монетизация и превращение памяти в аффективный товар.* Память подчиняется логике платформенного капитализма и экономики внимания [30]. Ценность исторического контента определяется не критериями истинности, аналитической глубины или культурной значимости, а метрикой вовлечённости. Прошлое становится сырьём для производства аффектов — возмущения, ностальгии, гордости, сентиментальности. Это приводит к деградации исторического мышления в историческое переживание, где сложные каузальные связи замещаются эмоциональными триггерами. Память превращается в развлечение, а трагедия — в контент.

4. *Динамичность и нестабильность.* Исчезает сама идея стабильного архива. Вместо него — перманентно обновляющийся поток, где событие может быть вознесено в тренды и забыто в течение одного информационного цикла. Прошлое лишается своей завершённости и «прошедшести»; оно существует в режиме вечного «прошлого-в-настоящем», постоянно готового к ремиксу, репосту и пересборке. Это убивает дистанцию, необходимую для рефлексии, и порождает шизофренический темпоральный режим, в котором всё актуально и ничего не укоренено.

5. *Гибридная агентность и «смерть автора» воспоминаний.* Память больше не производится интенциональным человеческим субъектом (историком, свидетелем, институцией). Она генерируется децентрализованным гибридным ансамблем, в котором переплетаются агентности пользователя (клик, лайк, просмотр), алгоритма (ранжирование, фильтрация), платформы (интерфейс, политика), кор-

поративного интереса (монетизация) и больших данных. Кто «помнит» в таком ансамбле? Ответ размыт. Это приводит к новой форме отчуждения памяти: мы участвуем в её создании, но не контролируем и часто не понимаем её конечную форму. Это коллективное бессознательное, записанное не в мифах, а в коде и паттернах взаимодействия.

6. *Эпистемологический кризис и конец «общей реальности».* Комбинация предыдущих факторов ведёт к глубочайшему кризису в основаниях нашего знания о прошлом. Исчезает не только общий нарратив, но и сама возможность верификации и разделяемой реальности. Мы не можем быть уверены, что видим полную картину; мы осознаём, что живём в «мнемоническом пузыре», но не знаем, что находится за его стенками. Это порождает онтологическую небезопасность в отношении прошлого: если нет разделяемого архива, то на каком фундаменте возможны общественный диалог, политическая солидарность или коллективная ответственность?

Алгоритмическая парадигма доводит до логического конца тренд, намеченный ещё мемориальным поворотом — сдвиг от памяти как коллективного достояния к памяти как индивидуальному опыту. Но делает это цинично: она предлагает не подлинную автономию воспоминания, а его симулякр — персонализированную ловушку, в которой пользователь, воображая себя куратором собственного прошлого, на деле становится пассивным потребителем алгоритмически сгенерированного аффективного контента. Личное измерение памяти здесь не усиливается, а инструментализируется и коммодифицируется, становясь топливом для машин, производящих не смысл, а вовлечённость.

Эти трансформации особенно заметны в эволюции коммеморативных практик. Если традиционные коммеморации были привязаны к конкретным местам и

датам, то цифровые практики позволяют создавать распределённые, многоголосые мемориалы. Однако это порождает новые проблемы типологизации и анализа этих практик [19, с. 215–231].

Сложно говорить уже о «памяти» как таковой, о памяти, как архиве, слишком много в её функционировании, в её содержании элементов, структурно чужеродных архиву. Наверное, продуктивно было бы совершить парадигмальный

сдвиг: от понимания памяти как архива к пониманию её как интерфейса.

Архив — это стабильное, иерархичное, институционально управляемое хранилище. Архив предполагает, что память может быть сохранена, организована, каталогизирована. Архив — это пространство, где прошлое

находится в покое, ожидая, когда его привлекут и изучат.

Интерфейс — это динамичное, алгоритмически управляемое пространство взаимодействия. Интерфейс не хранит память; он производит её в реальном времени в ответ на действия пользователя. Интерфейс — это не место, где находится прошлое, а процесс, через который прошлое конструируется и переконструируется, это среда со своей архитектурой.

Заключение

Перспективы развития исследований памяти в цифровую эпоху остаются открытыми. Некоторые исследователи предлагают рассматривать цифровой поворот как естественное продолжение медиального поворота [11, с. 339–343], другие настаивают на необходимости радикального переосмысления самих оснований *memory studies* [13, с. 1–50]. Проблема усугубляется тем, что применение технологий ИИ к архивной среде создаёт новые возможности, но и новые риски [10, с. 1–20].

Предлагаемый парадигмальный сдвиг не означает отказа от классических теорий. Классические теории остаются

ценными для понимания исторических предпосылок современной ситуации и для анализа тех аспектов памяти, которые остаются относительно стабильными. Идеи Хальбвакса о социальном конструировании памяти остаются актуальными. Даже в условиях алгоритмических платформ память остаётся социально сконструированной; просто социальные рамки теперь включают алгоритмы и корпоративные платформы. Концепция Норы о «местах памяти» может быть расширена на цифровые пространства. Социальные медиа, краудсорсинговые архивы, онлайн-мемориалы — всё это новые «места памяти», где общество артикулирует свои представления о прошлом [14]. Однако эти места памяти характеризуются большей нестабильностью, персонализацией и алгоритмической управляемостью, чем традиционные места памяти [6]. Идеи Фуко о власти и знании остаются актуальными. Алгоритмы — это новая форма власти, которая структурирует доступ к прошлому и определяет границы возможного исторического дискурса. Анализ этой власти требует методов, разработанных Фуко. Концепция Ассмана о культурной памяти и роли медиа остаётся актуальной. Цифровые медиа активно формируют содержание и структуру памяти, и анализ этого процесса требует теоретических инструментов, разработанных Ассманом.

Однако все эти классические теории нуждаются в расширении и переформулировании для адекватного анализа памяти в цифровую эпоху.

Литература:

1. Андерсон Б. Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма / пер. с англ. В. Николаева; вступ. ст. С.П. Баньковской. — М.: Кучково поле, 2016. — 416 с.
2. Артамонов Д. С. Медиапамять: теоретический аспект // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. — 2022. — № 2. — С. 65–83.
3. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Б. Хлебникова. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 328 с.
4. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 368 с.
5. Гидденс Э. Модерн и самоидентичность / реф. Е.В. Якимовой // *Современная теоретическая социология: Энтони Гидденс: реф. сб. / под ред. Ю.А. Кимелева*. — М.: ИНИОН РАН, 1995. — С. 95–113.
6. Индивидуальная и коллективная память в цифровую эпоху: коллективная монография / под ред. Е.О. Труфановой, Н.Н. Емельяновой, А.Ф. Яковлевой. — М.: Аквилон, 2022. — 250 с.
7. Леонтьева О.Б., Репина Л.П. «Мемориальный поворот» и «история памяти» в России. — М.: Аквилон, 2019. — 44 с.
8. Линченко А.А., Трутенько Е.В. Коммеморации сообществ отмены в условиях цифровизации // *Антиномии*. — 2024. — Т. 24, вып. 3. — С. 83–100.
9. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. — М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. — 160 с.
10. Машенко Н.Е., Гайдарь Е.В. Технологии искусственного интеллекта при формировании архивной среды: проблемы и перспективы // *Историческая информатика*. — 2025. — №1.
11. Николаи Ф.В. Перспективы «цифрового поворота» в *memory studies* // *Новое литературное обозрение*. — 2023. — №4(182). — С. 339–343.
12. Нора П. Проблематика мест памяти // *Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок*. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. — С. 17–50.
13. Память в Сети: цифровой поворот в *memory studies*: сб. статей / под ред. А.Ф. Павловского, А. И. Миллера. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. — 352 с.
14. Петров Н.В. Цифровые архивы частной памяти // *Шаги / Steps*. — 2021. — Т. 7, №1. — С. 29–56.
15. Фуко М. Археология знания / пер. с фр. М.М. Охочимского, А.В. Лебедева. — СПб.: Гуманитарная академия, 2004. — 416 с.
16. Харалдсен М. Инженерия разума: искусство памяти, литературное письмо и экономическая агентность в цифровых технологиях // *AI & Society*. — 2025. — №1. — С. 1–16.
17. Харитонов Ю.С., Савина В.С., Паньини Ф. Предвзятость алгоритмов искусственного

- интеллекта: вопросы этики и права // Вестник Пермского университета. Юридические науки. — 2021. — Вып. 53. — С. 488–515.
18. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / пер. с фр. С.Н. Зенкина. — М.: Новое издательство, 2007. — 348 с.
19. Шалютина Н.В., Игаева К.В. Проблемы типологии практик коммеморации в «новых медиа» // Научный диалог. — 2023. — Т. 12, №5. — С. 215–231.
20. Adriaansen R.-J., Smit R. Collective memory and social media // Current Opinion in Psychology. — 2025. — Vol. 65. — P. 102077.
21. Garde-Hansen J., Hoskins A., Reading A. (eds.) *Save As... Digital Memories*. — London: Palgrave Macmillan, 2009. — 196 p.
22. Heersmink R., Carter J.A. The Philosophy of Memory Technologies: Metaphysics, Knowledge, and Values // Memory Studies. — 2017. — Vol. 10, №3. — P. 1–18.
23. Hoskins A. AI and memory // Memory, Mind & Media. — 2024. — Vol. 3. — P. e18. — P. 1–21.
24. Hoskins A. *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*. — New York: Routledge, 2017. — 290 p.
25. Hoskins A. *New Memory: Mediating History* // Historical Journal of Film, Radio and Television. — 2001. — Vol. 21, №4. — P. 333–346.
26. Hoskins A. *The Mediatization of Memory* // The Mediatization of Culture and Society / ed. by A. Hepp, F. Krotz. — London: Routledge, 2013. — P. 27–42.
27. Knittel S.C., Driscoll K. Introduction: Memory after Humanism // Parallax. — 2017. — Vol. 23, №4. — P. 379–383.
28. Mandolessi S. Memory in the digital age // Open Research Europe. — 2024. — Vol. 3. — P. 123.
29. Mandolessi S. The Digital Turn in Memory studies // Memory Studies. — 2023. — Vol. 16, №6. — P. 1513–1528.
30. Mayer-Schönberger V. *Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age*. — Princeton: Princeton University Press, 2009. — 256 p.
31. Tutuncuoglu B.T. *Algorithmic Memory: How AI is Rewriting What Societies Choose to Remember or Forget*. — SSRN, 2024.

NIKANDROVA HERMITAGE IN THE CONTEXT OF WRITTEN SOURCES OF THE 16th–19th CENTURIES

Kovalenko Yana Yuryevna, employee, Faculty of Philology, St. Petersburg State University; Associate, Institute of Linguistic Studies, Russian Academy of Sciences; Member of the Authors' Team for the "Dictionary of the Common Russian Language of Muscovite Rus' in the 16th–17th Centuries", St. Petersburg (Russia)

This article examines the early history of the Nikandrov Hermitage on Lake Gorodno in the Bezhetskaya Pyatina of Novgorod Land (now the Lyubytinsky District of Novgorod Oblast) and the identity of its founder. Based on an analysis of 16th-century census books, ecclesiastical charters, 17th–18th-century documents, and 19th–20th-century historiography, the author examines the credibility of the established tradition linking the founding of the hermitage to St. Nicander. Particular attention is given to the analysis of sources and criticism of later historiographic research, the problem of the existence of two monastic communities of the same name within the Novgorod diocese, and, consequently, the problem of verifying the identity of the founder of one of them — Saint Nicander.

Keywords: Nikandrova Pustyn; Bezhetskaya Pyatina; Novgorod land; census books; 16th-century monasticism; historiography.

EDN: VZAHLV

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.6

Цитировать: Коваленко Я.Ю. Никандрова пустынь в контексте письменных источников XVI–XIX веков // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 64–71. EDN: VZAHLV. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.6>

УДК 130.2

5.10.2

© Коваленко Я.Ю., 2026

НИКАНДРОВА ПУСТЫНЬ В КОНТЕКСТЕ ПИСЬМЕННЫХ ИСТОЧНИКОВ XVI–XIX ВЕКОВ

Статья посвящена проблеме ранней истории Никандровой пустыни на озере Городно в Бежецкой пятине Новгородской земли (сейчас — Любытинский район Новгородской области) и вопросу о личности ее основателя. На основе анализа писцовых книг XVI века, духовных грамот, документов XVII–XVIII вв. и историографии XIX–XX вв. рассматривается степень достоверности сложившейся традиции, связывающей основание пустыни с преподобным Никандром. Особое внимание уделено анализу источников и критике поздних историографических исследований, проблеме существования двух одноименных монашеских обителей в пределах Новгородской епархии, и, как следствие, проблеме верификации личности основателя одной из них — преподобного Никандра.

Ключевые слова: Никандрова пустынь; Бежецкая пятина; Новгородская земля; писцовые книги; монашество XVI века; историография.

КОВАЛЕНКО Яна Юрьевна, сотрудник филологического факультета, Санкт-Петербургский государственный университет; внештатный сотрудник, Институт лингвистических исследований РАН, член авторского коллектива «Словаря Обиходного русского языка Московской Руси XVI–XVII веков», Санкт-Петербург (Россия)

В первой половине XVI века на западном берегу озера Городно, расположенного в пределах Бежецкой пятины Новгородской земли, существовала Никандрова пустынь. Обстоятельства ее появления в данной местности остаются неизвестными. Источники не содержат сведений ни о мирском имени основателя, ни о месте его рождения, ни о его социальном статусе, а также о мотивах, побудивших его избрать именно этот удаленный и малонаселенный в то время край. Несмотря на скудность дошедших до нас документов, отдельные свидетельства, относящиеся к раннему периоду существования Никандровой пустыни, все же сохранились¹. Их анализ позволяет с определенной

¹ Сохранились две писцовые книги Бежецкой пятины XVI века и духовная грамота помещика М.А. Ергольского 1556 г.

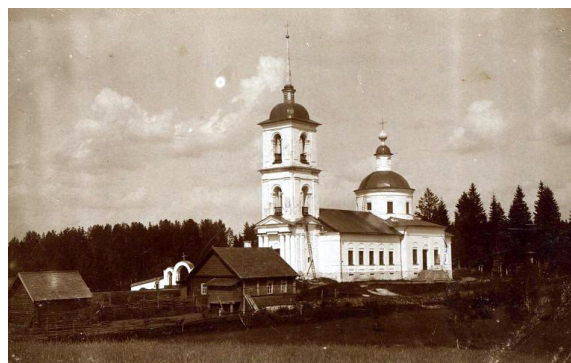
степенью достоверности реконструировать время возникновения монашеской обители и очертить круг проблем, связанных с личностью ее основателя. Важно подчеркнуть, что сохранившийся объем источников остается на сегодняшний день неполным и допускает возможность дальнейшего выявления новых сведений.

Населенный пункт Никандрово представляет собой уникальный в топонимическом отношении объект, единственный на территории России, носящий данное наименование. Устойчивое сохранение этого ойконима на протяжении нескольких столетий свидетельствует об укорененности в исторической памяти данной местности событий, связанных с существованием здесь в древности монашеской пустыни.

Изучение истории Никандровой пустыни осложняется значительной временной дистанцией, отделяющей исследователя от рассматриваемых событий, а также неоднократными утратами письменных источников.² Существенный урон был нанесен пожаром 1834 года, в результате которого сгорела деревянная церковь Воскресения Христова XVII века вместе с находившимися в ней архивными документами обители³.

В XIX веке историк и археограф П.М. Строев посвятил несколько десятилетий изучению монастырских и епархиальных архивов, однако к этому времени значительная часть материалов, относящихся к истории Никандровой пустыни, уже была утрачена. В этих условиях особое

значение приобретает критический анализ сохранившихся источников XVI–XVII веков и осторожное отношение к более поздним историческим выводам.



Илл. 1. Церковь Св. Троицы в деревне Никандрово (бывшая Никандрова пустынь), построена в 1831 г. Фото нач. XX в. из Боровичского музея

Например, в недавнем исследовании со ссылкой на архиепископа черниговского Филарета⁴, высказывается следующее: «... мы можем предполагать, что задолго до прихода преподобного Никандра здесь уже стоял монастырь — "Воскресенская обитель"»⁵. Однако при непосредственном обращении к тексту архиепископа Филарета обнаруживается ряд серьезных хронологических и фактических неточностей, которые способствуют возникновению иной смысловой нагрузки, создавая тем самым проблему более поздних спорных интерпретаций.

Цель настоящей статьи заключается в рассмотрении всего корпуса документальных свидетельств, имеющих на сегодняшний день, сопоставления их с историографией XIX–XX веков, а кроме того в попытке научно обоснованно отве-

² Об этом говорил П. М. Строев, указывая на гибель документов во время пребывания французов в Москве в 1812 году. См.: П.М. Строев. Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской церкви, составил из достоверных источников Павел Строев. Издание Археографической Комиссии. СПб. 1877 г., Вступление. С. V, VII.

³ Свящ. Иоанн Модестов. Историкостатистическое описание церкви Живоначальной Троицы Новгородской епархии Боровичского уезда Никандровского погоста въ 1856 году. // Новгородский музей-заповедник (НГОМЗ), фонд №14, опись №1, дело №84. Л. 2.

⁴ Филарет, архиепископ Черниговский. Русские святые, чтимые всей церковью или местно. Опыт описания жизни их. Отделение 1 (январь – апрель). Чернигов. 1865. С.365.

⁵ Г.С. Соболева, иеродиакон Иаков (Орлов), монахиня Варвара (Колосова). Возвращение святыни. Преподобный Никандр городноезерский (†1603) и Никандрова Городноезерская пустынь. Великий Новгород. 2018. С. 6.

тить на вопросы о времени, обстоятельствах основания Никандровой пустыни и личности ее основателя.

Возникновение Никандровой пустыни датируется временем не позднее 1556 года. В духовной грамоте шереховичского помещика Михаила Андреевича Ергольского 1555–1556 годов содержится распоряжение о денежном вкладе: «дати ми в Никандрову пустыню полтина московская». ⁶ Однако биограф А.В. Суворова М. Полянский указывает, что обитель существовала на момент приобретения предками А.В. Суворова близлежащих к Никандровой пустыне деревень, в том числе, деревни Каменка на озере Каменском, находящейся от нее в 11 верстах, а именно — в конце 1530-х годов. ⁷

В середине XVI века территория, на которой возник монастырь, представляла собой глухую незаселенную местность [1, с. 169-201] и была относительно удалена от основных дорог Новгородской земли, в то время как археологический ландшафт свидетельствует о богатом языческом прошлом данной местности, отличается высокой концентрацией разновременных памятников: курганов, жальников и остатков укрепленных поселений. К числу наиболее значимых объектов относится городище Кабацкая (Кабажская) гора, датируемая началом I тысячелетия н.э. ⁸

⁶ Н.П. Лихачев. Сборник актов, собранных в архивах и библиотеках. Вып. 1. СПб. 1895. С.28.

⁷ М. Полянский. Памяти Суворова. К столетию со дня кончины 6-го мая 1900 года. Составил М. Полянский, действительный член Новгородского Губернского Статистического комитета. Новгород. 1900. С. 59-60.

⁸ «Поселение занимает узкий мыс, образованный впадением речки Мельченки в реку Городню (протоку оз. Городна). Площадка (70x20 м) городища с напольной стороны укреплен валом (выс.3 м.) и рвом (глубиной 1 м.). Культурный слой (0,3-0,4 м.) содержит отложения второй половины I тыс. н.э. и древнерусского времени (XII-XIII вв.). К городищу примыкает неукрепленное селище. Памятник обследован С.Н. Орловым». // Орлов С.Н., А-1970, №4352; Постановление Совета Министров РСФСР от 4 декабря 1974 г. N 624. Перечень памятников

[2] и расположенное на противоположном, от места поселения инок Никандра, берегу реки Мельченки.

На месте одного из древнеславянских жальников ⁹, остатки которого ныне входят в границы современного кладбища, преп. Никандром были возведены две церкви — во имя Воскресения Христова и святого великомученика Дмитрия Солунского. ¹⁰ В «Писцовой книге Бежецкой пятины» 1564 года зафиксировано, что пустынь была приписана к Никольскому Шереховичскому погосту, расположенному от нее в 17 км ¹¹ и включала две церкви и одиннадцать келий, включая игуменскую ¹². «Писцовая книга 1581 года» свидетельствует о сокращении численности братии: «келья игуменская, десять келий, а въ нихъ три старцы, а семь келий пустъ». ¹³ Из этого можно предположить, что изначально при основании монастыря число братии не превышало 11 человек.

Но ни один из этих источников не позволяет установить, какое место в иерархии обители занимал сам инок Никандр. Неизвестно, был ли он настоятелем монастыря — игуменом, либо только его основателем.

культуры, подлежащих охране как памятники государственного значения. Приложение №1. Памятники археологии.

⁹ Самая ранняя датировка жальника – XII в. // Материалы НГОМЗ. Мильков В.В. Отчет за 1988 г. Архив ИА РАН. Шорин М. М. Материалы инвентаризации за 1992 г.

¹⁰ Новгородские писцовые книги. Т. VI. Книга Бежецкой пятины 1564 г. СПб, 1910, С. 911.

¹¹ Приблизительное расстояние от д. Никандрово до с. Шереховичей составляет 17 километров. // По данным онлайн-карт координаты населенных пунктов – деревня Никандрово: около 58.8302° N, 33.8368° E и село Шереховичи: около 58.7943° N, 33.5553° E.

¹² Новгородские писцовые книги. Т. VI. Книга Бежецкой пятины 1564 г. СПб, 1910.

¹³ Записки Императорского Русского Географического Общества. кн. VIII. О пятинах и погостах Новгородских. Издана по ред. К.А. Неволлина, действительного члена Императорского Русского Географического Общества. СПб. 1853 г. Приложение XI. С. 284.

Обстоятельства жизни инок Никандра и точная дата его кончины неизвестны. В ряде поздних источников указывается 1603 год ¹⁴, однако документально это не подтверждается свидетельствами современников, а основано, скорее, на устном предании.

Ко второй половине XVII века относятся документы, отражающие хозяйственную деятельность Никандровой пустыни [3, с. 167]. В 1674 году начинается межевание монастырских земель, что свидетельствует о включении обители в более плотное хозяйственное освоение местной территории. Документы Новгородской казенной палаты фиксируют разграничение монастырских и помещичьих владений ¹⁵.

Обнаруженные историком П.М. Строевым документы свидетельствуют, что в период с 1673 по 1700 годы в Никандровой пустыне находились старцы-строители Игнатий и Варлаам ¹⁶, которые занимались возведением нового храма Воскресения Христова взамен сгоревшего и благоустройством обители. У священника Иоанна Модестова мы находим подтверждение деятельности одного из них — а именно старца Игнатия: *«Деревянная церковь... была построена... вь бывшей на мѣстѣ семѣ Никандровой пу-*

стыни, что видно изъ указа, сохранившагося при церкви отъ 7183 (1675) года, гдѣ написано: Никандровы пустыни строителя старца Игнатія съ братією» ¹⁷.

Следует отметить, что в XVII веке в пределах Новгородской епархии сосуществуют две Никандровы пустыни, что и создало в дальнейшем путаницу, разночтения и основания для гипотез. Одна Никандрова пустынь — на озере Городно в Бежецкой пятине, и вторая — в 250 км. от нее на озере Демьяне в Шелонской пятине. Возникновение последней весьма примечательно. Она возникла на месте смерти преподобного пустынножителя Никандра, родом из Виделебья. Монах Исаия — большой почитатель преп. Никандра, спустя 4 года после его смерти, в 1585 году, сначала построил Благовещенскую церковь у Демьяна озера, при которой уже позже возникла обитель.

В 1687 году при патриархе Иоакиме, т.е. спустя почти сто лет, произошла канонизация преподобного Никандра (родом из Виделебья), приезжало новгородское духовенство, было написано «Житие» преподобного, в котором повествуется о долгих периодах отсутствия святого пустынножителя ¹⁸. Благовещенской пустыне присваивается второе официальное наименование, но не «Исаиева», а «Никандрова». При этом стоит отметить, что про фактического основателя Никандровой пустыни на озере Городно упомина-

¹⁴ Новгородские Епархиальные ведомости. №30. 1909. С. 870. (Отчет о посещении преосвященнейшего Андроника, епископа Тихвинского некоторых церквей Боровичского, Тихвинского и Крестецкого уезда в июне сего 1909 г.); Г.С. Соболева, иеродиакон Иаков (Орлов), монахиня Варвара (Колосова). Возвращение святыни. Преподобный Никандр городноезерский (†1603) и Никандрова Городноезерская пустынь. Великий Новгород. 2018. С.10.

¹⁵ Летопись занятий Император. Археограф. Комиссии за 1906 г. Вып. 19. Под. ред. правителя дел В.Г. Дружинина. СПб. 1908. С. 76. (Акты Новгородской Казенной Палаты. № 307. 10 октября 1674 г.).

¹⁶ П.М. Строев. Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской церкви, составил из достоверных источников Павел Строев. Издание Археографической Комиссии. СПб. 1877 г., С.121.

¹⁷ Свящ. Иоанн Модестов. Историкостатистическое описание церкви Живоначальной Троицы Новгородской епархии Боровичского уезда Никандровского погоста в 1856 году. // Новгородский музей-заповедник (НГОМЗ), фонд №14, опись №1, дело №84. Л. 2.

¹⁸ Житие и подвиги преподобного отца нашего Никандра пустынножителя, иже на Демане езере жившаго, Порховския области. // Н.И. Серебрянский. Очерки по истории монастырской жизни в Псковской земле. С критико-библиографическим обзором литературы и источников по истории псковского монашества. Издание Императорского Общества истории и древностей российских при Московском университете. М. 1908. С. 538-545. (сп. 1 пол. XVII в.)

ний нет, он так и не канонизирован, не сделают этого и в дальнейшем ¹⁹.

Два преподобных, отмеченных выбором одного духовного подвига пустынножительства, в пределах одной Новгородской епархии, в период существования двух одноименных пустыней — эти обстоятельства, как ни странно, не ставят перед современниками задачу верификации этих двух личностей. Уточняющие наименования «псковский» и «городноезерский» появятся позже — в начале XIX века.

В 1813 г., т.е. спустя почти два столетия после кончины основателя пустыни на озере Городно, в труде епископа Амвросия ²⁰ впервые появляется именование преп. Никандра как «Городноезерского». И с этого момента в историографии XIX века (в трудах святителя Дмитрия Ростовского ²¹, митр. Макария (Булгакова), Филарета (архиепископа Черниговского) ²², архим. Арсения (А.А. Усина) ²³, ученых-историков П.М. Строева ²⁴, В.В. Зверин-

ского ²⁵, К.А. Неволлина ²⁶, Е.Е. Голубинского ²⁷, А. Ратшина ²⁸, князя Д.А. Эристова ²⁹, А. Павлова ³⁰ и др. постепенно формируется представление о двух разных преподобных Никандрах — преподобном Никандре Псковском и преподобном Никандре Городноезерском.

Несмотря на огромную работу, проделанную архиепископом Филаретом по собиранию сведений о русских святых, а особенно местночтимых, его труд не лишен ошибок и неточностей. Справедливости ради надо отметить, что он и сам во вступлении к изданию своей работы, отмечал, что «не считает своего труда безгрешным» ³¹. Прочитируем дословно, что архиеп. Филарет пишет про Никандрову

ставил из достоверных источников Павел Строев. Издание Археографической Комиссии. СПб. 1877 г.

¹⁹ Тверские епархиальные ведомости. Тверь. 1877–1918. №24. 1898. С.100.

²⁰ Еп. Амвросий (Орнатский). История российской иерархии. Полный именной список всех грекороссийских церкви лавр и монастырей... и пустынь грекороссийских церкви. Словарь исторический, содержащий по азбучному порядку описание всех епархиальных... монастырей и пустынь грекороссийских церкви. т. V. Л-Р. 1813. С.180.

²¹ Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней Св. Дмитрия Ростовского с объяснительными примечаниями и изображениями святых. Книга дополнительная. Первая. Русские святые. Сентябрь–декабрь. Издание Московской синодальной типографии. М. 1908.

²² Филарет, архиепископ Черниговский. Русские святые, чтимые всей церковью или местно. Опыт описания жизни их. Отделение 1 (январь – апрель). Чернигов. 1865.

²³ Архим. Арсений (Александр Андреевич Усинин). Новгородский месяцеслов с кратким жизнеописанием святых угодников Божиих, просиявших подвигами и святостью своей жизни в пределах Новгородской епархии//СПб., 1882 г.

²⁴ П.М. Строев. Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской церкви, со-

²⁵ В.В. Зверинский. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи: с библиографическим указателем. II. Монастыри по Штатамъ 1764, 1786 и 1795 годов. Санкт-Петербург. Синод. тип., 1892.

²⁶ Записки Императорского Русского Географического Общества. кн. VIII. О пятинах и погостах Новгородских. Издана по ред. К.А. Неволлина, действительного члена Императорского Русского Географического Общества. СПб. 1853 г.

²⁷ Проф. Е.Е. Голубинский. История канонизации святых в русской церкви. Сергиев Посад. 1894.

²⁸ А. Ратшин. Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырей и примечательных церквах в России. М., 1852.

²⁹ Кн. Д.А. Эристов. Словарь исторический о святых, прославленных в российской церкви, и о некоторых подвижниках благочестия, местночтимых. С.-Петербург. 1836 г.

³⁰ Андрей Павлов. Историческое описание святыни Новгородской, заключающееся в Софийском соборе, церквах и окрестных монастырях с кратким сказанием о святых чудотворных древних иконах и достопамятных вещах, хранящихся в ризнице Новгородского Софийского собора. СПб, 1848.

³¹ Филарет, архиепископ Черниговский. Русские святые, чтимые всей церковью или местно. Опыт описания жизни их. Отделение 1 (январь – апрель). Чернигов. 1865, С. IV.

пустынь: «В Городненском погосте, при озере Городном, что в Валдайском уезде, по переписи 1581 года волость Лещуновская «была Воскресенского монастыря Гончарного конца Новгородского». В начале XVII века на берегу озера Городного раб Божий Никандр построил храм Воскресения Христова, собрал иноков и возобновил для окрестных жителей память о древней Воскресенской обители молитвы. Преп. Никандр служил для собранных им иноков примером святой жизни, проводил жизнь подвижническую, в трудах, посте и молитвах. Мощи его покоятся под спудом, и в храме бывшей обители его есть придел «преп. Никандра Городно-Озерского»³².



Илл. 2. Преподобный Никандр
Городноезеерский чудотворец.
Хромолитография Е.И. Фесенко
в Одессе 15 апреля 1911 г. Фото
из семейного архива

Волость Лещуновская могла быть частью земель новгородского Воскресен-

ского монастыря, но никак не могла находиться при озере Городно, поскольку располагалась в десятках километров от него. Более того на 1581 год озеро Городно находилось в границах Никольского Шереховичского погоста, а никак не Городненского, как пишет Филарет. Следующая неточность: начало XVII века — как указание даты основания Никандровой пустыни, что противоречит историческим свидетельствам. Поэтому вывод архиеп. Филарета о возобновлении Никандром «для окрестных жителей памяти о древней Воскресенской обители молитвы» представляется необоснованным.

Его утверждение о «возобновлении» преподобным Никандром «памяти древней Воскресенской обители молитвы»³³ также не подтверждается ни писцовыми книгами, ни трудами его предшественников: еп. Амвросия³⁴, А. Ратшина³⁵ и Д.А. Эристов³⁶, на которые он ссылается.

Это суждение могло возникнуть вследствие следующего обстоятельства. К концу XVII в. после ухода из жизни последних иноков, помнивших Никандра-основателя, подвизавшихся на озере Городно и сохранявших память о первоначальной Никандровой пустыне, жизнь обители постепенно затухала.

³³ Филарет, архиепископ Черниговский. Русские святые, чтимые всей церковью или местно. Опыт описания жизни их. Отделение 1 (январь – апрель). Чернигов. 1865, С. 365.

³⁴ Еп. Амвросий (Орнатский). История российской иерархии. Полный именной список всех грекороссийских церкви лавр и монастырей... и пустынь грекороссийских церкви. Словарь исторический, содержащий по азбучному порядку описание всех епархиальных... монастырей и пустынь грекороссийских церкви. т. V. Л-Р. 1813. С.180.

³⁵ А. Ратшин. Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырей и примечательных церквах в России. М., 1852. С. 406.

³⁶ Кн. Д.А. Эристов. Словарь исторический о святых, прославленных в российской церкви, и о некоторых подвижниках благочестия, местночтимых. С.-Петербург. 1836. С.203.

³² Филарет, архиепископ Черниговский. Русские святые, чтимые всей церковью или местно. Опыт описания жизни их. Отделение 1 (январь – апрель). Чернигов. 1865, С. 365.

Угаснуть ей не позволила деятельность двух старцев-строителей Игнатия и Варлаама, которых упоминают П.М. Строев и И. Модестов. Следует отметить особо, что старец-строитель Варлаам значится как строитель еще и в документах Благовещенской пустыни³⁷. Старец Игнатий занимался постройкой новой церкви Воскресения Христова с приделом преподобного Никандра, что можно истолковать, как возрождение «Воскресенской обители молитвы» — формулировка, которую использовал еп. Филарет, ошибочно говоря о деятельности преподобного Никандра, тогда как речь идет о старце-строителе Игнатии.

Никандрова пустынь, возникшая в глухом необжитом месте, которая писцовая книга характеризует как «черный лес»³⁸, в период относительной свободы передвижений до введения крепостного права, представляет интерес как объект изучения ранней русской монашеской традиции, ее роль в освоении русских земель³⁹. Кроме того, история этого места дает основание для возникновения гипотезы о тождественности двух преподобных пустынножителей. Отсутствие сведений о канонизации⁴⁰ и жития Никандра-основателя пустыни на озере Городно на фоне подробной агиографии преподобного Никандра Псковского⁴¹ может служить

примером контаминации, когда биография одного является продолжением биографии другого. Это не противоречит ряду косвенных данных, включая временные рамки и упоминания о длительных периодах уединенной жизни в «Житии» Никандра Псковского⁴².



Илл. 3. Преподобный Никандр
Псковский пустынножитель.

Архивные описи давно минувших дней

Если допустить данную гипотезу, реконструкция событий может выглядеть следующим образом. В конце 1530-х годов инок Никандр, происходивший родом из села Виделебья около города Порхова в Шелонской пятине, примерно в тридцатилетнем возрасте, основывает в труднодоступной лесной местности на

³⁷ П.М. Строев. Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской церкви, составил из достоверных источников Павел Строев. Издание Археографической Комиссии. СПб. 1877 г. С.396.

³⁸ Новгородские писцовые книги. Т. VI. Книга Бежецкой пятины 1564 г. СПб, 1910, С. 911.

³⁹ Проф. В. О. Ключевский. Курс русской истории. Ч. II. Переиздание. М. 1937. С. 263-265. (Лекция XXXIV).

⁴⁰ Тверские епархиальные ведомости. Тверь. 1877–1918. №24. 1898. С.100.

⁴¹ Житие и подвизы преподобного отца нашего Никандра пустынножителя, иже на Демане озере жившаго, Порховския области. // Н.И. Серебрянский. Очерки по истории монастырской жизни в Псковской земле. С критико-библиографическим обзором литературы и источников по истории псковского монашества. Издание Император-

ского Общества истории и древностей российских при Московском университете. М. 1908. С. 538-545. (сп. 1 пол. XVII в.)

⁴² Н.И. Серебрянский. Очерки по истории монастырской жизни в Псковской земле. С критико-библиографическим обзором литературы и источников по истории псковского монашества. Издание Императорского Общества истории и древностей российских при Московском университете. М. 1908. С.179,181.

берегу озера Городно небольшой монашеский скит. К нему собирается братия. Со временем вокруг него формируется монастырь, населенный небольшим числом монахов. Несмотря на малочисленность братии, деятельность пустыни способствует хозяйственному освоению ранее почти необитаемого края: происходит расчистка лесных массивов, расширяются пахотные и покосные угодья. Сам Никандр, по-видимому, тяготевший к более строгому уединению или по другим причинам, в последствии покидает эти места и завершает свой земной путь неподалеку от места своего рождения — в скиту на Демьяне озере.

Сведения об обретении мощей преподобных пустынножителей на месте созданных ими же монастырей, почитание их, отражают церковную традицию и не могут рассматриваться как исторический факт.

Таким образом, проведенный анализ, выявленного на сегодняшний день корпуса источников XVI–XVII веков, а также текстов историографов XIX–XX веков, позволяет уверенно датировать возникновение Никандровой пустыни на озере Городно временем не позднее середины XVI века и с определенной вероятностью — концом 1530-х годов. Несмотря на крайнюю фрагментарность документальных свидетельств, сопоставление писцовых книг, духовных грамот и позднейших архивных материалов дает возможность реконструировать основные этапы становления и развития обители, а также очертить круг проблем, связанных с личностью ее основателя — инока Никандра.

Источники не позволяют однозначно определить его место в церковной иерархии, а также в составе Никандровой пустыни, и установить факты его биогра-

фии, включая также дату кончины. Отсутствие на протяжении четырех веков жития, как и факта канонизации преподобного Никандра (основателя пустыни на озере Городно) на фоне развитой агиографической традиции преподобного Никандра (Псковского), равно как и наличие двух одноименных пустыней в пределах одной Новгородской епархии, создало предпосылки для историографической путаницы и способствовало появлению гипотезы о контаминации этих образов, их вероятной идентичности, тождественности. В пользу этой гипотезы говорит и сходство ключевых деталей в изображении преподобных Никандра Псковского и Никандра Городноезерского. Причем на более древних иконах преподобного пустынножителя Никандра указание имени рядом с нимбом не содержит оттопонимического уточнения (Псковский или Городноезерский).

История Никандровой пустыни представляет собой значимый пример ранней монашеской традиции в контексте освоения незаселенных территорий русских земель, а также демонстрирует проблемы реконструкции локальной церковной истории в условиях утраты источников и наслоения позднейших интерпретаций.

Литература:

1. Гаврилов П.В. Микрорегионы Бежецкой пятины Новгородской земли в конце XV века // П.В. Гаврилов // Историческая география. — 2025. — №7. — 169-201. <https://doi.org/10.21267/n9765-1709-1651-t>
2. Куза А.В. Древнерусские городища X-XIII вв. — М.: Христианское издательство, 1996. — 270 с.
3. Новгородский архивный вестник. Вып. 4: Науч.-публикатор. изд. / Арх. упр. Новгород. обл. — Великий Новгород: [Б. и.], 2004. — 330 с.

THE ARTISTIC CONCEPT OF "THE REBEL" IN M.P. MUSSORGSKY'S OPERA "BORIS GODUNOV"

Beriglazova Ekaterina Vasil'evna, PhD of Art History, Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M.I. Glinka, Magnitogorsk (Russia)

This study offers a new, unconventional perspective on the collective character of the "vagrants" in M.P. Mussorgsky's opera "Boris Godunov." The aim of the work is to analyze this collective character as an objectified form of the artistic concept "Rebel." The relevance of the study is related to the need to revise the views on this character that have been established in Soviet musicology. By summarizing the available information about the opera Boris Godunov, it can be observed that no scholar has interpreted the "vagabonds" as an independent collective character. According to researchers, the "people" participates in all the choral scenes related to the development of the "tsar-people" dramatic line (the Coronation Scene, the Scene "At St. Basil's Cathedral," and the Scene "Under Kromi"). This is despite the fact that, according to Mussorgsky's remark, "vagabonds" are present in the scene "Under Kromi." This oversight hinders a more accurate understanding of this character and its semantic and dramatic functions. The scientific novelty of the study lies in its use of a comprehensive approach to the study of the collective character of the opera genre, combining traditional methods of musicology, general scientific methods, new methods of linguistics (analysis of the core and periphery of the concept) and philology ("conceptual analysis" is the term of T.I. Vasilyeva). The image of the vagabonds from the opera "Boris Godunov" is for the first time understood as an objectified form of the artistic concept "Rebel." The author's attention is focused on the explication of the semantic content of the core of the concept "Rebel" and the surrounding associative layers associated with the cultural and historical context. As a result, a reconstruction of the image of the vagabonds was carried out, a holistic portrait of this collective character was compiled, and previously unidentified features of its interpretation were identified, which, due to the ideological attitudes of the era, remained outside the field of view of researchers or were deliberately ignored.

Keywords: artistic concept; the concept of "The Rebel"; M.P. Mussorgsky; the opera "Boris Godunov"; the musical image of vagabonds.

EDN: QIPDAA

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.7

Цитировать: Бериглазова Е.В. Художественный концепт «Бунтарь» в опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов» // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 72–83. EDN: QIPDAA. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.7>

УДК 78

5.10.3 (Музыкальное искусство)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕПТ «БУНТАРЬ» В ОПЕРЕ М.П. МУСОРСКОГО «БОРИС ГОДУНОВ»

© Бериглазова Е.В., 2026

В статье предлагается новый нетрадиционный взгляд на коллективного персонажа оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» — «бродяг». Целью работы является анализ данного коллективного персонажа как опредмеченной формы художественного концепта «Бунтарь». Актуальность исследования связана с необходимостью пересмотра взглядов на данное действующее лицо, сложившихся в советском музыковедении. Обобщив имеющиеся сведения об опере «Борис Годунов», можно обнаружить, что никто из ученых не трактовал «бродяг» как самостоятельного коллективного персонажа. Во всех хоровых сценах, связанных с развитием драматургической линии «царь-народ» (Сцена коронации, Сцена «У собора Василия Блаженного», Сцена «Под Кромами»), по мнению исследователей, участвует «народ», а сцена под Кромами представляет собой воплощение образа народного бунта. И это несмотря на то, что, по ремарке Мусоргского, в картине «Под Кромами», в отличие от других сцен, действуют «бродяги». Данное упущение препятствует более точному пониманию данного персонажа и его семантико-драматургических функций. Научная новизна исследования заключается в обращении к комплексному подходу при исследовании коллективного действующего лица оперного жанра, сочетающему традиционные методы музыковедения, общенаучные методы, новые методы лингвистики (анализ ядра и периферии концепта) и филологии («концептный анализ» — термин Т.И. Васильевой). Образ бродяг

из оперы «Борис Годунов» впервые осмысливается как опредмеченная форма художественного концепта «Бунтарь». Внимание автора фокусируется на экспликации смыслового наполнения ядра концепта «Бунтарь» и окружающих его ассоциативных слоев, связанных с культурно-историческим контекстом. В результате произведена реконструкция образа бродяг, составлен целостный портрет данного коллективного персонажа, определены ранее не установленные особенности его трактовки, которые вследствие идеологических установок эпохи оставались вне поля зрения исследователей или намеренно игнорировались.

Ключевые слова: художественный концепт; концепт «Бунтарь»; М.П. Мусоргский; опера «Борис Годунов»; музыкальный образ бродяг.

**БЕРИГЛАЗОВА
Екатерина
Васильевна**, кандидат
искусствоведения, доцент,
Магнитогорская
государственная
консерватория (академия)
им. М.И. Глинки,
Магнитогорск (Россия)

Введение

Когнитивный подход, в рамках которого осуществляется исследование различных концептов (индивидуально-авторских, культурных, базовых и др.), в настоящее время активно формируется в музыковедении. Пристальное внимание к нему связано с тем, что он открывает широкие возможности для глубокого проникновения в смысловые пласты музыкальных произведений различных жанров (от камерных до масштабных, таких как симфония, кантата или опера).

Существует ряд работ, прямо или косвенно затрагивающих область концептологии. К таковым можно отнести научные труды Н.П. Коляденко [10], С.Ю. Лысенко [15], А.Л. Хохловой [22], посвящённые проблемам интерпретации. В них выдвигается мысль о немаловажной смыслообразующей роли концептов, как существенно значимых семантических категорий, анализ которых позволяет обнаружить часто неочевидные смысловые подтексты музыкальных сочинений, обеспечивает глубинное понимание реализуемой в них художественной идеи. Научные исследования, прицельно сфокусированные на изучении концептов, постулируют аналогичные утверждения. Так, например, Королевская убедительно доказывает, что концепт является главным «фактором смыслообразования, координирующим «бытие» смыслов внутри произведения» [11, с. 15].

Не будет преувеличением заметить, что концепт «Бунтарь» занимает одно из центральных мест в отечественной художественной традиции, выступая символом вызова, протеста и глубокой ментальной связи с историческим опытом русского народа. Яркий тому пример — творчество русских писателей (Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского и др.), художников (В. И. Сурикова, В.Г. Перова, С.В. Иванова и др.) и композиторов (Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского, В.Н. Салманова, Д.Б. Шостаковича и др.). Пристальное внимание выдающихся деятелей культуры к фигуре бунтаря обусловлено разными факторами. Во-первых, он представляет собой особый тип личности.

Как правило, это человек неординарный, харизматичный, обладающий ярко выраженным магнетизмом, необычайной внутренней стойкостью и силой. Во-вторых, данный тип образа стал неотъемлемой составляющей национальной концептосферы и культурного кода, что открывает перед художниками широкие возможности в плане отражения этноспецифических особенностей тех или иных представителей русского народа или его групп. Кроме того, обращение к сюжетам, основу которых составляют социально-исторические конфликты, всегда позволяло авторам выразить сложные психологические и нравственные аспекты конкретной эпохи сквозь призму индивидуальных или коллективных судеб.

Интересным представляется обратить внимание на художественный концепт «Бунтарь», опредмеченный в образе бродяг — коллективного персонажа оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов».

Обзор научных работ в области искусствоведения демонстрирует отсутствие универсального исследовательского инструментария для изучения художественных концептов. Единой методики нет и в литературоведении, взявшем на вооружение эту категорию существенно раньше музыковедения. По мнению Д.С. Лихачева, в этом нет противоречия и это не вопрос будущего, поскольку каждое произведение искусства отличается «уникальностью авторского видения мира... и неповторимым восприятием окружающей действительность» [13, с. 128].

Под художественным концептом в настоящем исследовании понимается ментальная структура, опредмеченная в звукообразах и драматургии вокально-хорового сочинения, обеспечивающая связь музыкального и художественного текста с глубинными национальными константами и явлениями. Образ бродяг в контексте когнитивного подхода трактуется основным звукословесным репрезентантом художественного концепта «Бунтарь».

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо выполнить ряд задач: 1) охарактеризо-

вать специфику вербального и музыкального воплощения образа бродяг в опере «Борис Годунов»; 2) определить ассоциаты и когнитивные метафоры, возникающие в процессе восприятия образа бродяг; 3) эксплицировать смысловые слои художественного концепта «Бунтарь»; 4) выявить ядерные и периферийные когнитивные признаки (характеристика или аспект содержания концепта, формирующий особенности его восприятия) художественного концепта «Бунтарь», опредмеченного в образе бродяг; 5) установить «исторический» и «актуальный» слой художественного концепта «Бунтарь».

Теоретическую базу исследования составили труды по музыковедению, посвященные опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов», лингвистике, связанные с исследованием концептов, а также базовые принципы когнитивного подхода к изучению художественного концепта в области литературоведения и музыковедения.

Семантика имени концепта

Коллективный персонаж бродяги представлен во второй картине IV действия оперы «Борис Годунов» (Сцена «Под Кромами»). Сконцентрируем внимание на словарном значении имени персонажа. В словаре В.И. Даля — современника Мусоргского читаем: «бродяга» — это «беглый шатун, скиталец, который без права покинул место жительства, службы... скрывающий имя, родину свою, и нередко разные преступления» [7, с. 114]. В трактовке советского лингвиста С.И. Ожегова «бродяга» — это «обнищавший, бездомный человек, скитающийся без определённой цели» [17, с. 102], Д.Н. Ушакова — «опустившийся, спившийся человек» [21, с. 39].

Анализ материалов из словарей синонимов и сходных по смыслу выражений показывает, что слово «бродяга» выступает не просто знаком социального явления, но и несёт в себе широкий спектр смысловых оттенков. В трудах Н.А. Абрамовой и С.А. Гавриловой встречаются следующие синонимы: «авантюрист»,

«проходимец», «бездомный», «скиталец», «босяк», «бродяжничать», «брожение», «бунт» [1, с. 36; 6, с. 29]. Становится ясно, что кроме прямого денотативного смысла (бездомный, скиталец), слово «бродяга» имеет коннотативное значение в русской культуре как символ опасности и социального протеста, маргинального поведения, коррелирующий с такими явлениями, как «брожение» и «бунт». Это подчёркивает неустойчивость положения бродяг в социальной структуре и его потенциальную оппозиционность по отношению к нормам общества. Сам Мусоргский, характеризуя бродяг-монахов Варлаама и Мисаила, писал, что они вызывали смех, пока не появились в сцене «Под Кромами»: «тогда смекнули, какие опасные звери эти, по-видимому, смешные люди» [16, с. 199]. Так уже на музыкальном уровне исследования формируется негативный оценочный слой художественного концепта «Бунтарь», опредмеченного в образе бродяг и устанавливается ассоциативная связь между бродяжничеством и идеей бунта, характерная для русского сознания и национальной культурной традиции.

Сцена «Под Кромами» воссоздаёт картину восстания бродяг, возникшего вследствие нескольких причин: социально-общественного кризиса и факта царствования «ложного» царя ¹ Годунова.

Крупный содержательный слой, обнаруживающий в себе когнитивные ядерные признаки художественного концепта «Бунтарь», имеет «почвенную» связь со спецификой русского бунтарства, выражающейся в разных чертах, но прежде всего в массовом характере, в динамичности, эмоциональном накале, мощном энергетическом заряде восстаний, в выраженной ожесточённости по

отношению к носителю власти (и особенно к «ложному» ²) или его представителям. Эти особенности были отражены в творчестве целого ряда русских писателей, осмыслявших тему народ и власть: А.С. Пушкина («Капитанская дочка»), Н.А. Островского («Кому на Руси жить хорошо»), Ф.М. Достоевского («Бесы»), М.А. Шолохова («Тихий Дон») и др.

Специфика музыкально-вербального воплощения образа бродяг, ассоциаты и когнитивные метафоры, возникающие в процессе его восприятия

Основа музыкальной характеристики бродяг — комплекс средств и приёмов, направленных на создание образов мощной энергии, действенности, напористости, живости, активности и силы.

Оркестровое вступление построено на основе повторяющейся оstinатной фигуры, которая звучит в высоком регистре в партии скрипок под «крики» и свист бродяг. Она отличается чёткой ритмической пульсацией и ограниченностью мелодического диапазона: краткий, стремительно восходящий поступенный мотив (от D до T), не находя «выхода», словно «бьется» о тонический устой (A), подчёркивая каждую сильную долю такта. Высокая тесситура в партии скрипок и хроматическое движение внутри исполняемого ими оstinатного мотива окрашивает звучание в пронзительно-резкие тона. Создаётся эффект непрерывного развития и неотвратимости грядущих событий, символизирующий массовую энергию, драматический накал восстания и формирующий у слушателя ощущение надвигающейся беды. На фоне оstinато возникает тяжёлая поступь аккордов: мощное звучание медных духовных вызывает ассоциации с образами величия и угрозы, а тембры деревянно-духовых усиливают мрачность и

¹ По убеждению московских идеологов, чьи взгляды существенно влияли на формирование общественного мнения, истинным царём мог быть только царь «святой, праведный, благочестивый» [9, с. 246]. Монарх, подобный Годунову (подозреваемый в убийстве), неизбежно признавалась в народе «ложным».

² Розанов В.В. указывает, что все беды и тяжёлые времена на Руси были связаны с неправедными государями «находившимися именно в "споре": Иван Грозный с боярами и претендентами, Анна Иоанновна — с Верховным Советом, и тоже — по неясности своих прав» [21, с. 101]

напряжённость момента, наполненного драматизмом и символическим значением, раскрывающим и непоколебимый настрой, и неукротимую силу толпы бродяг.

Их первая характеристика — развёрнутый эпизод, основанный на использовании приема хорового речитатива. В нём превалируют два типа фраз. Первые — краткие, стремительно восходящие, эмоционально яркие, ритмически упругие «реплики-выкрики», мелодические вершины которых утрированно подчеркнуты затактовым строением фраз или пунктирным ритмом. Эти фразы категоричны, выделены форшлагами струнных или акцентированными аккордами (*sf*), имеют характер активного призыва, произносятся с восклицательной интонацией, отражая агрессивный настрой бунтовщиков («Тащи сюда!», «На пень сади, ребята!»). Второй тип реплик окрашен в иные тона — угрожающие. Это более протяжённые музыкальные фразы, которые также отличаются ритмичностью и восходящей направленностью, но характеризуются неспешной скоростью восхождения, обусловленной вкраплением опеваний, «затормаживающих» движение к мелодической вершине. Благодаря такой интонационной структуре и грубоватому стилю исполнения (*marcato*), они приобретают ярко выраженный наступательный, агрессивный характер. Вкупе с напористым остинато в оркестре, создающим мощный энергетический импульс, хоровой речитатив отражает злобу бродяг, выражаемую по отношению к репрезентанту власти — связанному боярину Хрущёву. Низкий стиль речи бунтовщиков, в котором используются резкие и грубые лексические средства («Вали сюда!», «Законопать!» — закрой рот тряпкой), подчёркивает их низкий статус, тождество с социальными обломками общества.

Дискретная хоровая фактура эпизода, объединённая лишь ладогармоническими связями, вступление партий хора в разные доли такта, яркие тембровые контрасты (фразы исполняются разными партиями) создают образ неорганизованной толпы, стихийной силы, пря-

мо противоположной организованной массе, репрезентированной, например, в «Марше» революционеров из «Патетической оратории» Г.В. Свиридова или из VI части поэмы-оратории «Двенадцать» В.Н. Салманова.

Дуэт монахов-бродяг Варлаама и Мисаила, поддерживаемый хором бунтовщиков, усиливает динамику действия и драматическую атмосферу. Он представляет собой стилизацию под духовный стих русской былины «Жил Святослав девяносто лет». Метафорически — это праведный суд, совершаемый над грешным монархом: драматургическое развитие следует логике дихотомии «высокого» и «низкого», где трагический грех царя Годунова символизирует падение в ад, а образ «Святой Руси» противопоставлен «сатанинской сущности престола».

Область «высокого» реализуется композитором в опоре на традиции музыкального жанра «духовный стих». Мусоргский, стремясь передать специфику древнерусского стиля пения, воссоздать дух древности использует фригийский лад и монодию — суровое унисонное пение мужских голосов со вставками звучания в терцию (влияние традиций канта на жанр духовного стиха). Тема дуэта близка строгим знаменным распевам (преобладает поступенное движение, интонационная узкообъемность) с элементами плача (характерные секундовые интонации) и покаянных мотивов. Типичный для духовных стихов силлабический ритм обеспечивает четкие речевые ударения. Следуя канону, композитор повторяет тему трижды, с крайне незначительными мелодическими изменениями.

Область «низкого» — «ад» Бориса — раскрывается через выражение злобы и открытой угрозы бродяг по отношению к царю. Поначалу аскетичный и сдержанный духовный стих постепенно видоизменяется, приобретая черты энергичных разбойничьих песен, отражающих такие качества как воинский дух, напор и решимость. Жанровая трансформация происходит постепенно, благодаря разным средствам: вкраплению упруг-

гого остигато в суровое монодическое пение солистов, использованию диалогических переключек в хоровой фактуре и напористых восходящих тем, «разрывающих» монотонное пение беглых монахов, применению диалогической структуры в партии самих солистов. Страшный эффект производит воссоздание образа захвата пространства силами бунтовщиков: мелодические линии кларнетов и фаготов (позже — и струнных) — разнонаправленны, стремительно движутся от близлежащих тонов в разные стороны. Сосредоточенно-возвышенная манера исполнения текста Варлаамом и Мисаилом по мере накопления негативных эмоций сменяется декламационной, утрированной, обретает черты категоричного призыва к свержению «цареубийцы»: монахи-«праведники» превращаются в разбойников, ведущих за собой толпу бунтовщиков. Так акцентируется фундаментальный конфликт между бродягами и «ложной» властью, отождествляемый в дуэте и в контексте всей оперы с противостоянием Бога и Сатаны (Юродивый — Борис).

В конце дуэта голоса солистов сливаются с хором бродят в громовое «Гайда!», открывающее знаменитый хор «Расходилась, разгулялась», не имеющий аналогов по размаху и мощи выражения образов динамики, разгула стихийной силы и мятежного духа. Он написан в сложной трёхчастной форме. Первая часть — свободное фугато. Его разухабистую тему репрезентируют тенора. Она полновзвучна (*f*), исполняется зычно, от души, напоминает лихие разбойничьи или молодецкие песни с их залихватскими скачками на мб, с их жёстким интонационно-ритмическим каркасом, упругим ритмом и неукротимой энергией. Тема звучит решительно, с выраженной напористостью. Энергия аккумулируется в процессе повторения одного и того же звука, после чего следует её «выброс» (внезапный скачок вверх на мб), но разрядки не наступает: без пауз вступает новая партия. Ритмичность фугато усилена разными средствами: использованием за тактовых пунктиров, дублированием пер-

вых трёх четвертей каждого второго такта хора грозными акцентами труб и валторн, утрированной артикуляцией в партии хора и оркестра (*marcato f*, *spiccato f*), придающей звучанию особую мощь, резкий, активный, динамичный характер.

В создании устрашающей атмосферы бунта большую роль играет приём неточной инверсии темы фугато в партии басов. В результате его использования устанавливается мрачный фригийский лад (известный знак-символ бунтарства в творчестве Мусоргского), в котором вторая пониженная ступень намеренно подчёркивается композитором двухкратным повторением партией басов «грозящего» опасностью интонационного хода на *ув.4* вниз (*c* — *Ges*). Партия теноров, упорно скандирующих одну и ту же ноту (*c*) с отставанием на две тактовые доли относительно партии басов, способствует созданию эффект разноголосицы. Звучащие фоном стремительно восходящие пассажи кларнетов и флейт, воспроизводят звуковую метафору стихийного движения и экспрессивного проявления анархического бунта.

Стретта фуги, согласно канонам жанра, отличается интенсивным тематическим развитием. Хоровая фактура разрастается, к исполнению подключаются женские голоса: звучит полный состав смешанного хора, что усиливает размах и эмоциональную насыщенность сцены. Хоровая «разноголосица» выступает когнитивным знаком дисгармонии, вызывает ассоциации с образами хаоса, а мощь звучания — с «пододонной, неутомонной силой».

Вторая часть хора («Ой, ты сила, силушка») — новый подъём: не столько угроза, сколько упоение силой. В удалой, размашистой, «кружащейся» в резких поворотах пляса теме (в её основе — мотив русской народной плясовой песни «Заиграй, моя волынка») с ее неудержимым, неистовым характером, подвижным темпом, лихими, «закрученными» мотивами восьмых, чувствуется пьянящая радость свободы, вырвавшийся на волю восторг. Этот раздел насыщен яркими тембральными (неоднородная хоровая фактура),

резкими динамическими и тональными контрастами (*As-dur* — *f-moll*). Включены и прерванные обороты. Совокупность этих средств способствует созданию ощущения нестабильности, особого характера проявления силы — взрывного, импульсивного.

В третьей части хора грозная тема фугато несколько преобразуется благодаря смене штриха (*marcato* — *legato*): звучит в партии Варлаама и Мисаила в строгом, возвышенно-церковном стиле, напоминая бунтовщикам об аморальности Годунова и как бы «венчая» на царство власть новую — в лице самозванца Лжедмитрия. Мрачный колорит усиливается в заключении хора гармоническими красками (использование фригийского *a-moll*, *умVII7*, имеющего напряженное, «демоническое» звучание), зловеще «скользящими» по полутонам и тонам вверх и вниз репликами бродяг («Рыщут, бродят слуги Бориса, пытаются люд неповинный!»). Ярость выливается в громогласный (*ff*, *tutti*), звучащий раскатисто («ниспадающие» мелодические линии следуют одна за другой, слоги распеваются несколькими звуками) и зычно приговор Годунову — «Цареубийце смерть!».

Таким образом, в музыкальной ткани сцены «Под Кромами» выявляются когнитивные знаки (музыкальные средства и приемы, интенсифицирующие движение, а также способствующие созданию образов мощной, устрашающей силы), которые апеллируют к массовому характеру, динамичности и эмоциональной напряженности русских бунтов, к энергии, выражающейся в ожесточенной оппозиции к «ложной» власти. Эти же знаки вскрывают социально-политическую и морально-этическую природу протестного настроения бродяг.

Исторический слой концепта, когнитивные признаки ближней периферии

В структуре ближнего периферийного слоя художественного концепта «Бунтарь» выявляются глубоко национальные когнитивные признаки, коррелирующие с отражением специфики русской на-

родной смеховой культуры. Они обнаруживаются и на уровне драматургии, и в комплексе использованных Мусоргским вербально-музыкальных выразительных средств и приёмов.

Сцена «Под Кромами» представляет собой гротескную карикатуру на пролог оперы, которая профанирует его события, «переосмысляет» общепринятое в пародийном ключе. На этот факт, по сути, впервые указал А.В. Парин, именовав этот раздел оперы «сатирой драмой» и заметив, что композитор пользуется в нём «языком карнавальской трагедии» [18, с. 68]. Эпилог оперы через «кривое зеркало» вводит слушателя в смеховой мир с его типичными обитателями (низовыми двойниками-дублёрами, озлобленной голытьбой, пьяными монахами) и уникальной «логикой "обратности", "наоборот", "наизнанку"» [3, с. 11; 12, с. 352]. В семантическом «пространстве» Кром образ величания царя «народом» «снижается» образом злобного «славления» босоногими бродягами Хрущёва и Лжедмитрия. Появлению монарха на соборной площади Кремля противопоставлен въезд Самозванного царя на лесную поляну, единению «народа» и представителей духовенства (калик переходящих) — знаменательное воссоединение бродяг и пьяных монахов — завсегдатаев не церкви, а в соответствии с традициями народной смеховой культуры, — кабаков. «Антимир» (в русской традиции — «крошечный мир») Кром противоположен реальному «миру» пролога, в котором царствует гармония между церковью, государством и народом. Как и русский «крошечный мир», он «внецерковен» и «внегосударственен» [3, с. 10; 12, с. 325], «противостоит церемониальности — поэтому бесстыден, противостоит приличному — поэтому наг, бос и неприличен» [14, с. 17], «плох... это мир зла» [14, с. 48], смех в нём страшен [14, с. 53], национальная черта его — трагичность. В противовес порядку в Кромах властвует «хаос», выраженный в «антиповедении» карнавально-низовой голытьбы (бродяг) — нарушении устоявшихся норм и традиций (бунт).

На протяжении практически всей рассматриваемой сцены слушатель слышит тип речи, характерный как для западноевропейского карнавала, так и для русского «кромешного мира». Его специфика заключается в площадной стилистике — живой, экспрессивной, непринуждённой, фамиллярной, часто грубой, характерной для простонародных уличных гуляний, собраний и т.д. Поэтому в речи бродяг доминируют элементы инвективной лексики — агрессивные, откровенно оскорбительные, насмешливые и едкие фразы, служащие для выражения протеста черни и напряжённости ситуации. Такой тип речи выполняет в сцене «Под Кромами» роль не столько коммуникативного средства, сколько инструмента социальной критики и демонстрации конфликта, что подчёркивает атмосферу возмущения и бунта. Это создаёт глубокий контраст с высоким стилем речи других сцен «Бориса Годунова» и значительно усиливает эмоциональное воздействие финала.

Саркастичный тон органично отражён и в музыкальной ткани сцены. Хоровой речитатив, например, изобилует внезапными переходами от скерцозных, шуточных интонаций к язвительным и злорадным, которые звучат как живая народная речь, насыщенная ироничными, едкими насмешками. Национальный колорит этого эпизода усиливает быстрый волеыночный наигрыш в исполнении духовых инструментов, вызывающий в памяти образы древнерусских народных праздников и массовых гуляний. Угловатые хоровые реплики отличаются внезапными скачками, упругим ритмом и энергичным характером, ассоциируются с рывками, резкими движениями, подпрыгиваниями: возникает зримая картина коллективного безумия, «беснования» бродяг, скачущих вокруг связанного Хрущёва. Такой тип характеристики даёт еще одну возможность сопоставить бродяг с «антигероями» «кромешного мира» («чернью», «голытьбой»), которые, по словам Д.С. Лихачева, в противовес родовитому и степенному — «безродны... поэтому «скачут, прыгают, поют весёлые, отнюдь не степенные песни» [14, с. 17].

Сцена издёвки над Хрущёвым превращается в фарс и на сценическом уровне (сватовство со старухой, злобное величание), и на уровне музыкальных средств: в хоре бродяг «То не сокол летит по поднебесью» широкая протяжная лирическая тема, в основу которой положена народная величальная песня («То не ястреб совыкался»), сочетается с упругой речитацией в оркестре. В ходе развития музыкального материала жанровая основа утрачивается полностью. Ускоряется темп, оживляется хоровая (в партии С. и Т. появляются внутрислоговые распевы шестнадцатыми длительностями) и оркестровая фактура (сухая речитация сменяется волнообразными пассажами струнных и духовых) фактура. Уже знакомый слушателю волеыночный наигрыш, обрамляющий в этом эпизоде фразы «Слава боярину, слава Борисову!», звучит в партии гобоя напористо, резко и остро (*staccato*), в миноре. Наступательные (поступенные), восходящие мелодические линии С. и А. в многократно повторяющемся припеве, носят характер ярко выраженной угрозы. Звучащие одновременно с нисходящими фразами басов они производят эффект устрашающего разрастания гнева и негодования. Мрачный минорный колорит и острота звучания, возникающая благодаря обилию диссонирующих аккордов в хоровой и оркестровой вертикали, подчёркивают драматизм ситуации. Неслучайно Е.А. Ручьевская назвала эту сцену «шутовской свадьбой с оттенком сатанизма» [19, с. 388], а Г.Н. Хубов — «кличем расправы» [22, с. 487].

Актуальные слои концепта, когнитивные признаки дальней и крайней периферии

Отдельные когнитивные знаки (танцевальные ритмоинтонации, угловатые реплики, диссонирующие созвучия), обнаруживающие себя в семантическом поле описанной ближней периферии, как и другие, о которых речь пойдет далее, коррелируют с содержанием ассоциативного слоя, расположенного более отдалённо по отношению к смысловому ядру (дальняя периферия). Все они связаны с

возникновением когнитивной метафоры «бродяги — бесы».

Ассоциации с беснованием и «сатанинской» природой бродяг возникают не только благодаря вышеперечисленным способам музыкальной характеристики. Анализируя способы их репрезентации, сразу обращает на себя внимание тот факт, что сцена «Под Кромами» представляет собой самое яркое проявление танцевальности в опере: в ней присутствует и русская плясовая, и энергичные восходящие короткие пунктирные фразы, и характерные ритмические фигуры, быстрый темп, выкрики и переключки, формирующие в воображение образы подскоков, энергичных плясовых движений и др. Возникает вопрос, почему для создания портрета бродяг выбор Мусоргского пал на данный жанр?

Необходимо вспомнить, что со времен М.И. Глинки «поющий русский» в оперной классике стал противопоставляться «танцующему врагу» (внешнему или внутреннему). Отчасти, эту тенденцию наметил еще А.Н. Верстовский в «Аскольдовой могиле», охарактеризовав челядинцев, расшатывающих устои киевской государственности, ритмоинтонациями, близкими польским танцам.

Объяснение устойчивости данного способа репрезентации отрицательных персонажей может скрываться в мировоззренческих позициях православия и раскольничества, игравших существенную роль в формировании народного менталитета. С древних времён на Руси пляска не поощрялась, а танцующий объявлялся бесом. Так богослов Иоанн Златоуст писал: «Подлинно, где пляска, там и дьявол. Не для того Бог дал нам ноги... чтобы прыгать, подобно верблюдам (и они, а не только женщины, отвратительны, когда пляшут). Если тело делается безобразным при таких бесчинствах, то не гораздо ли больше душа? Так пляшут бесы...» [Беседы на Евангелие от Матфея, Беседа 48]. В стихе о страшном суде можно найти следующее обращение к грешникам: «вы в гусли-свирили играли, скакали, плясали — всё ради дьявола» [2, с. 111]. Староверы строго возглашали — «пляска от

сатаны» [2, с. 110]. Осмысляя сказанное, можно предположить, что религиозно-мировоззренческий контекст времени как бы задавал своеобразную культурную рамку, в которой закреплялись определённые стереотипы, персонажи и их морально-нравственные оценки, что может служить одним из обоснований постоянства выбранного способа репрезентации отрицательных действующих лиц — посредством танца, отождествляемого с духовной деградацией, морально-нравственным разложением и «бесовщиной».

Символичен и другой факт. В.В. Гуськов, изучая тип «персонажа-беса» в отечественной литературе, находит, что одним из главных его качеств, помимо стремления к радикальному преобразению общества и безнравственности, является «нечеловеческая энергичность и подвижность» [6, с. 19]. Данные наблюдения подтверждаются самим способом характеристики подобных действующих лиц. Так, например, Ф.М. Достоевский, создавая портрет одного из главных «бесов» одноимённого пророческого романа Петра Верховенского, пишет — «он ходит и движется очень торопливо, резко... говорит скоро... [8, с. 199]», «одним словом, очень вертелся по комнате» [8, с. 205]. Аналогичные качества бродяг (гипертрофированная энергичность, подвижность), как указывалось выше, раскрывает весь комплекс музыкально-выразительных средств, использованных композитором для репрезентации данного коллективного персонажа. Эти характеристики отражают их особую энергетику, которая лежит вне зоны обычного человеческого поведения, воплощая в контексте сочинения особую демоническую силу, выраженную в повышенной динамичности и внутреннем напряжении, что и позволяет соотнести бродяг Мусоргского с типом «персонажа-беса» в русской литературе. Любопытно и совпадение драматургической роли хоровых реплик бродяг в дуэте Варлаама и Мисаила и весёлой любовной немецкой песенки «*Mein lieber Augustin*» в «Марсельезе», исполняемой Лямшиным (одним из «бесов» романа Достоевского). В обоих случаях они

символизируют деструктивную мощь зла: «свирипеют» в процессе развития, постепенно разрушая жанровую основу дуэта и гимна, словно «смиряющихся» перед их могучим, энергичным напором. Идентичны и некоторые функции, выполняемые «бесами» Достоевского и бродягами Мусоргского: например, карнавалльно-ритуальное снижение святой в романе [8, с. 343-344] и носителя власти (боярина Хрущёва) в опере.

Сложно сказать, что целый ряд совпадений носит случайный характер, поскольку тип персонажа-беса был глубоко «вписан» в сам дух эпохи двух современников — Мусоргского и Достоевского, став символом глумливого зла и разрушения. Время создания романа «Бесы» и оперы «Борис Годунов» — мрачный период отечественной истории, когда в России уже активно развивался предреволюционный терроризм, а идеи, утверждаемые в революционных кружках, отличались крайней жестокостью и радикализмом. Особенно показательна в этом отношении организация С.Г. Нечаева, ставшего прототипом Петра Верховенского. Таким образом ассоциации с «сатанинским» началом и когнитивная метафора «бродяги — бесы» формируются в процессе интерпретации под влиянием комплекса факторов, глубоко связанных не только с национальными религиозными установками и индивидуальными качествами революционеров, но с объективными историческими реалиями.

Когнитивные знаки, обнаруживающие себя в эпизоде въезда иезуитов, формируют еще один содержательный пласт художественного концепта «Бунтарь» — крайнюю периферию. Она коррелирует с проблемой взаимоотношений России и Европы, волнующей умы многих выдающихся людей XIX века.

Сцена появления поляков ярко контрастна предшествующему музыкальному материалу: под звуки католического гимна «*Domine, salvum fac regem*» границы пространства Святой Руси нарушают иезуиты. Момент вторжения подчеркнут резкой сменой лада (*f-moll* — *fis-moll*). Вместо грозных унисонов и вихрей пасса-

жей в партии духовых возникает строгая четырехголосная хоральная фактура, в хоре (а затем в партии Черниковского и Лавицкого) — унисонный мотив, с характерным для старинной западной церковной музыки юбилеями и мажоро-минорной системой (сопоставление *fis-moll* — *H-dur*). Гимн поляков воспринимается бродягами и их предводителями-монахами как нечто чужеродное. Они встречают их с возмущением («что за дьяволы?», «словно волки!»): хорал резко обрывается грозными фразами, призывающими к расправе над иезуитами («Души!», «Дави!») — репрезентантами Польского мира и западного влияния, трактованного апокалиптической силой по отношению к русскому государству, что символично подчеркнуто в заключающем оперу монологе Юродивого («Плачь, плачь, русский люд... скоро враг придет и настанет тьма. Темень темная, непроглядная»).

Заключение

По результатам исследования сформулированы следующие выводы:

1. Художественный концепт «Бунтарь», опредмеченный в коллективном образе «бродяг» в опере «Борис Годунов» Мусоргского, представляет собой сложный смысловой феномен, имеющий в своей структуре ядро и несколько окружающих его содержательных слоев. Смысловое ядро концепта представлено чувственным образом (бродяги), символизирующим социальный и нравственный протест («ложный» царь). Ядро дополняет когнитивная метафора (часть ядра концепта) — «Страшный суд над Годуновым» — рождаемая в воображении в процессе интерпретации благодаря всему комплексу вербально-музыкальных приемов.

2. Способ музыкальной характеристики образа бродяг (опора на средства, динамизирующие развитие музыкального материала — полифонические способы развития, переменный тип хоровой и оркестровой фактуры, обилие остинато, прерванных гармонических оборотов, уменьшенных и доминантовых созвучий, весомое превалирование активных интонации и т.д.) позволил установить

взаимосвязи между ним, образом бунта в опере и специфическими чертами национальных смут и их вершителей, а также определить ряд ядерных когнитивных признаков художественного концепта «Бунтарь», которые могут быть репрезентированы следующими словами и словосочетаниями: неорганизованная толпа, агрессия, злоба по отношению к носителю власти, гипертрофированная энергичность, молодецкая удаль, подвижность, жестокость.

3. Периферийные когнитивные знаки в процессе интерпретации музыкально-вербального текста «Сцены под Кромами» формируют три содержательных пласта. Каждый из них существенно расширяет границы смыслового ядра, усиливает негативно-оценочный слой рассматриваемого концепта. Ближняя периферия, отражая его «исторический слой», демонстрирует устойчивую связь русской народной смеховой культуры с общественным протестом, возникшую, по словам Лихачева в «бунташный» XVII век в результате постепенного сближения и слияния трагического «крошечного» мира и мира жестоких реалий. Мусоргский интуитивно или сознательно сумел раскрыть специфику смеха в пространстве «изнаночного» мира, заключающуюся не столько в экспонировании комического (смех ради смеха), сколько в обличении и обнажении острых социальных проблем современности посредством злобного глумления. Дальняя периферия охватывает совокупность ассоциатов, связанных с отражением национальных религиозных догматов («пляска-беснование») и самого духа второй половины XIX века (терроризм), способствующих возникновению еще одной когнитивной метафоры — «бродяги-бесы». Крайняя периферия, как и дальняя формирует актуальный слой концепта «Бунтарь» и соотносится с осмыслением дилеммы выбора России между сохранением собственной самобытности и воздействием Европы.

4. Художественный концепт «Бунтарь», опредмеченный в опере Мусоргского глубоко самобытен. Его ядро и ассоциа-

тивные поля коррелируют с отражением национально-исторических процессов, культурных явлений и острых проблем российской действительности второй половины XIX века. Сформированный содержательно-смысловыми слоями негативно-оценочный слой концепта, позволяет задуматься о композиторском восприятии радикальных способов перемен в обществе и утверждать, что образ бродяг, репрезентирующий в опере не весь народ и не народное восстание, а его недружественную часть и ее бунт, — это рожденный самой эпохой образ-предупреждение — нечто очень страшное, но закономерное в условиях глубочайшего кризиса.

Литература:

1. Абрамов Н.А. Словарь синонимов и сходных по смыслу выражений. — М.: Русские словари, 1999. — 530 с.
2. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. — Т.1. — М.: Современный писатель, 1995. — 416 с.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990. — 543 с.
4. Васильева Т.И. Литературоведческий подход к изучению концепта // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 7 (18): в 2-х ч. Ч. I. — С. 51-54.
5. Гаврилова А.С. Словарь синонимов и антонимов современного русского языка. — М.: Аделант, 2014. 800 с.
6. Гуськов В.В. Система персонажей исторической эпопеи А.И. Солженицына «Красное колесо» как форма воплощения эстетических принципов и мировоззренческих позиций автора: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / В.В. Гуськов. — Владивосток: БГПУ, 2006. — 28 с.
7. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. — Ч. 1. — М.: Типография А. Семена, 1863. — 627 с.
8. Достоевский Ф.М. Бесы. — СПб.: Лениздат, 2012. — 768 с.
9. История политических и правовых учений: учебник для вузов / под ред. О.Э. Лейста. — М.: Зерцало, 2006. — 568 с.
10. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: на материале искусства XX века: дисс. ... д-ра

- искусствоведения: 17.00.02 / Н.П. Коляденко. — Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2006. — 491 с.
11. Королевская Н.В. Логика смыслообразования в жанрах вокального цикла, оратории и вокальной симфонии: на материале произведений саратовских композиторов: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Н.В. Королевская. — Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2008. — 279 с.
12. Лихачёв Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. — СПб.: Алетейя, 2001. — 566 с.
13. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка. — М.: РАН, 1993. — 287 с.
14. Лихачев Д.С., Панченко А.М. Смех в Древней Руси. — Л.: Наука, 1984. — 295 с.
15. Лысенко С.Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / С.Ю. Лысенко. — Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2014. — 453 с.
16. Мусоргский М.П. Письма. — М.: Музыка, 1981. — 359 с.
17. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений. — М.: Мир и Образование, 2019. — 1376 с.
18. Парин А.В. Хождение в невидимый град: парадигмы русской классической оперы. — М.: Аграф, 1999. — 464 с.
19. Ручьевская Е.А. Хованщина Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра. — СПб.: Композитор, 2005. — 388 с.
20. Розанов В.В. Собрание сочинений. Листва. — СПб.: Росток, 2010. — 591 с.
21. Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. — М.: Аделант, 2014. — 800 с.
22. Хохлова А.Л. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве: на материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А.Л. Хохлова. — Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2013. — 357 с.
23. Хубов Г.Н. Мусоргский. — М.: Музыка, 1969. — 795 с.

APPROACHING ETERNITY: THE REQUIEM GENRE IN THE 21ST CENTURY AND EDUARD ARTEMYEV'S "NINE STEPS TO TRANSFORMATION"

Egorova Tatyana Konstantinovna, DSc of Art History, Associate Professor, Leading Researcher, Russian Institute of Theatre Arts — GITIS, Moscow (Russia)

The devastating cataclysms of the past two centuries, the outbreaks of geopolitical tension shaking the new twenty-first century create favorable conditions for the revival of composers' interest in the requiem genre, which, despite its centuries-old history, makes humanity today think about the eternal, about the transience of life, acutely feel the pain and suffering of loss, and believe in salvation. Transformed back in the 19th century into a concert genre of secular sacred music, requiem pushed the boundaries of personalized, authorial interpretation of tragic and sorrowful events. This led to the expansion of the system of means of expression, the use of diverse stylistic techniques, the involvement of modern computer, digital, IT, and AI technologies to create hybrid music, which may occupy one of the key places in the musical art of the 21st century. An example of this is E. Artemyev's essay "Nine Steps to Transformation", which serves as the subject of research to identify the most characteristic trends in the development of requiem in the discourse of the historical evolution of the genre from the origins to the first quarter of the XXI century.

Keywords: sacred music; musical genres; requiem; composer's requiem; musical art of the 21st century; composer Eduard Artemyev; "9 steps to Transformation"; hybrid music.

EDN: URUAQK

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.8

Цитировать: Егорова Т.К. Приближение к вечности: жанр реквиема, XXI век — Эдуард Артемьев «Девять шагов к преобразению» // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 84–94. EDN: URUAQK. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.8>

УДК 78

5.10.3 (Музыкальное искусство)

ПРИБЛИЖЕНИЕ К ВЕЧНОСТИ: ЖАНР РЕКВИЕМА, XXI ВЕК — ЭДУАРД АРТЕМЬЕВ «ДЕВЯТЬ ШАГОВ К ПРЕОБРАЖЕНИЮ»

© Егорова Т.К., 2026

Разрушительные катаклизмы двух прошедших столетий, вспышки геополитической напряженности, сотрясающие наступивший XXI век создают благоприятные условия для возрождения интереса композиторов к жанру реквиема, который несмотря на многовековую историю заставляет и сегодня человечество думать о вечном, о скоротечности жизни, остро чувствовать боль и страдание от понесенных утрат, верить во спасение. Трансформировавшись еще XIX веке в концертный жанр светской духовной музыки, реквием раздвинул границы персонифицированного, авторского осмысления трагических и скорбных событий. Это повлекло за собой расширение системы средств выразительности, использование разновременных стилистических приемов, привлечение современных компьютерных, цифровых, IT-сферы, AI-технологий для создания гибридной музыки, которая, возможно, займет одно из ключевых мест в музыкальном искусстве XXI века. Пример тому — сочинение Э. Артемьева «Девять шагов к Преображению», которое выступает в качестве предмета исследования для выявления наиболее характерных тенденций развития реквиема в дискурсе исторической эволюции жанра от истоков до первой четверти XXI столетия.

Ключевые слова: духовная музыка; музыкальные жанры; реквием; композиторский реквием; музыкальное искусство XXI века; композитор Эдуард Артемьев; «9 шагов к Преображению»; гибридная музыка.

ЕГОРОВА Татьяна Константиновна,
доктор искусствоведения,
доцент, ведущий научный
сотрудник, Российский
институт театрального
искусства – ГИТИС, Москва
(Россия)

SPIN-код: 1742-3544

ORCID: 0009-0006-6612-3646

ResearcherID: HSH-3393-2023

К истории вопроса: реквием как музыкальный жанр

Реквием как музыкальный жанр имеет давнюю историю. Возникнув еще во времена Средневековья в недрах

христианской церкви как разновидность заупокойной мессы латинского обряда ¹, он к XV веку оформился в самостоятельный, тяготеющий к концертному исполнению вид траурной духовной музыки, начинавшийся фразой из интроита (входного антифона) *Requiem aeternam dona eis, Domine* («Покой вечный даруй им, Господи»). Позднее от этого первого слова («упокоение»), собственно, и произошло его название.

На протяжении нескольких веков реквием развивался в тесном контакте с богослужебным ритуалом католического погребения, что предполагало использование текстов из Нового и Ветхого заветов, хорового многоголосия строгого стиля, основой которого был григорианский хорал. Хотя жестких структурных ограничений для реквиема тогда не существовало, на Тридентском соборе (XIX Вселенский собор Римско-католической церкви, 1545–1563 гг.) было принято решение о структурном (девять частей, позднее количество частей было сокращено до семи) и текстовом (латынь) стандарте жанра с обязательным помещением в центр композиции средневековой секвенции *Dies irae* («День гнева») ² как символа библейского пророчества о Судном дне. В 1570 году согласно записи в *Missale Romanum* («Римский миссаль» — богослужебная Книга с каноническими текстами литургии) — эта Decreta Тридентского собора была объявлена обязательной к исполнению.

Однако в эпоху Барокко происходит распространение так называемых *комpositorских* реквиемов (в противовес *церковным*), которое достигло своей кульминации в эпоху романтизма. В связи с постепенной секуляризацией и деканонизацией самого жанра, многообразием философских идей и смыслов, личных чувств, переживаний, душевных порывов,

активным использованием инструментов, часто выступающих в роли “концертирующих”, реквием окончательно трансформируется в светский концертный жанр ³ с кантатным либо ораториальным типом композиции, развитым симфоническим сопровождением, динамичным эмоционально-образным сопереживанием частей, узнаваемостью авторской манеры письма. Романтики, а вслед за ними и последующие поколения композиторов XX и XXI столетий идут еще дальше в свободной трактовке реквиема, отказываясь от традиционного латинского текста заупокойной мессы ⁴. Примеры тому многочисленны, среди них: *Немецкий реквием* Й. Брамса (тексты Священного писания в переводе Мартина Лютера, 1865), *Реквием по Миньоне* Р. Шумана (на стихи В. Гёте, 1849), *Военный реквием* Б. Бриттена (традиционный латинский текст и стихи Уилфреда Оуэна, 1962), *Реквием* М. Вайнберга (на стихи поэтов разных стран, 1967), *Симфония-реквием памяти В. И. Ленина* (на стихи Н. Асеева, 1933) и *Реквием* («Посвящается тем, кто погиб в борьбе с фашизмом», слова Р. Рождественского», 1963) Д. Кабалевского,

³ Об эволюции жанра реквиема от заупокойной мессы к светскому произведению писала О.В. Лосева в статье «От церковной музыки к музыке духовной. Эскиз новой истории реквиема» [7, с. 155-174]. Вопросам деканонизации жанра реквиема посвятил в 2017 году свой доклад на Международной научной конференции «Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире» В.О. Петров [9, с. 548-565].

⁴ Наиболее масштабный обзор исторического пути реквиема в христианском мире с указанием кратких биографических данных композиторов и анализом произведений содержится в монографии-справочнике профессора Роберта Чейза «*Dies irae: A Guide to Music for a Requiem*» [12]. Не менее значимы работы Алека Робертсона «*Requiem: music of mourning and consolation*» [13], С.Н. Лебедева и Р.А. Поспеловой «*Musica Latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке*» [6]. С.Н. Булгаковой «Эволюция формы реквиема и развитие жанров духовной музыки от эпохи Возрождения к XXI веку. Часть 1» [2].

¹ Е.К. Кисель полагает, что «первое упоминание об этом жанре датировано еще VI веком» [5].

² Этот гимн с XIV века вошел в состав заупокойных месс Италии, с конца XIV века — Франции.

Реквием Б. Тищенко (стихи А. Ахматовой, 1966). *Еврейский реквием* М. Броннера (тексты автора на идиш и иврит, 1992) и т.д.

Не менее раскрепощенно чувствовали себя композиторы в выборе стилистики, художественно-выразительных средств, инструментовке, определении порядка следования и количества частей — от трех в *Кельтском реквиеме* Дж. Тавенера (1969) до четырнадцати в *Реквиеме* В.А. Моцарта (1791–1992), пятнадцати частей у В. Артёмова (1988) и восемнадцати в *Польском реквиеме* Кш. Пендерецкого (2005).

Если попытаться разобраться в причинах обращения композиторов к жанру реквиема, то независимо от исторического времени, страны, принадлежности к направлениям и жанрово-стилевым предпочтениям их можно свести к двум основным:

- *заказные* — их создание определялось поступившим сторонним предложением по случаю драматической государственной исторической даты или события, фактом кончины незаурядной личности или близкого человека;

- *автобиографические* — которые связаны с трагическими событиями личного характера: утратой родственника, близкого человека, друга, в некоторых случаях — с собственными предчувствиями.

Первая группа наиболее часто демонстрировала склонность к объективному отражению чувств эмоционального потрясения и душевного страдания от понесенной утраты, но не отдельной личности, а общества, народа, мира в целом. Примеры тому многочисленны ⁵, хотя встречались и исключения, указывавшие на возможность изменения первоначальной авторской позиции. В частности, полученный Моцартом от незнакомца заказ на написание Реквиема ⁶ трансфор-

мировался в воображении гениального музыканта в божественное предопределение, в предчувствие своей кончины. В письме Лоренцо да Понте в Триест от 7 сентября 1791 года будучи уже тяжело больным он написал: «Никто не может измерить собственные дни, нужно смириться, пусть будет так, как хочет провидение, заканчиваю, вот моя погребальная песнь, я не должен оставить её несовершенной» [8, с. 490]. Нечто подобное случилось и с отношением Луиджи Керубино к сочинению Реквиема памяти короля Людовика XVI ⁷.

Композиторский интерес к реквиему в XXI веке

После романтизма вспышка композиторского интереса к реквиему со все большим смещением в сторону философского понимания трансцендентальной сущности жанра и акцентом на личных душевных переживаниях в проекции трагических сломов и потрясений истории человечества продолжается следующим веком и, преодолев его рубеж, выходит в XXI столетие. Важно подчеркнуть, что именно с XX века и далее наблюдается устойчивая увлеченность этим жанром в России, хотя известно, что первый в России реквием на смерть польского короля Станислава II принадлежал Осипу Козловскому (1798). Затем последовала пауза до 1915 года — написание Александром Кастальским реквиема «Братское поминовение» (1915), который считается одним из лучших отечественных сочинений в этом жанре. Столь длительный перерыв в развитии С.В. Студенникова объясняет тем, что: «Интерес к реквиему, как к жанру музыкальной культуры, длительное время сдерживался особенностями ментального восприятия католических

лодой немецкий аристократ граф Франц фон Вальзег цу Штуппах, оплакивавший смерть своей двадцатилетней жены Анны. Позднее граф попытался приписать себе авторство сочинения.

⁷ Реквием был заказан Керубини через пэра Франции королем Людовиком XVIII, впоследствии композитор завещал сыграть его на своих похоронах.

⁵ Один из них — Русский реквием А. Чайковского (2005), посвященный жертвам войн XX века — Русско-Японской, Первой и Второй мировых войн.

⁶ Спустя несколько лет историкам удалось установить имя заказчика. Это был мо-

традиций и ритуалов в многовековом противостоянии двух христианских религий — православия и католичества.

Эсхатологические настроения и возросший в первых десятилетиях XX века интерес к размышлениям о смерти способствовал обращению композиторов к художественным образам и сюжетам, призванным нести вневременные смыслы всечеловеческой значимости» [10, с. 308]. С наступлением XXI века ситуация не только не изменилась, но приобрела более динамичный характер, поскольку в развитии жанра обозначилась тенденция, направленная, с одной стороны, на сближение композиционно-структурных и драматургических моделей церковного и композиторского реквиема, с другой — освоение инновационных форм звучания музыкальных сочинений, созданных с помощью аудиовизуальных технологий звукозаписи и формирующих стиль мышления и эстетику нового авангарда технологического мира.

Примером первого в определенной мере можно считать Реквием Сергей Слонимского (2003), который С.В. Студенникова назвала «обобщением долгой и насыщенной истории жанра, своеобразным «реквиемом о реквиеме», показавшим его истоки и эволюцию, то, каким был и каким стал этот древний, освященный веками жанр, проделав путь от григорианской монодии до современной музыкальной лексики» [11, с. 181].

Примером второго — Реквием «Девять шагов к Преображению» Эдуарда Артемьева (2018), который мы относим к категории гибридной музыки. Его появление сопряжено с качественно новым уровнем функционирования музыки эпохи IT-технологий, нейросетей и искусственного интеллекта, во-многом, определяющими лабильность ликов музыки технотронного мира.

Мысль о сочинении Реквиема возникла у Э. Артемьева, по его словам, в 1958 году ⁸, после знакомства с «Симфонией

псалмов» И.Ф. Стравинского на закрытом слушании в Союзе композиторов, куда студентам-композиторам вход, конечно, был закрыт, но они как-то просочились. Впечатление было ошеломляющим. Прежде всего, Артемьева поразила фонемная красота звучания латинского текста. По горячим следам были сделаны наброски нескольких частей, но дальше работа не задалась, остановившись на десятилетия. Она счастливо завершилось лишь к 2018 году благодаря поступившему от Аллы Аркадьевны Дубильер ⁹ предложению от Хора Минина написать произведение к Торжественному концерту в честь 90-летия его художественного руководителя и главного дирижера Владимира Минина. У Артемьева на тот момент в творческом багаже лежали четыре части Реквиема, и он был готов дописать остальные. Минин, после размышления, согласился ¹⁰.

Так, за короткие сроки Эдуардом Артемьевым была написана последнее сочинение крупной формы, которое даже после ухода его автора продолжает восхищать и притягивать слушателей. Но сокрытые в нем тайны, смысловые коды, христианские идеи, структурно-композиционное построение цикла и мистические причинно-следственные связи, между ними возникающие, обнажаются лишь при достижении близкой к идеальной форме акустически-пространственного звучания. Такая форма для Артемьева, как одного из основоположников отечественной электронной и электроакустической музыки, а также самого

зыка // Санкт-Петербургские ведомости. — 2019. — 31.10. URL: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/vse-gotovo-dlya-misterii-kompozitor-eduard-artemev-o-rekvieme-i-razviti-muzyki/?ysclid=mibndvfwki913884057>

⁹ На тот момент — директор Московского государственного академического камерного хора.

¹⁰ В посвящении значится следующее: «Владимиру Николаевичу Минину, выдающемуся музыканту современности и моему старшему товарищу со времён прикосновения к непостижимым тайнам музыки в стенах нашей Alma Mater — Хорового Училища, с глубочайшим почтением сие сочинение посвящаю. Э. Артемьев»

⁸ Все готово для мистерии. Композитор Эдуард Артемьев — о Реквиеме и развитии му-

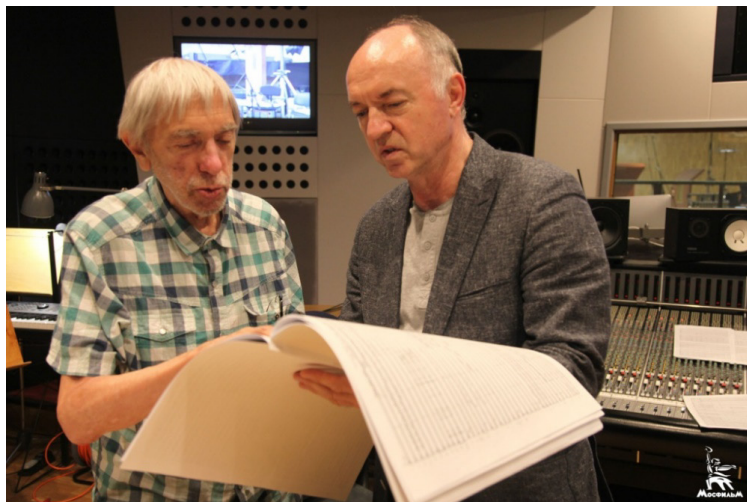
авторитетного из российских кинокомпозиторов, представлялась наиболее естественной и художественно полноценной в студийной в звукозаписи. Она позволила сбалансировать (без ощущения дисгармонии) естественности сочетаний тембров голосов солистов, смешанного и детского хора, органа, акустических и электромузыкальных инструментов, максимально приблизившись к осуществлению философско-нравственной идеи спасения человеческой души. О практической реализации этой идеи мечтал А.Н. Скрябин в так и оставшейся неосуществленной «Мистерии». Здесь также можно вспомнить и о пифагорейской идее космогонической музыки («музыки гармонии сфер»), что открывала человечеству путь к Вселенной.

Поэтому получается, что у Реквиема есть две даты рождения: одна связана с премьерным исполнением произведения 13 октября 2018 года в Концертном зале имени П.И. Чайковского, вторая — с завершением в Первой музыкальной студии киноконцерта «Мосфильм» в мае 2025 года работы над записью диска «Девять шагов к Преображению», которая дает полное представление о философской глубине авторского замысла этого сочинения.

Запись была инициирована «Российским Союзом Правообладателей» в июле 2019 года после премьерного исполнения этого произведения в Концертном зале имени Чайковского. К созданию диска привлечено большое количество исполнителей, звукорежиссер проекта Геннадий Папин.

В течение трех лет Эдуард Артемьев принимал самое активное участие в за-

писи музыки, после его кончины в 2022 году звукорежиссер проекта Геннадий Папин и дирижер Сергей Скрипка¹¹, сотрудничавшие с композитором в течение нескольких десятилетий, знавшие о его планах, идеях, устремлениях, довели дело до конца. В результате совместных усилий состоялось рождение произведения в новой наиболее гармоничной и, что важно, естественной для Артемьева пространственно-акустической форме существования — аудиальной. Она позволила не только раскрыть глубинный масштаб сочинения, но обнажила тайнопись скрытых в нотной партитуре философских смыслов, ранее, в концертных исполнениях, не раскрывавшихся столь рельефно.



Слева направо: композитор Эдуард Артемьев, дирижер Сергей Скрипка

«Девять шагов к Преображению» Эдуарда Артемьева

Итак, «Девять шагов к Преображению», согласно указанию автора, — месса для смешанного и детского хора, солистов, симфонического оркестра, органа, рок-группы и синтезаторов¹². Известно, что цифра «9» в библейской литературе трактуется как «начало и конец жизненного пути человека», она также ассоциируется с «просветлением и бо-

¹¹ Сергей Иванович Скрипка — народный артист РФ, главный дирижер и художественный руководитель Российского государственного симфонического оркестра кинематографии.

¹² Обращает внимание тот факт, что на титульной странице нотной партитуры сам Эдуард Артемьев уже добавляет слово Реквием.

жественным вдохновением". Кроме того, в классической нумерологии цифра «9» означает "прощение". Интересно, что в процессе работы над Реквиемом Артемьев неоднократно пытался изменить количество частей цикла, но все-таки остановился именно на этой цифре, которая изначально определяла форму-структуру раннего (средневекового) реквиема.

И здесь опять возникают неожиданные аллюзии с другим, по сути дела итоговым, сочинением Игоря Федоровича Стравинского *Requiem Canticles* (1966)¹³ для контральто и баритона *solo*, хора и камерного оркестра на латинский канонический текст, которое также включало в себя девять частей. При внешней несопоставимости масштабов (у Стравинского сочинение длится около 10 минут, у Артемьева — свыше одного часа), концептуальной идеи, их парадоксальным образом сближает стремление к симметрии и сбалансированности композиционной структуры, ассимиляция различных композиторских техник, но главное — воспроизведение наиболее узнаваемых для их композиторской манеры письма индивидуальных стиливых моделей и приемы самоцитирования, что воспринимается как некое подведение итогов.

Эдуард Артемьев в «Девяти шагах к Преображению» пошел еще дальше — он прибегнул не только к самоцитированию, которое предполагало интонационное, инструментально-тембровое и образное переосмысление первоисточника, но и к автоцитированию, т.е. точному воспроизведению тематического материала, который, вероятно, независимо от исходного предназначения своего создания, обладал для него особой, исключительной художественной и духовной ценностью. Этим объясняется появление в Реквиеме развернутых автоцитат из олимпийской кантаты «Ода

доброму вестнику» (1984), электронных композиций «Океан Солярис» (1987). «Три взгляда на революцию» (1989), оперы «Преступление и наказание» (2007); самоцитат из музыки кинофильмов «Глазами волка» (реж. Н. Вороновский, 2005), «Свой среди чужих, чужой среди своих» (реж. Н. Михалков, 1974) и т.д. Возникая в музыке Реквиема, они, словно, рождаются заново, с другим семантическим кодом, в ином интонационном, звуко-тембровом, ритмическом обличье, что делает их присутствие естественным, гармоничным и сбалансированным, нацеленным на раскрытие оригинальной авторской идеи произведения.

Символическим значением обладает отсылка к христианскому празднику Преображения Господня, ибо Преображение знаменует собой «духовно-нравственное совершенствование человека при содействии Божественной благодати». Все это создает необходимый исходный посыл слушательского восприятия музыки Реквиема адекватно композиторскому замыслу. Более того, открывает путь к постижению духовной сущности христианской концепции сочинения, целиком и полностью находящегося уже в русле креативных художественно-эстетических и духовных исканий искусства XXI века.

Сохранение исторических базовых основ структуры Реквиема как жанра концертной духовной музыки (латинский канонический текст с включением таких частей, как *Requiem Aeterna*, *Dies irae*, *Sanctus* и *Agnus Dei*) не помешало Артемьеву, как ранее Ллоиду Уэбберу¹⁴, использовать весь арсенал всех средств выразительности, которые были освоены музыкой в настоящем и в предшествующие столетия. Речь идет о свободном соединении в едином акустическом пространстве хоровых и сольных партий (т.е. "живых" голосов), инструментов симфонического оркестра, органа, рояля с

¹³ После «Заупокойных песнопений» композитор напишет только песню для сопрано и фортепиано «Совенок и кошечка» на стихи Эдварда Лира (1966), которая считается последним оригинальным произведением Игоря Стравинского.

¹⁴ Подробный анализ Реквиема самого титулованного современного британского композитора дан в статье Е.Ю. Андрющенко «"Реквием" Э. Ллойд-Уэббера в свете исторических тенденций жанра» [1].

электрогитарой и бас-гитарой, а также клавишными и синтезаторами. Не менее смелым представляется применение старинных (ренессансных) мотетных форм, кантатного типа композиции, принципов имитационно-полифонического и гомофонно-гармонического письма, разнообразных современных композиторских техник (конкретная музыка, пантональность, алеаторика, сонористика, полистилистика), что, однако, не производит впечатления эклектики благодаря внутренней гармонии, неуклонности движения звуковых потоков, сменяемости полярных эмоциональных состояний, которые прорываются из глубины безжизненного мрака через неупорядоченный хаос к вершинам духовного просветления. О наличии подобного замысла говорил и сам композитор: «Согласно канонам, реквием заканчивается отпеванием души. А я хотел сделать свое произведение жизнеутверждающим, и поэтому поменял некоторые обязательные части

произведения местами. У меня получилась торжественная месса во славу Господа Бога»¹⁵. Возможно, реализация этих намерений и привела к возникновению оригинальной формы — *полистилевого микста* — из различных исторических направлений и жанров мирового музыкального искусства.

Схема построения и особенности драматургической конструкции Реквиема допускают несколько версий образно-смысловых трактовок концептуальной идеи произведения (табл.).

Итак, композиционная форма Реквиема опирается на принцип контрастного чередования частей, что отражает свойственное этому жанру состояние внутреннего драматизма и передает ощущение накопления потока энергии на пути от мрака к свету, от скорбных мыслей о смерти к пониманию очищения страданием, понимания единства божественного и человеческого по мере приближения к Вечности.

Таблица 1 — Схема построения и особенности драматургической конструкции Реквиема

I Intro- duction & Re- quiem	II Kyrie eleison	III Dies irae	IV Lacri- mosa	V Inter- media & Offer- torium	VI Agnus Dei	VII Tuba mirum	VIII Lux Aeterna	IX Sanctus & Bene- dictus
Soprano solo	Chorus	Chorus	Soprano solo	Tenor solo	Chorus	chorus	Tenor solo	Soprano solo Tenor solo xop
f-moll	f-moll	f-moll h-moll	C-dur f-moll	f-moll C-dur	g-moll	f-moll	C-dur d-moll Es-dur	f-moll – C-dur

Отличительная черта музыки — почти мистическая притягательность и сила эмоционального воздействия. Отчасти причина тому кроется в сопоставлении объединенных общей скрытой логикой развития двух групп. Каждая из групп состоит из четырех частей (I–IV и V–VIII) и предваряется инструментальным вступлением (*Introduction* в преддверии к преисполненной скорби I части *Requiem aeterna dona eis* и *Intermedia* — соответ-

ственно к проникнутой божественной радостью и светом V части *Offertorium*). Обе группы представляют собой своео-

¹⁵ В Первой студии прошла запись музыкального произведения Эдуарда Артемьева «Девять шагов к Преображению» // Российский государственный симфонический оркестр кинематографии. — 2019. — 04 июня. URL: <http://www.rgsok.ru/ru/news/item/233-devyat-shagov-k-preobrazheniu.html>

бразные замкнутые микроциклы и имеют композиционное подобие. Крайние части — вокально-хоровые со сменой солистов: сопрано — в I. *Requiem aeterna dona eis* и IV. *Lacrimosa*, тенор — в V. *Offertorium* и VIII. *Lux Aeterna*. Они несут разную смысловую нагрузку и в некотором роде олицетворяют собой противоположные сущности, связанные не только с противопоставлением женского и мужского начал, хрупкой нежности и взрывной пассионарности. Известно, что Эдуард Артемьев (что, собственно, и было осуществлено в концертных исполнениях) хотел сохранить в аудиоверсии Реквиема предполагавшуюся контрастность звучания оперного пения и гроулинга (вкупе с другими свойственными рок-музыке исполнительскими техниками), поскольку ранее уже использовал успешно данный прием в терцете «Там и здесь» (1996). Однако в процессе работы возникло иное, отчасти вынужденное решение: записать вместо оперной певицы академический вокал. В результате место оперной примадонны Новосибирского оперного театра Вероники Джигоевой заняла солистка Московского государственного академического камерного хора Вероника Погребная-Ляликова. Звучание её голоса обрело в аудиоверсии Реквиема такую надмирную чистоту и целомудрие, отстраненность от греховности земных страстей и человеческой телесности, и это, что было неожиданно, послужило неким духовно-нравственным противовесом яростной импульсивности, “мускулистости” партии тенора¹⁶.

Особенно заметным оно становится на стыке самих групп благодаря максимальному приближению друг к другу диаметрально противоположных по эмоционально-образному, стилистическому и семантическому содержанию IV. *Lacrimosa* («Слёзная») и V. *Offertorium*

(«Господи Иисусе Христе») частей, знаменующих переход от страдания и печали к состоянию радости при содействии Божественной благодати. Источником тематического материала и IV-й, и V-й частей, — пожалуй, самых ярких и драматически насыщенных в цикле, — выступают самоцитаты, представленные композитором в новом преображенном виде. Если, к примеру, мелодия-вокализ из номера «Река забвения» из фантастической кинодрамы 2005 года «Глазами волка» появляется как фоновое сопровождение в эпизоде чтения старым ученым (актер Вячеслав Тихонов) стихотворения Осипа Мандельштама «Сусальным золотом горят», то, становясь главной темой в *Lacrimosa*, она раскрывается как цветок в своем полном очаровании, даря надежду на спасение. Следует добавить, что по художественным достоинствам она принадлежит к самым красивым мелодиям в творчестве композитора наряду с лейтмотивом мечты из фильма Н. Михалкова «Раба любви» (1975).

И еще один важный момент: если просветленная одухотворенность тембра и манера исполнения лирического сопрано вызывает невольные визуальные ассоциации с образом Сони Мармеладовой, что усиливается проникновением отдельных интонационно-мелодических фраз из партии героини оперы «Преступление и наказание»¹⁷, то в партии тенора Э. Артемьев использует в качестве автоцитат фрагменты из арии Раскольникова и близкие им по импульсивной

¹⁶ Партию тенора и в концертных исполнениях, и студийной записи аудиодиска исполнил ведущий солист театра «Градский-Холл» (с 2024 года — «Центр исполнительских искусств на Добрынинской») Андрей Лефлер.

¹⁷ Мы имеем в виду именно оперный вариант «Преступления и наказания» по мотивам одноименного романа Ф.М. Достоевского, законченный композитором в 2007 году и в конце того же года записанный звукорежиссером Геннадием Папиным на двухдисковый альбом в тонстудии «Мосфильма». Трансформация оперы в мюзикл, осуществленная А. Кончаловским в 2016 году на сцене «Московского театра мюзикла», нами не учитывается по причинам, которые были детально рассмотрены в авторской статье «Рукописи не горят», опубликованной в журнале «Музыковедение» [6].

экспрессии развернутые самоцитаты из олимпийской кантаты «Ода доброму вестнику». Но противопоставление музыкально-образных линий сопрано и тенора не носит конфликтного характера — они представляются двумя сторонами самой природы и сущности человека, стремящегося к избавлению от грехов и обретению Царства Небесного.

Средние части обеих групп — инструментально-хоровые и по своему строению также идентичны частям первой группы, хотя обращают внимание резкой сменой настроений, музыкально-выразительных и стиливых средств выразительности, но главное — своим содержательно-семантическим наполнением. Выдержанная в импрессионистической стилистике II. *Kyrie eleison* («Господи, помилуй») выглядит мистически притягательной и в то же время пугающе завораживающей благодаря использованию тембров вибратона и синтезаторов. Её характерной чертой становится струящаяся мелодическая линия хора, плавно скатывающаяся в молитвенный шепот (прием ограниченной алеаторики), с мягкими, как принято говорить, «моцартовскими» окончаниями фраз. Примерно теми же отличительными особенностями наделена VI часть *Agnus Dei* («Агнец Божий»), которая занимает также вторую позицию, но уже во второй группе/ После яркой взрывной эмоциональности *Offertorium* а музыка *Agnus Dei* вновь погружает в атмосферу скорбных мыслей. Однако постепенное предельное расширение вокально-певческого диапазона за счет добавления в хоровому *divisi* прозрачно чистых голосов детского хора, использование узнаваемых оборотов и приемов «баховской» полифонии, доминирование интонаций «вздоха», теплые тембры струнных и деревянных духовых инструментов приносят в общее звучание чувство светлой печали, смирения и душевного покоя. В этой части Эдуард Артемьев может быть впервые в своем творчестве открыто демонстрирует превосходное владение хоровой техникой, заставляя вспомнить об окончании им Московского хорового училища.

В противовес II-й VI-й частям следующие за ними III. *Dies irae* («День гнева») ¹⁸ и VII. *Tuba mirum* («Трубный глас») ¹⁹ погружают совсем в другую, эсхатологическую сферу, связанную с темами Судного дня, которые наделены высокой степенью образной визуализации. Причем, в строении III части использован принцип динамического *decrecendo*, что выражается с ниспаданием оркестрово-хоровой волны разрушительного агрессивно-наступательного движения иступленного ритмически и интонационно искаженного скандирования знаменитого мотива *Dies irae*, окруженного судорожными аккордовыми конвульсиями струнных и медных духовых на фоне *perfectum mobile* синкопированных пассажей фортепиано. Достигая кульминации, оно останавливается мертвенно-застывшей темой смерти ²⁰, сменяемой трогательно-печальным вокализмом сопрано и утасующим молитвенным псалмодированием хора *a capella*, и, достигнув нижней точки — устоя *h* “тональности страдания”, — завершается горестным аккордом-вздохом *Amen*.

Примерно то же самое происходит и с *Tuba mirum*, где доминирующая роль принадлежит теме смерти. Помимо упоминавшейся ранее развернутой автоцитаты из «Трех взглядов на революцию», композитор прибегает здесь к автоцитате из музыки к фильму Н. Михалкова «Утомленные солнцем-1» (1994, сцена «Портрет Сталина»), где господствует

¹⁸ Наиболее полная и объемная справочная информация о происхождении и историческом коде секвенции *Dies irae* содержится в книге профессора музыки Университета Пейза (штат Нью-Йорк) и органиста Роберта Чейза «*Dies Irae: A Guide to Requiem Music*» [12, p. 509-526].

¹⁹ *Tuba mirum* так же, как и *Lacrimosa*, является частью *Dies irae*. В качестве текста в нем используются 3-я строфа (у *Lacrimosa* — 18-я и 19-я строфы средневековой секвенции) латинского текста францисканского монаха и писателя XIII века Фомы Челанского.

²⁰ Она же грозная и непреклонная лейттема Судного дня из «Трех взглядов на революцию» [См.: 3, с. 128-129].

агрессивная маршевая ритмика, грозные всполохи «трубных гласов» и предвещающий грядущие несчастья погребальный звон колоколов.

Вместе с тем, драматургический центр сочинения связан не с мрачно-трагическими частями, а с преисполненной страстной жизнеутверждающей энергией *Offertorium*, который помещен в самую середину циклической формы, что имеет вполне определенное логическое обоснование — переход от мрака к свету. Любопытно, что в тональном плане (*f-moll* — *C-dur*) *Offertorium* представляет собой зеркальное отражение тонального плана *Lacrimosa* (*C-dur* — *f-moll*), что можно рассматривать как своего рода подготовку к появлению заключительной IX части *Sanctus & Benedictus* («Святой & Благословенный»). Причем, начиная финал в основной тональности Реквиема *f-moll*, в римско-католической коннотации, ассоциирующейся с образами страстей Господних, Артемьев приходит к утверждению тональности *C-dur*, которую, к примеру, И.С. Бах считал чистой и светлой, а Ф. Лист видел в ней путь к обретению Божественной истины. Более того, в *Sanctus & Benedictus* происходит объединение всех музыкально-стилистических средств, композиторских техник, возвращение детского хора (второе включение), и главное — слияние в дуэте-согласии женской и мужской сольных партий, что привносит в общее звучание чувство радости и благодати вопреки страданиям и невзгодам, выпадающим на долю любого человека.

В процессе работы над записью музыки «Девять шагов к Преображению» композитор попытался объяснить причины, побудившие его завершить произведение, традиционно связанное с экзистенциальными идеями, размышлением о жизни и смерти, такого финала: «Согласно канонам, реквием заканчивается отпеванием души. А я хотел сделать свое произведение жизнеутверждающим, и поэтому поменял некоторые обязательные части произведения местами. У меня

получилась торжественная месса во славу господу Богу»²¹.

В целом, концентрация авторского внимания на идее *Lux Aeterna*, близкой учению святителя Григория Паламы²² видения нетварного (т.е. нерукотворного) света и преображения человека под действием этого света, к которому в XXI столетии довольно часто стали обращаться современные композиторы (Сергей Слонимский, Клинтон Мэнселл, Китон Ли Скотт, Николас Джексон). Она также получила оригинальное преломление в авторской концепции последнего масштабного сочинения Эдуарда Артемьева.

Создание Реквиема является убедительным свидетельством продолжающегося эволюционного развития старинного музыкального жанра, которому удастся на протяжении трех веков сохранять гармонию в соединении традиций прошлого (связь с трагическим событием, использование канонических латинских текстов, приемов кольцевой композиции, цикличность, скорбный характер музыки и т.д.) с неограниченной свободой использования новых средств выразительности, инструментальных и вокально-хоровых составов, стилового симбиоза академической, экспериментальной и популярной музыки, композиторских техник, в том числе предполагающих использования гибридных форм звучания музыкального произведения. Причем, то, что ищут и, похоже, находят в реквиеме композиторы, наиболее точно сумел сформулировать Сергей Скрипка в своем высказывании о музыке «Девять шагов к Преображению»: «Возникает ощущение, что в произведении воплотилась квинтэссенция всей мировой духовной музыки. Эдуард Артемьев синтезировал и пре-

²¹ Эдуард Артемьев в Первой музыкальной студии «Мосфильма» // Всероссийская ассоциация интеллектуальной собственности. URL: <https://rosvois.ru/eduard-artemev-zapisyvaet-rekviem/?ysclid=mhq4prukxl878604935>

²² Григорий Палама (1296-1359) — архиепископ Фессалоникийский (Фессалоники — город в Северной Греции), христианский мистик, богослов и философ.

образил все, что существовало до него в этом направлении. В этом произведении сошлись воедино многие важные вещи, такие как отношение к Богу, взгляды на вечное искусство, величие Вселенной и предназначение человека».

В принципе толерантный подход в той или иной мере был характерен для жанра реквиема, начиная с XIX века. В XXI столетии практически ничего не изменилось, что на фоне геополитических мировых катаклизмов стимулировало в разных странах интерес к жанру реквиема многих композиторов — достаточно сказать, что в первой четверти столетия в жанре реквиема создано уже более 2000 произведений. И процесс этот далек от завершения.

Литература:

1. Андрющенко Е.Ю. "Реквием" Э. Ллойд-Уэббера в свете исторических тенденций жанра / Е.Ю. Андрющенко // Научный вестник Московской консерватории. — 2016. — №2(25). — С. 128-139.
2. Булгакова С.Н. Эволюция формы реквиема и развитие жанров духовной музыки от эпохи Возрождения к XXI веку. — Часть 1. — Челябинск: ЧГИК, 2018. — 160 с.
3. Егорова Т. Вселенная Эдуарда Артемьева. — М.: Вагриус, 2006. — 255 с.
4. Егорова Т.К. Рукописи не горят (о постановке А. Кончаловским оперы Э. Артемьева «Преступление и наказание») / Т.К. Егорова // Музыковедение. — 2016. — №7. — С.42-46.
5. Кисель Е.К. Жанр «реквием» в эпоху романтизма / Е. К. Кисель // Молодой ученый. — 2023. — №44(491). — С. 70-75.
6. Лебедев С.Н., Поспелова Р.Л. Musica Latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. — М.: Композитор, 2011. — 256 с.
7. Лосева О.В. От церковной музыки — к музыке духовной. Эскиз новой истории реквиема / О.В. Лосева // Западное искусство. XX век. — СПб.: Дмитрий Булавин, 2001. — С. 155-174
8. Моцарт В.А. Полное собрание писем. — 3-е изд. — М.: Международные отношения, 2006. — 536 с.
9. Петров В.О. Реквием: Пути деканонизации жанра в XX в. / В.О. Петров // Богослужбные практики и культовые искусства в совр. мире. — Майкоп: Магарин Олег Григорьевич, 2017. — С. 548-565
10. Студенникова С.В. Взаимопроникновение жанровых черт реквиема и православной панихиды в сочинении «Братское поминовение» А.Д. Кастальского / С.В. Студенникова // Вестник Оренбургской духовной семинарии. — 2019. — Вып. 2(11). — С. 308-312.
11. Студенникова С.В. Реквием С. Слонимского в контексте отечественной истории развития жанра / С.В. Студенникова // Знание. Понимание. Умение. — 2010. — №3. — С.177-181
16. Chase R. Dies irae: A Guide to Music for a Requiem. — The Scarecrow Press, Inc., 2003. — 736 p.
17. Robertson A. Requiem: music of mourning and consolation. — London: Cassell. London, 1967. — 300 p.

ORIENTALISM AS A METHOD: THE CONCEPT OF "DIALOGUE OF CULTURES" IN THE CHAMBER INSTRUMENTAL WORKS OF S. M. SLONIMSKY*

Liu Xiahan, Postgraduate student, Russian State Academy of Arts; Lecturer of Music theory department, Qiqihar University, Qiqihar (China)

This article examines the 20th-century chamber instrumental legacy of the Russian composer S. M. Slonimsky as an autonomous field of scholarly inquiry, focusing on the analysis of Orientalism as a methodological factor in the development of the composer's distinctive musical language. It argues that the Orientalist components in his works are not limited to external stylization techniques or resort to exoticized intonation formulas, but function as a system-forming principle of compositional thinking, affecting the levels of pitch organization, formal logic, rhythmic-temporal structure, and timbre-semantic relationships. Drawing on the theoretical model of "dialogue of cultures," this article identifies ways of artistically engaging with the aesthetic paradigms of Eastern musical traditions while preserving the structural order and rationality of the European compositional system. It concludes that Slonimsky's chamber instrumental works form a holistic concept of multicultural artistic equality, possessing significant methodological potential for studying intercultural processes in contemporary musical art.

Keywords: Orientalism; dialogue of cultures; chamber instrumental music; composer's thinking; S.M. Slonimsky; intercultural processes in music.

EDN: OLLKPH

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.9

Цитировать: Лю Сяхань. Ориентализм как метод: концепция «диалога культур» в камерно-инструментальных сочинениях С. М. Слонимского // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 95–101. EDN: OLLKPH. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.9>

ОРИЕНТАЛИЗМ КАК МЕТОД: КОНЦЕПЦИЯ «ДИАЛОГА КУЛЬТУР» В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ С. М. СЛОНИМСКОГО**

УДК 78

5.10.3 (Музыкальное искусство)

95

В статье камерно-инструментальное наследие русского композитора С. М. Слонимского XX века рассматривается как автономное предметное поле научного осмысления, в рамках которого центральное внимание уделяется анализу ориентализма как методологического фактора становления индивидуального музыкального языка автора. Обосновывается положение о том, что ориенталистские компоненты в его сочинениях не исчерпываются приёмами внешней стилизации или обращением к экзотизированным интонационным формулам, но функционируют как системообразующий принцип композиторского мышления, затрагивающий уровни высотной организации, формальной логики, ритмико-временной структуры и темброво-семантических соотношений. В опоре на теоретическую модель «диалога культур» выявляются способы художественного взаимодействия с эстетическими парадигмами восточных музыкальных традиций при сохранении структурной упорядоченности и рациональности европейской композиционной системы. В результате делается вывод о том, что камерные инструментальные произведения Слонимского формируют целостную концепцию мультикультурного художественного равноправия, обладающую значительным методологическим потенциалом для исследования межкультурных процессов в музыкальном искусстве современности.

© Лю Сяхань, 2026

Ключевые слова: ориентализм; диалог культур; камерно-инструментальная музыка; композиторское мышление; С.М. Слонимский; межкультурные процессы в музыке.

ЛЮ Сяхань, аспирант, Российская государственная специализированная академия искусств; преподаватель музыкально-теоретической кафедры, Цицикарский университет, Цицикар (Китай)

* Project Funding Fund: The Functions and Role of Indigenous Peoples' Music in the Nenjiang River Basin in the Construction of Mass Cultural Life. Project Number: 145409421.

** Фонд проектного финансирования: Функции и роль музыки коренных малых народов бассейна реки Нэньцзян в строительстве массовой культурной жизни. Номер проекта: 145409421.

В художественной практике и теоретическом осмыслении музыки XX столетия категория «ориентализм» претерпевает принципиальные изменения, выходя за рамки узкоэстетического приёма, связанного с экзотической стилизацией или поверхностным имитационным жестом. Постепенно она утверждается в статусе особого типа художественного мышления, обладающего самостоятельной методологической значимостью. В отличие от романтической модели XIX века, где образ «Востока» зачастую выполнял функцию декоративного и символически отчуждённого объекта, композиторское сознание новейшего времени обращается к более глубоким пластам культурного осмысления, включая специфические представления о музыкальном времени, принципах звуковой организации и философских основаниях художественного высказывания. Этот сдвиг отражает переход от внешнего стилистического заимствования к структурному взаимодействию культур, в рамках которого ключевым становится не эффект экзотической «инаковости», а со-присутствие и взаимопроникновение различных художественных логик [6, с. 144], что, в свою очередь, обусловило активное развитие концепции «культурного диалога» как теоретического фундамента подобных процессов.

В современном музыковедческом дискурсе ориентализм всё чаще осмысливается как сложная межкультурная система знаков и смыслов, не поддающаяся редукции к прямому использованию конкретных национальных музыкальных материалов. Его проявления обнаруживаются на различных уровнях композиционной структуры: в организации высотного пространства, ритмических моделях, принципах тембрового мышления и стратегиях формообразования. В рамках теории музыкального мышления подчёркивается, что «чужая культу-

ра» в композиторском процессе нередко присутствует в абстрагированном и концептуально переработанном виде [1, с. 87], благодаря чему музыкальная форма приобретает характер динамического процесса, а не замкнутой, раз и навсегда заданной конструкции. В этом ракурсе ориентализм предстает не как фиксированный стилистический признак, а как подвижный и трансформируемый механизм художественного творчества.

В общеисторическом контексте музыкального искусства XX века существенно изменяется и функциональное назначение ориентализма в западноевропейской и русской композиторских традициях. Он утрачивает характер односторонней проекции культурного воображения и начинает выполнять критическую функцию, направленную на пересмотр европоцентрических установок и расширение выразительных возможностей музыкального языка. Ряд исследований указывает на то, что нефункциональные способы организации высот, циклические концепции

музыкального времени, а также эстетические ориентиры, акцентирующие тембр и феномен непосредственного восприятия, присущие восточным музыкальным системам, способствуют обновлению композиторского мышления и открывают новые горизонты для развития современных техник письма [15, с. 52], формируя предпосылки для становления межкультурной музыкальной «грамматики», выходящей за пределы классической тонально-функциональной парадигмы.

В этих условиях методологический принцип «культурного диалога» постепенно замещает иерархическую модель, характерную для ранних форм ориентализма. Диалог культур предполагает не механическое соединение разнородных элементов, а их осмысленное соотнесение и взаимное порождение новых смыслов на основе глубокого понимания

ДИАЛОГ КУЛЬТУР
ПРЕДПОЛАГАЕТ
НЕ МЕХАНИЧЕСКОЕ
СОЕДИНЕНИЕ РАЗНО-
РОДНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ,
А ИХ ОСМЫСЛЕН-
НОЕ СООТНЕСЕНИЕ
И ВЗАИМНОЕ ПО-
РОЖДЕНИЕ НОВЫХ
СМЫСЛОВ НА ОСНО-
ВЕ ГЛУБОКОГО
ПОНИМАНИЯ
ВНУТРЕННЕЙ
ЛОГИКИ МУЛЬТИ-
КУЛЬТУРНОГО
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ.

внутренней логики мультикультурного взаимодействия. Как отмечается в научных работах [12, с. 103], формирование музыкального содержания определяется взаимодействием ценностных систем и культурных контекстов, в результате чего ориентализм может функционировать как подлинно творческий метод композиции лишь при его включённости в целостное художественное и мировоззренческое пространство автора. Подобная теоретическая перспектива создаёт надёжную основу для анализа механизмов достижения равноправного межкультурного диалога в камерно-инструментальном творчестве композиторов XX века.

В структуре композиторского мышления С.М. Слонимского камерно-инструментальные жанры занимают особое, концептуально значимое место. Данный пласт творчества выступает не только как зона интенсивного художественного поиска, но и как наиболее пластичная сфера проявления межкультурных оснований его музыкального языка. Именно камерный формат предоставляет композитору возможность предельно сосредоточенной работы с параметрами высотной организации, тембровых соотношений и принципами формообразования — аспектами, которые в симфонических или оперных жанрах неизбежно подчинены иным масштабным и драматургическим закономерностям. В этих условиях межкультурное взаимодействие приобретает не декларативный, а внутренне структурированный характер. Музыковедческие исследования неоднократно отмечают, что камерные жанры в музыке XX века нередко становятся пространством первичной апробации новых языковых и концептуальных моделей [11, с. 118], что позволяет рассматривать камерно-инструментальные сочинения Слонимского как ключевой материал для анализа эволюции его художественного мышления.

В ряде камерных произведений композитор последовательно обращается к ладово-интонационным и ритмическим структурам, ассоциируемым с «восточной» семантикой. При этом данные

элементы не функционируют в режиме прямого цитирования или стилизации фольклорных источников, а включаются в высоко абстрагированную композиционную систему. Так, в сольных инструментальных сочинениях и камерных ансамблях обнаруживается устойчивый интерес Слонимского к нефункциональным типам ладовой организации, формирующим у слушателя ощущение замкнутого, циклического и внутренне напряжённого музыкального времени. Подобная временная модель соотносится с эстетическими установками восточных музыкальных традиций, в которых акцентируется процессуальность и созерцательный характер звучания [2, с. 64], однако в авторской интерпретации Слонимского она остаётся жёстко встроенной в рационально выстроенную форму и подчинённой логике целостного композиционного развития.

Существенную роль в камерно-инструментальном наследии композитора играет ритмическое измерение. В ряде сочинений Слонимский разрабатывает сложные многослойные ритмические структуры, основанные на асимметричных метрических конфигурациях и нестабильных пульсационных моделях. Подобное ритмическое мышление не представляет собой заимствование конкретных восточных метроритмических формул, а формирует особый тип нелинейного музыкального развёртывания, основанный на смещённых акцентах, составных ритмах и ощущении непрерывного течения времени. Такая организация музыкального процесса разрушает телеологическую направленность традиционного западноевропейского музыкального нарратива и приближает форму к состоянию «созерцательного присутствия», а не целенаправленного драматургического движения [15, с. 137], что свидетельствует о глубинном пересечении различных культурных концепций на уровне структурной логики произведения.

Не менее значимым аспектом межкультурного художественного мышления Слонимского является трактовка тембра в его камерно-инструментальных сочи-

нениях. Тембр осмысливается композитором как самостоятельный структурообразующий параметр, не сводимый к обслуживанию мелодико-гармонических функций. Использование крайних регистров, расширенных способов звукоизвлечения, а также тонко дифференцированных динамических оттенков формирует особое символически насыщенное звуковое пространство. Подобное отношение к тембру концептуально соотносится с представлением о звуке как носителе автономного смысла, характерным для восточных музыкальных культур [12, с. 211], однако в творчестве Слонимского оно не противопоставляется формальной организации, а, напротив, выступает связующим звеном между различными эстетическими системами. В результате камерно-инструментальные произведения композитора демонстрируют не только уважительное и осмысленное отношение к многообразию культурных традиций, но и высокий уровень осознания ориентализма как целостного и методологически выверенного принципа композиционного мышления.

В камерно-инструментальном наследии С.М. Слонимского ориентализм выступает не в качестве внешнего стилистического признака или системы ассоциативных отсылок, а как внутренне организующий принцип композиторского мышления, определяющий характер высотной структуры, формообразовательной логики и моделирования музыкального времени. Подобное методологическое понимание ориентализма в первую очередь проявляется в работе с высотными системами. Во многих сочинениях композитор последовательно отказывается от традиционной функционально-тональной иерархии и механизмов целенаправленного разрешения напряжения, выстраивая музыкальное развитие на основе взаимодействия ладовых комплексов, интерваловых напряжений и специфического распределения регистрового пространства. В результате возникает тип звуковой организации, при котором движение утрачивает телеологическую направленность и приобре-

тает характер открытого, потенциально бесконечного процесса. Данный принцип особенно ясно выявляется в ряде сольных и камерных ансамблевых произведений [13, с. 214], где автономизация интерваловых структур сопровождается их устойчивой культурно-семантической нагруженностью.

С формально-композиционной точки зрения, камерно-инструментальные сочинения Слонимского характеризуются парадоксальным сочетанием дискретности и высокой внутренней связности. В отличие от классической модели тематического развития, основанной на принципах контраста и репризности, композитор нередко формирует музыкальную форму как цепь последовательно изменяющихся звуковых состояний. В произведениях для сольных инструментов и малых ансамблей музыкальный материал развивается не через конфронтацию тематических блоков, а посредством тонких качественных трансформаций, обеспечивающих ощущение непрерывности временного потока. Подобная формообразовательная стратегия непосредственно соотносится с эстетическими установками восточного художественного мышления, в котором приоритет отдается процессу, а не результату [1, с. 142], при этом у Слонимского она сочетается с высокой степенью рационального контроля над структурной целостностью произведения.

Ритмико-временная организация представляет собой ещё одно принципиально важное измерение ориентализма как метода композиционного мышления композитора. В ряде камерно-инструментальных сочинений фиксируется тенденция к непрерывной пульсации, размыванию устойчивых метрических опор и активному использованию нерегулярных ритмических сочетаний. Такая ритмическая стратегия ослабляет доминирование метрической симметрии и способствует формированию особого типа музыкального времени, ориентированного на цикличность, повторяемость и открытость, а не на линейное поступательное развитие. Возникающее в ре-

зультате медитативно-интроспективное восприятие звукового процесса соотносится с восточной временной концепцией, акцентирующей ценность переживания «настоящего момента» [15, с. 189], однако в сочинениях Слонимского данный эффект неизменно включён в строго выстроенную и логически организованную структуру целого.

Не менее значимым аспектом является отношение композитора к тембру и инструментальной технике, что также позволяет рассматривать ориентализм как системный метод композиции. В камерно-инструментальных произведениях тембр осмысливается не как вторичный параметр, подчинённый мелодико-гармоническому началу, а как активный носитель смыслообразования и структурной организации. Обращение к крайним регистрам, протяжённым расширенным приёмам звукоизвлечения и тщательно выстроенной динамической шкале формирует символически насыщенное звуковое пространство, обладающее качествами, близкими к состоянию «звуковой медитации». Как подчёркивается в научных исследованиях [12, с. 267], в ситуации, когда тембр приобретает статус структурного ядра композиции, музыкальное содержание получает философское и межкультурное измерение, что в полной мере подтверждается практикой камерно-инструментального творчества Слонимского.

В камерно-инструментальном творчестве С.М. Слонимского ориентализм в конечном итоге направлен не на воспроизведение или художественную реконструкцию условного «восточного» образа, а на осмысление проблемы композиторской идентичности в ситуации расширенного и взаимопроникающего культурного пространства. Межкультурный музыкальный язык в данном случае функционирует как средство критической рефлексии по отношению к границам и внутренним возможностям

РИТМИКО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ ЕЩЁ ОДНО ПРИНЦИПИАЛЬНО ВАЖНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ОРИЕНТАЛИЗМА КАК МЕТОДА КОМПОЗИЦИОННОГО МЫШЛЕНИЯ КОМПОЗИТОРА.

европейской композиционной традиции. Восточная культура не осмысливается Слонимским как внешнее или стилистически отчуждённое начало, подлежащее заимствованию или декоративному присвоению, но предстает в качестве самостоятельной системы эстетических и философских координат, позволяющей по-новому интерпретировать основания западно-европейского музыкального мышления. В этом контексте ориентализм приобретает значение

ключевого механизма реализации принципа «культурного диалога» в авторской поэтике [6, с. 148], а идея мультикультурного сосуществования получает конкретное художественное воплощение в камерно-инструментальной практике композитора.

Принципиальным является то обстоятельство, что данный диалог культур не предполагает интеграции или стилистической нивелировки различных традиций. Напротив, он строится на сохранении различий и их преобразовании в источник продуктивного структурного напряжения. Последовательная ориентация Слонимского на рационально организованную форму, высокий уровень композиционного контроля и техническую автономию музыкального материала позволяет избежать эклектического смешения и размывания культурных границ. Именно при таких условиях временные модели, способы звукового мышления и философские установки, ассоциируемые с восточной музыкальной традицией, могут быть включены в ткань произведения на правах равноправных структурных элементов [11, с. 203], формируя устойчивую и внутренне согласованную межкультурную художественную систему.

В более широком историко-музыкальном контексте творческий опыт Слонимского приобретает выраженное методологическое значение. Его камер-

но-инструментальные сочинения демонстрируют возможность глубокого и концептуально осмысленного взаимодействия с иными культурными системами на уровне фундаментальных структурных принципов без утраты собственной культурной идентичности и профессиональной традиции. Подобная художественная позиция принципиально отличает музыку Слонимского от ранних ориенталистских моделей, ориентированных преимущественно на экзотизацию и внешнюю стилизацию [15, с. 241], и утверждает межкультурное взаимодействие как осознанную стратегию композиционного мышления, обладающую философской и эстетической глубиной.

Ориентализм в камерно-инструментальном наследии Слонимского следует рассматривать не как вторичное или вспомогательное стилистическое явление, а как органичную составляющую его художественного мировоззрения. Трансформируя элементы восточного культурного опыта в категорию композиционного мышления, композитор формирует открытую и рефлексивную культурную позицию, в рамках которой музыка функционирует как пространство мультикультурного порождения смыслов [12, с. 319]. В этом аспекте камерно-инструментальные произведения Слонимского обладают не только значительной историко-художественной ценностью, но и выступают важным теоретическим ориентиром для современной композиторской практики и музыкознания.

Проведённый анализ камерно-инструментального наследия С.М. Слонимского позволяет утверждать, что ориентализм в его творчестве функционирует не как совокупность вспомогательных стилистических средств, а как системная методологическая позиция, интегрированная в саму логику композиторского мышления. Восточная культурная традиция не рассматривается композитором в качестве источника готовых интонационных или тематических формул, предназначенных для прямого заимствования, но переосмысливается на уровне базовых эстетических установок и категорий му-

зыкального сознания. Вследствие этого ориентализм в камерно-инструментальных произведениях Слонимского проявляется как структурный творческий принцип, определяющий организацию высотных систем, формообразовательные стратегии, ритмико-временную динамику и семантику тембра.

В русле концепции «культурного диалога» исследование показывает, каким образом композитор выстраивает равноправное художественное взаимодействие с восточной музыкальной традицией, сохраняя при этом рациональные основания европейской академической композиции и высокий уровень профессионально-технической рефлексии. Данное взаимодействие не предполагает интеграции или стилистической ассимиляции разнородных культурных систем, а основывается на сохранении их различий и преобразовании этих различий в источник внутреннего художественного напряжения. В результате в рамках музыкального произведения формируется подвижное сосуществование различных культурных логик, что позволяет рассматривать камерно-инструментальное творчество Слонимского как модель межкультурной музыки, адекватной эстетическому сознанию современности.

Полученные выводы также подтверждают особую функциональную роль камерно-инструментальных жанров в композиторской системе Слонимского. Их относительная жанровая компактность и высокая степень звуковой концентрации создают благоприятные условия для разработки межкультурных принципов музыкального мышления, в рамках которых ориентализм реализуется преимущественно через внутренние структурные механизмы, без опоры на внешние знаково-символические атрибуты. Подобный подход не только расширяет представления об ориентализме в музыкальном искусстве XX века, но и вносит значимый вклад в развитие современной теории композиции.

В целом камерно-инструментальные произведения Слонимского обладают устойчивой научной значимостью как для

историко-музыкальных исследований, так и для теоретического музыкознания. Опыт трансформации ориентализма в осознанный метод композиционного мышления углубляет понимание феномена «культурного диалога» в музыкальном искусстве и может рассматриваться в качестве важного ориентира для современных межкультурных композиторских практик и аналитических исследований.

Литература:

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
2. Бершадская Т.С. Интонация и музыкальное мышление / Т.С. Бершадская. — Л.: Музыка, 1985. — 184 с.
3. Вышинский А.С. Восток и Запад в музыкальной культуре XX века / А.С. Вышинский // Музыкальная академия. — 2004. — №2. — С. 32–41.
4. Друскин М.С. Очерки по истории русской музыки XX века / М.С. Друскин. — Л.: Музыка, 1985. — 288 с.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек; пер. с чешск. — М.: Музыка, 1976. — 368 с.
6. Лотман Ю.М. Диалог культур и проблемы семиотики / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. — Таллин: Александра, 1992. — Т. 1. — С. 142–151.
7. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М.: Музыка, 1982. — 320 с.
8. Савенко С.И. Восток как художественный концепт в музыке XX века / С.И. Савенко // Проблемы музыкальной науки. — 2010. — №1. — С. 15–24.
9. Слонимский С.М. Музыка. История. Современность / С.М. Слонимский. — Л.: Советский композитор, 1988. — 320 с.
10. Слонимский С.М. Статьи и размышления / С.М. Слонимский. — СПб.: Композитор, 2006. — 412 с.
11. Тараканов М.Е. Стиль и время в музыке XX века / М.Е. Тараканов. — М.: Советский композитор, 1989. — 304 с.
12. Холопова В.Н. Музыкальное содержание: эстетические проблемы / В.Н. Холопова. — М.: Музыка, 2001. — 496 с.
13. Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс / Ю.Н. Холопов. — М.: Музыка, 1988. — 544 с.
14. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры / Т.В. Чередниченко. — М.: Музыка, 1994. — 336 с.
15. Шахназарова Н.Г. Музыкальное искусство Востока и Запада: проблемы взаимодействия / Н.Г. Шахназарова. — М.: Наука, 1986. — 272 с.
16. Ярустовский Б.М. Проблемы стиля и жанра в музыке XX века / Б.М. Ярустовский. — М.: Музыка, 1977. — 260 с.

A.S. ARENSKY AS THE AUTHOR OF THE ONE-ACT BALLET "EGYPTIAN NIGHTS" ("NIGHT IN EGYPT", "CLEOPATRA")**Melnik Varvara Svyatoslavovna**, applicant, St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, St. Petersburg (Russia)

The analysis is addressed to the little-known side of A.S. Arensky's creative work — the only ballet he wrote, "Egyptian Nights" ("Night in Egypt"). The timeliness of the stated topic is due to the special interest in the composer's personality and works, as the 165th anniversary of his birth is to be celebrated in 2026. One-act ballets with oriental themes, which were staged at the turn of the 19th and 20th centuries, attract the attention of specialists in their own right. However, the musical and choreographic work "Egyptian Nights" is rarely considered by art historians. The purpose of this work is to identify the features of A.S. Arensky's ballet "Night in Egypt" with a focus on the composer's interpretation of the plot of the novella by J.P.T. Gautier, which served as the basis for the libretto. Using methods of analysis, synthesis, and comparison, the differences in the key characteristics of the main characters, Cleopatra and the young man Amun, are revealed. A.S. Arensky endows the Egyptian queen with the features of a demigoddess, while in the novel by the French writer, her figure is more realistic. The article provides information about the new characters included by the composer. One of these characters is Verenika, Amun's bride. The article suggests that during the preparation of the production of "Night in Egypt," A.S. Arensky drew inspiration from the unfinished work of A.S. Pushkin with the same title. The article provides evidence of the thematic parallels that exist in both the ballet and the poet's literary work, but are absent in the novella by J.P.T. Gautier. Attention is paid to the content of the final scene of the musical and choreographic work, which was altered by A.S. Arensky. Following the trends of the late 19th and early 20th centuries, the composer chose to replace Amun's death with his "resurrection" after drinking a poisoned beverage.

Keywords: A.S. Arensky; one-act ballet; libretto; "Egyptian Nights"; "Cleopatra"; M.M. Fokine; J.P.T. Gautier; "Russian Seasons".

EDN: NIVBJT**DOI:** 10.24923/2305-8757.2026-26.10

Цитировать: Мельник В.С. А.С. Аренский как автор одноактного балета «Египетские ночи» («Ночь в Египте», «Клеопатра») // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 102–107. EDN: NIVBJT. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.10>

УДК 792.82**5.10.3** (Музыкальное искусство)

А.С. АРЕНСКИЙ КАК АВТОР ОДНОАКТНОГО БАЛЕТА «ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ» («НОЧЬ В ЕГИПТЕ», «КЛЕОПАТРА»)

© Мельник В.С., 2026

Анализ обращен к малоизвестной стороне творчества А.С. Аренского — единственному написанному им балету «Египетские ночи» («Ночь в Египте»). Своевременность заявленной исследовательской направленности обусловлена особым интересом к личности и произведениям композитора по причине предстоящего в 2026 году празднования 165-летнего юбилея со дня его рождения. Одноактные балеты восточной тематики, постановки которых относятся к рубежу XIX–XX вв., сами по себе привлекают внимание специалистов. Но музыкально-хореографическое произведение «Египетские ночи» рассматривается искусствоведами очень редко. Цель исследования — обозначить особенности балета А.С. Аренского «Ночь в Египте» с акцентом на привнесенное композитором видение сюжета новеллы Ж.П.Т. Готье, чье произведение стало основой либретто. С помощью методов анализа, синтеза и сопоставления выявлены различия в ключевых характеристиках образов главных героев — Клеопатры и юноши Амуна. А.С. Аренский наделяет египетскую царицу чертами полубогини, а в новелле французского писателя ее фигура более реалистична. Приводятся сведения о новых включенных композитором персонажах. Одной из таковых является Вереника — невеста Амуна. Предлагается версия о том, что при подготовке постановки «Ночи в Египте» А.С. Аренский обращался к содержанию одноименного неоконченного произведения А.С. Пушкина. В подтверждение приводятся смысловые параллели, которые имеются в балете и в литературном творении поэта, но отсутствуют

МЕЛЬНИК**Варвара****Святославовна,**

соискатель,

Санкт-Петербургская
государственная

консерватория

им. Н.А. Римского-

Корсакова,

Санкт-Петербург (Россия)

ORCID: 0009-0000-5310-3407

ResearcherID: PGM-2774-2026

в новелле П.Ж.Т. Готье. Уделяется внимание содержанию измененной А.С. Аренским финальной сцены музыкально-хореографического произведения. Следуя тенденциям рубежа XIX-XX вв., композитор предпочел смерти Амуна его «воскрешение» после сна от выпитого отравленного напитка.

Ключевые слова: А.С. Аренский; одноактный балет; либретто; «Египетские ночи»; «Клеопатра»; М.М. Фокин; П.Ж.Т. Готье; «Русские сезоны».

Введение

Имя Антона (Антония) Степановича Аренского в современных музыковедческих кругах большей частью ассоциируется с выдающимся наставничеством в мастерстве и достижениями в сфере музыкальной педагогики. Композитор преподавал в Московской консерватории (1889–1894 гг.), откуда выпустил целую плеяду снискавших мировую известность и славу сочинителей и инструментальных исполнителей, которые стали таковыми благодаря полученным навыкам, талантам и профессионализму. В разное время А.С. Аренский передавал умения и опыт С.В. Рахманинову, Н.К. Метнеру, Р. Глиэру, А.Н. Корещенко, А.Н. Скрябину. Правда, в последнем случае между преподавателем и студентом возник конфликт на почве различия во взглядах на сущность и назначения музыки, что повлекло за собой отчисление будущего создателя первого в мировой истории светомызыкального произведения (музыкальной поэмы «Прометей») из класса композиции Московской консерватории.

Однако необходимо помнить, что А.С. Аренский вошел в историю отечественного музыкального искусства не только как педагог, воспитавший несколько великих сочинителей и исполнителей. Известности и признанию композитора, которые он снискал на рубеже XIX-XX вв., послужили его крупные творческие достижения. А.С. Аренский стал автором трех опер: «Сон на Волге» (1888 г.), в которой отражалось содержание драматургического произведения А.Н. Островского «Воевода»; «Рафаэль» (1894), специально написанной по случаю открытия Третьяковской галереи в Москве; «Наль и Дамянти», литературной основой для которой послужил индийский эпос «Махабхарата» [7].

Нотному перу композитора также принадлежит музыка к романсам «Разбитая ваза» (сл. А.Н. Апухтина) и «Осень» (сл. Щепкиной-Куперник), а также иные произведения вокальной лирики [5]. Кроме того, он сочинял фортепианные и скрипичные концерты, создавал ансамблевые циклы для двух фортепиано, что на рубеже XIX-XX вв. было новаторством. Однако после смерти А.С. Аренского его творчество, кроме нескольких камерных произведений, не было особенно популярно среди исполнителей и слушателей [4]. Тем не менее, в настоящее время наблюдается процесс возрождения интереса к наследию этого композитора, что связано, в том числе, с празднованием 165-летнего юбилея

со дня его рождения, приходящегося на июль 2026 г.

Несмотря на довольно частое обращение специалистов к тематике, связанной с биографией и творчеством А.С. Аренского, в данном направлении историко-музыкальной мысли имеется много пробелов. В частности, композитор крайне редко упоминается как автор одноактного балета «Египетские ночи» («Ночь в Египте»), в постановке М.М. Фокина, множество раз входившей в репертуар «Русских сезонов» — знаменитой европейской антрепризы С.П. Дягилева, получившего название «Клеопатра». Данное произведение стало единственным музыкально-хореографическим сочинением, над созданием которого трудился А.С. Аренский.

Цель исследования — представить личность композитора А.С. Аренского как автора балета «Египетские ночи», а также отразить обстоятельства и факты, сопровождавшие процесс сочинения названного музыкально-хореографического произведения и его постановку на сцене. В качестве теоретико-методологической основы служат опубликованные труды, в содержании которых раскрывается творческий путь и биография композитора. К таковым относятся работы М.С. Филатовой [6], И.Е. Покровской [2], Д.М. Полякова [3] и др. Очень важную фактическую базу представляют собой труды, в которых непосредственно упоминается, пусть и кратко, балет А.С. Аренского «Ночь в Египте». Таких исследований совсем немного, но в их ограниченном перечне можно назвать, например, научные статьи Д.В. Любимова [1], И. А. Скворцовой и А.М. Горшковой [4].

История создания и постановки одноактного балета «Ночь в Египте»

Музыкальное сопровождение к одноактному балету «Ночь в Египте» А.С. Аренский принял на себя по специальному поручению дирекции Императорских театров. В России рубежа XIX–XX вв. это означало, что заказное произведение предусмотрено

для постановки на сценах учреждений, находившихся под покровительством императорского двора и получавшие от него субсидии. Привлеченные для их функционирования мастера творчества, в том числе, композиторы, получали за результаты своей работы специальные денежные гонорары.

Постановка одноактного балета «Ночь в Египте» входила в перечень мероприятий, которые должны были сопровождать прием в столице Российской Империи персидского шаха Мозафареддина Каджара, занимавшего пост правителя Ирана в 1896–1907 гг. В 1900 г. высокий гость посетил Санкт-Петербург, однако премьера музыкально-хореографического произведения восточной тематики по неизвестным причинам тогда не состоялась. Хотя спектакль планировалось проводить на открытых сценах летних пригородных императорских резиденций или в Эрмитажном театре [1, с. 230].

В качестве литературного базиса для одноактного балета, в котором излагалось либретто, А.С. Аренский выбрал новеллу «Ночь Клеопатры» известного французского писателя XIX века П.Ж.Т. Готье. Новеллы названного автора в принципе в тот период зачастую закладывались в основу содержания музыкально-хореографических произведений.

Работая над творческим заказом, в 1902 г. А.С. Аренский написал сюиту к балету «Египетские ночи». Циклическое музыкальное произведение включало в свой состав семь номеров, среди которых увертюра, танцевальные номера Арсиной, еврейских девушек, гази, заклинателя змей, а также Па-дэ-дэ. Вальс и Торжественный выход Антония.

Жизнь на сцене балету «Ночь в Египте» дал М.М. Фокин. Обращаясь к творчеству этого известного балетмейстера, Д.В. Любимов в научной статье, отмечает тот факт, что тот обнаружил партитуру данного музыкально-хореографического произведения в библиотеке Мариинского театра и, имея творческое чутье, опыт и инновационные стремления, необычайно заинтересовался ее содержанием [1, с. 230]. Спектакль получил название,

несколько измененное — «Египетские ночи». Премьеру его, состоявшуюся в Мариинском театре в 1908 г., А.С. Аренский не увидел, т.к. скончался за два года до этого события.

Ключевые характеристики образов главных героев — Клеопатры и юноши Амуна

Балет не является сюжетным калькированием взятой за основу либретто новеллы П.Ж.Т. Готье. Некоторые линии в авторском варианте музыкально-хореографического произведения расходятся. В частности, это касается образа главной героини. В кратком повествовании французского писателя она представляет собой центральную фигуру, фатальную и опасную своей чарующей властью красавицу. Клеопатра предстает плененной смертельной скукой и томимой однообразными реалиями окружающих пустынных ландшафтов.

Для другого главного героя — молодого египтянина Мериамуна в балете А.С. Аренского был выбран прототип с близким по звучанию именем Амун. В новелле П.Ж.Т. Готье мужской образ наделен не лишними нравственности чертами. Мериамун предстает скупающим и наивным юношей, страдающим от любви к недоступной царице. Ночь, проведенная с Клеопатрой, оборачивается для молодого египтянина смертью от отравления ядом. После этого происшествия египетская царица сразу же переключает свое внимание на возвратившегося Марка Антония.

Произведение французского писателя изобилует египетскими колоритными символами, на фоне которых особенно контрастной воспринимается холодность образа Клеопатры. Гибель Мериамуна, ставшая последствием роковой страсти, происходит на фоне выразительных элементов природы (водопад, ночное черное небо).

В музыкально-хореографическом произведении А.С. Аренского эти символы не задействованы, а акценты в целом смещены в пользу Амуна и введенного персонажа, которым стала Вереника, невеста

египетского юноши. Ее вероятный прототип — Микаэла из оперы «Кармен» Ж. Бизе.

Наделенный в литературном первоисточнике фривольными чертами образ Клеопатры в балете А.С. Аренского, поставленном М.М. Фокиным, проявляется уже не столь явно. Сцена, в которой Амун принимает смертельный яд, сохранена, но для того, чтобы за ней последовало его воскрешение в объятиях любящей невесты. К тому же, данная сцена отделена от той, в которой египетская царица равнодушно покидает лежащего в смерти юношу, чтобы уйти с Марком Антонием.

Вполне вероятно, что А.С. Аренский, в процессе работы над музыкальным сопровождением к балету «Ночь в Египте», обращался также к содержанию неоконченной повести А.С. Пушкина «Египетские ночи». В подтверждение данного предположения служат некоторые образные параллельные аналогии, отсутствующие во французском литературном первоисточнике. Клеопатра в видении великого русского поэта, как и в призме музыкально-хореографического осмысления А.С. Аренского, предстает недостижимой и недоступной полубогиней. Французский писатель в первоисточнике прибегал к более реалистичным описаниям страны, где происходит действие, а также, следуя заданной тенденции, наделил Клеопатру чертами обычного человека.

Однако балет А.С. Аренского нельзя назвать идентичным произведению А.С. Пушкина по задумке и содержанию. Один из фокусов внимания в новелле П.Ж.Т. Готье делается на любви египетского юноши к Клеопатре, а не на ее вызове к поклонникам, как это имеет место в повести А.С. Пушкина, не лишённой сказочности.

Действие музыкально-хореографического произведения А.С. Аренского «Египетские ночи» разворачивается в Египте в период, близкий к рубежу исторических эр. Первыми появившимися на сцене героями одноактного балета теперь становятся юноша Амун и прислужница Вереника, устраивающие для себя тай-

ные встречи. Но увидев Клеопатру, Амун воспылал к ней страстными чувствами. Египетская царица дала ему согласие на совместную ночь, условием поставив принятие юношей смертельного яда поутру.

В балете А.С. Аренского радикально изменена финальная сцена. Согласно задумке композитора и автора либретто Л.И. Иванова, Амун оставался в живых, т.к. выпил вместо отравленного напитка снотворное. Он отходил ото сна в объятиях своей невесты Вереники, когда кортеж Клеопатры удалялся. Видимо, А.С. Аренский учитывал тенденции драматургии XIX в., когда печальные финалы были не приняты.

Однако когда М.М. Фокин предложил эту балетную постановку для «Русских сезонов» С.П. Дягилева, знаменитый антрепренер настоял на ее классическом трагичном завершении. Роковая страсть, которой был пленен Амун, повлекла за собой смерть от принятого яда, а в заключительной сцене музыкально-хореографического произведения Вереника безутешно рыдала над телом своего возлюбленного, Жрец пытался ее увести, а Клеопатра полностью поглощена успешным полководцем Антонием, забыв о погубленном юноше. В «Русских сезонах» балетный спектакль проходил под новым названием «Клеопатра» и снискал успех у зарубежного зрителя.

Несмотря на внесенные С.П. Дягилевым изменения, та версия музыкально-хореографического произведения, которая была представлена творческим коллективом его антрепризы, во многом сохранила реализованные М.М. Фокиным задумки, включенные в премьеру балета «Египетские ночи». Однако для представления на парижской сцене в музыкальную драматургию были привнесены существенные нововведения.

Немаловажную роль в снискании успеха у европейского зрителя в балете «Клеопатра» сыграла работа костюмера художника по декорациям Л.С. Бакста. Во Франции проходили не только изначально включенные в афишу, но и дополнительные представления этого

музыкально-хореографического произведения, а также «Шехерезады» — еще одной восточной постановки «Русских сезонов». Получается, что композитору А.С. Аренскому и хореографу Л.И. Иванову изначально удалось ответить на потенциальный запрос взыскательной зарубежной публики в зрелищном отражении восточной тематики. Конечно, в достижении успеха была высока и роль предложивших переосмысление содержания и постановочных элементов балета «Египетские ночи» М.М. Фокину и С.П. Дягилеву.

Заключение

Композитор А.С. Аренский имел единственный опыт творческой работы над музыкально-хореографическим произведением, который реализовался в написанном им по заказу дирекции Императорских театров балете «Египетские ночи». В содержательную основу, которой стала новелла П.Ж.Т. Готье «Ночь Клеопатры», композитор привнес весьма существенные изменения. Вероятнее всего, в своих задумках и переосмыслениях он во многом опирался на неоконченное, аналогичное по сюжету, литературное произведение А.С. Пушкина.

Автор музыкального сопровождения к балету «Египетские ночи» решился радикальным образом изменить финальную сцену с трагической на счастливую, что соответствовало, по его мнению, запросам публики и могло найти у нее отклик.

А.С. Аренский представил новое видение произведения «Ночь Клеопатры», воплотив в одноактном балете восточные колоритные образы главных героев. Задумка композитора в изначальном виде так и не увидела сцены. Даже до премьерной постановки М.М. Фокина он не дожил два года. Однако в настоящее время, учитывая актуализированный интерес к творчеству А.С. Аренского, имеет смысл снова обратиться первоначальному оригинальному варианту балета «Ночь в Египте».

Литература:

1. Любимов Д.В. «Ведь я у музыки учусь балету». Михаил Фокин и музыка / Д.В. Лю-

- бимов // Музыкальная академия. — 2024. — №3(787). — С. 218-237. DOI 10.34690/42
2. Покровская И.Е. Особенности фортепианного стиля А.С. Аренского / И.Е. Покровская // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2007. — Т. 12, №33. — С. 214-217.
 3. Поляков Д.М. Оперное наследие А.С. Аренского в контексте культуры Серебряного века / Д. М. Поляков // Наследие веков. — 2023. — №1(33). — С. 15-22. DOI 10.36343/SB.2023.33.1.001.
 4. Скворцова И.А. «Неподдельная искренность творчества, доступность содержания и живое чувство красоты»: Феномен А.С. Аренского / И.А. Скворцова, А.М. Горшкова // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2019. — №2. — С. 24-29.
 5. Сунь С. «О чем мечтаешь ты?»: романсы А. Аренского на стихи Д. Ратгауза / С. Сунь // Bulletin of the International Centre of Art and Education. — 2023. — №6-2. — С. 114-121
 6. Филатова М.С. К вопросу о театральной музыке А.С. Аренского / М.С. Филатова // Музыковедение. — 2012. — №5. — С. 17-20 .
 7. Элькан О.Б. Опера "Сон на Волге" А.С. Аренского в контексте отечественных традиций оперной драматургии / О.Б. Элькан, Е.И. Семиониди, Д.М. Поляков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2021. — №56. — С. 158-165. DOI 10.31773/2078-1768-2021-56-158-166.

THE PECULIARITIES OF THE FORMATION OF DIRECTOR'S INTERPRETATIONS OF THE OPERA «IL TABARRO» BY J. PUCCINI: AN EXAMPLE OF AN EFFECTIVE ANALYSIS OF MUSICAL DRAMA

Ufimtseva Anastasia Vladimirovna, Postgraduate student, Institute of Contemporary Art; teacher of academic vocals, Children's Music School named after N. Ya. Myaskovsky, Moscow (Russia)

This study investigates the formation of directorial interpretation in musical theatre, examined through the lens of the method of active analysis as applied to musical dramaturgy. The chosen subject of analysis is Giacomo Puccini's opera «Il Tabarro» (1918). The timeliness of this topic stems from the need to move beyond a descriptive approach to staging the verismo repertoire and to develop analytical tools that allow us to view the stage solutions of various directors as the result of their profound analytical work with the score. The aim of the work is to identify the correlation between the method of active analysis employed by the stage director and the resulting semantics of the performance. The research focuses on reconstructing the logic behind constructing the opera's sequence of events, viewed not as a literary retelling of the libretto, but as the outcome of deciphering its musical dramaturgy. In accordance with this aim, the study addresses the tasks of identifying the pivotal event-based points within the score and tracing their subsequent projection onto the stage realization during the performance. The methodological framework is a comprehensive art studies approach, integrating K.S. Stanislavski's theory of psychological theatre as developed in the directorial practice of B.A. Pokrovsky and the pedagogy of M.O. Knebel. A foundational principle is the reliance on the concept of active analysis of the score, which allows the musical fabric to be considered the direct source of stage action, rather than an illustrative background. A comparative analysis of two productions — F. Melano's staging at the Metropolitan Opera and B.A. Pokrovsky's version at the Moscow Chamber Musical Theatre — reveals that the differences in interpretation are rooted in their initial approach to the musical material. The analysis indicates that a focus on external characterization leads to a genre shift toward a domestic drama, while adhering to the laws of inner action and the «impulses» inherent in the score uncovers traits of a psychological tragedy within «Il Tabarro». The scientific novelty of the research lies in substantiating an analytical model that demonstrates how the reconstruction of a character's through-line of action via the music predetermines the genre and stylistic integrity of the directorial interpretation.

Keywords: Opera; Triptych; J. Puccini; K.S. Stanislavsky's system; effective analysis; productions; drama; director; part-role-image; composer.

EDN: NLNUV

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.11

Цитировать: Уфимцева А.В. Особенности формирования режиссерских интерпретаций оперы «Плащ» Дж. Пуччини: на примере действенного анализа музыкальной драматургии // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 108–115. EDN: NLNUV. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.11>

УДК 7.013

5.10.3 (Музыкальное искусство)

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ РЕЖИССЕРСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ОПЕРЫ «ПЛАЩ» ДЖ. ПУЧЧИНИ: НА ПРИМЕРЕ ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

© Уфимцева А.В., 2026

Исследование посвящено проблеме формирования режиссерской интерпретации в музыкальном театре, рассматриваемой сквозь призму действенного анализа музыкальной драматургии. Материалом для анализа избрана опера Дж. Пуччини «Плащ» (1918). Своевременность обращения к данной теме обусловлена необходимостью преодоления описательного подхода к постановкам веристского репертуара и выработки аналитического инструментария, позволяющего представить сценическое решение различных постановщиков, как результат их глубокой аналитической работы с партитурой. Цель работы заключается в выявлении взаимосвязи между методом действенного анализа, применяемым режиссером-постановщиком и итоговой семантикой спектакля. Фокус исследования направлен на реконструкцию логики построения событийного ряда оперы, которая рассматривается не как литературный пересказ либретто, а как результат расшифровки музыкальной драматургии. В соответствии с поставленной целью решаются задачи по выделению «узловых» событийных точек партитуры и их последующей проекции на сценическую реализацию в процессе спектакля. Методологиче-

скую базу исследования составляет комплексный искусствоведческий подход, интегрирующий теорию психологического театра К.С. Станиславского с ее развитием в режиссерской практике Б.А. Покровского и педагогике М.О. Кнебель. Принципиальное значение имеет опора на концепцию «действенного анализа партитуры», позволяющую рассматривать музыкальную ткань как непосредственный источник сценического действия, а не как иллюстративный фон. В результате сравнительного анализа двух постановок — спектакля Ф. Мелано на сцене «Метрополитен-опера» и редакции Б.А. Покровского в Камерном музыкальном театре — установлено, что различия в интерпретации обозначены исходным подходом к музыкальному материалу. Выявлено, что обращение к внешней характерности приводит к жанровому смещению в сторону бытовой драмы, тогда как следование законам внутреннего действия и партитурным «импульсам» раскрывает в «Плаще» черты психологической трагедии. Научная новизна исследования заключается в обосновании аналитической модели, демонстрирующей, как реконструкция сквозного действия персонажа через музыку предопределяет жанровую и стилевую целостность режиссерской интерпретации.

Ключевые слова: опера; Триптих; Дж. Пуччини; Система К.С. Станиславского; действенный анализ; постановки; драматургия; режиссер; партия-роль-образ; композитор.

УФИМЦЕВА

Анастасия

Владимировна,

аспирант, Институт современного искусства, педагог академического вокала, Детская музыкальная школа имени Н.Я. Мяковского, Москва (Россия)

SPIN-код: 5395-2248

ORCID: 0009-0005-7358-825X

Опера «Плащ» представляет собой вступительную часть «Триптиха» Джакомо Пуччини. В связи с тем, что в годы расцвета творческой деятельности композитора сцены оперных театров занимали более масштабные произведения, «Плащ» был менее популярен, чем другие его оперы. Именно поэтому традицию сценических интерпретаций данного сочинения можно считать недостаточно сформированной. На волне постоянно возрастающего интереса теоретиков и практиков современного музыкального театра к изучению наследия Дж. Пуччини анализ некоторых известных оперных спектаклей может послужить материалом для режиссеров при выработке постановочных концепций, а оперным певцам — оказать помощь при создании убедительных сценических образов. Изучение драматургических линий, реализуемых в синтезе слова, музыки и сценического действия, а также раскрытие внутренних мотивов поступков главных героев определяет актуальность настоящего исследования, обращенного к опере, незаслуженно находящейся в тени более известных достижений гения мирового оперного театра, но не менее популярной в наши дни.

Опера, будучи весьма масштабным синтетическим жанром музыкального искусства, обретает свою жизнь на сцене. В нашей стране в драматическом и оперном театре получили развитие различные художественные направления и режиссерские школы, разрабатывающие фундаментальные теоретические открытия и уникальные творческие идеи. Среди них основополагающей является «Система» К.С. Станиславского, ядро которой составляет

метод действенного анализа. Он применим не только в процессе создания спектакля, но и при последующей критической оценке его сущности и силы воздействия на аудиторию. Также в качестве метода мы используем сравнительный анализ двух постановок оперы «Плащ» Дж. Пуччини: одной зарубежной и одной отечественной.

Оперная трилогия задумывалась композитором в начале XX века (с 1900 года) и впервые была показана на театральных подмостках в 1918 году. Произведение состоит из трех разных историй, которые даются в один вечер. Из-за этого обычный зритель, в отличие от профессионалов и ценителей оперы, не всегда способен оценить по достоинству авторский замысел. О.Е. Левашова в своей книге «Пуччини и его современники» пишет, что художественные идеи композитора, заложенные в «вечер одноактных опер», очень сложны не только для слушателя, но также и для любой театральной труппы, так как состав исполнителей варьируется в каждом спектакле. Показ делается затруднительным и в плане создания декораций, костюмов, формирования состава оркестра и т.п.

Триптих Дж. Пуччини первоначально задумывался по произведениям А.М. Горького. Однако композитор хотел, чтобы третье произведение было оформлено в стиле комедии. Для этого ему пришлось отказаться от первоначальной идеи творческого сотрудничества с русским писателем. Позже, по совету Дж. Форцано, он ознакомился с «Божественной комедией» А. Данте. Песни XVIII–XXX (из части «Ад») легли в основу третьей, самой популярной оперы входящей в «Триптих» — «Джанни Скикки», написанной им в стиле *dell'arte*. Наиболее сложной в контексте общего замысла считается первая опера — «Плащ», мрачная веристская музыкальная драма. Вторая опера «Триптиха» — «Сестра Анжелика» — написана в стиле «сентиментальной трагедии» [1].

Целиком «Триптих» обретал сценическую жизнь на протяжении различных

периодов XX и XXI веков ¹. Чаще всего сценическое воплощение обретала комическая опера «Джанни Скикки». Менее эксцентричные «Плащ» и «Сестра Анжелика» по воле отдельных режиссеров-постановщиков соединялись с одноактными произведениями других композиторов ². Таким образом, целостность драматургии нарушалась.

Л. Данилевич в книге о Дж. Пуччини писал: «Триптих в какой-то мере можно сопоставить с симфоническим циклом. Речь идет не о форме этих трех одноактных опер, но об их основной эмоциональной «атмосфере». «Плащ» (его вторая половина) соответствует драматическому *Allegro*, «Сестра Анжелика» — лирическое *Andante* (в опере преобладают умеренные темпы). «Джанни Скикки» — скерцозный финал» [2, с. 292].

Ввиду особой значимости начальной части в идейной концепции «Триптиха» остановимся на ней подробнее. Опера «Плащ» была для композитора самой трудной в написании, он долго не мог подобрать литературное произведение, подходящее для формирования музыкального событийного ряда спектакля. Перебрав множество вариантов, он решил посетить Париж в поисках вдохновения, как делал до этого при создании более ранних оперных шедевров. Он познакомился с модным для того времени театром — гран-гиньоль ³. Там же в Па-

¹ Метрополитен-опера 1918 год; Театр «Кост» 1919 год; Венская опера 1920 год; La Scala 1952 год; Ковент-Гарден 1955 год. Из более современных: Зальцбургский фестиваль 2022 года; Мариинский театр 2025 год, Театр «Colon» 2025.

² На сцене камерно-музыкального театра им. Б.А. Покровского соединяли оперы «Плащ» с «Джанни Скикки» (1985); В Венской опере «Джанни Скикки» с «Паяцы» (2018); В театре-студии музыкально-сценического мастерства им. Ф.И. Шаляпина ставили «Сестра Анжелика» с «Моцарт и Сальери» (2024).

³ Гран-гиньоль – театр ужаса в Париже существовавший с 1897 по 1960-е годы. Каждый спектакль передавал все самое ужасное, что существовало в обществе в социальных,

риже Дж. Пуччини посетил драматический спектакль «Плащ» по пьесе Дидье Гольда и выбрал данный литературный источник в качестве либретто для первой оперы «Триптиха». Об этом он сообщает в письме к своему другу, русскому оперному режиссеру В.С. Алексееву, старшему брату К.С. Станиславского: «...Сейчас, повторюсь, я работаю над одноактной оперой: *L'Houppelande* ⁴ — парижская драма, действие которой происходит на Сене, на одной из тех барж, которые перевозят товары по реке» [7, с. 10].

Прежде чем приступить к рассмотрению двух наиболее резонансных современных сценических реализаций оперы «Плащ», разберем некоторые общие театральные положения. Режиссерский замысел является ядром постановочного процесса. Режиссер анализирует либретто произведения, находит в нем основную идею, главных и второстепенных героев, присутствующие конфликты, а также выстраивает событийный ряд и определяет сверхзадачу спектакля. Подобный анализ нельзя проводить в отрыве от музыки. От компетентности режиссера зависит конечный результат. Б.А. Покровский в книге «Размышление об опере» писал: «Единственным автором-драматургом для оперного режиссера является музыкальный драматург — композитор» [6, с. 27]. Следовательно, у режиссера должны быть глубокие познания в области музыки. К сожалению, в нынешнее время все чаще встречаются оперные спектакли, поставленные драматическими режиссерами или оперными режиссерами, не обладающими необходимой музыкальной подготовкой. Из-за этого множество оперных произведений вызывает у слушателя отторжение, тем самым отталкивая от данного вида искусства.

По «Системе» К.С. Станиславского, самым главным в оперном воплощении

партии-роли персонажа актером-певцом должно быть действие. Оно делится на два вида — физическое и психическое, но стоит отметить, что в каждом из них будет присутствовать кооперация друг с другом. Психическое — позволяет пробудить чувства слушателя, в то время как физическое поможет выполнить какое-либо движение для того, чтобы сработало первое. Но все эти действия должны быть для чего-то, а значит должна быть цель. К.С. Станиславский писал: «Искусство оратора заключается в том, чтобы рядом искусных и метко направленных к цели логических посылок и заключений подвести слушателя к желаемому выводу... Все эти приемы служат одной конечной цели: убеждать. Актер, как и оратор, стремится убеждать» [8, с. 363]. Итак, можно сделать вывод, что для наиболее сильного воздействия на зрителя мало просто сыграть спектакль, как написано в либретто и партитуре, но необходимо правильно продумать каждую роль, действие, движение. Для этого ключевой фигурой является образованный режиссер ⁵, который будет хорошо знаком не только с постановочным процессом, но и с основами музыкальной грамоты, так как порой приходится делать купюры оперы для ее удачного показа зрителю.

Рассмотрим важность владения режиссером знаниями в области «Системы» К.С. Станиславского. В ней особое значение имеет выстраивание «событийного ряда» спектакля. По мнению М.О. Кнебель, это определенный набор важных событий, который объединяется единой повествовательной линией драматургии. Для Б.А. Покровского «событийный ряд» также играл важную роль в работе исполнителя над партией-ролью. Режиссер считал такую работу основой для анализа музыкально-текстовой драматургии спектакля, которой актер занимался до начала постановочного процесса. В дан-

нравственных и психологических аспектах. Также там показывались сцены убийств с самыми откровенными и «натуральными» воплощениями.

⁴ Так Дж. Пуччини называет в своих письмах оперу «Плащ» по одноименной пьесе Дидье Гольда.

⁵ В современное время в оперных театрах Москвы, режиссеры ставят оперные спектакли, не имея профильного образования, что непростительно по отношению к оперному искусству.

ном процессе все начинается с поиска основного конфликта. Н.И. Кузнецов в своей докторской диссертации говорит о том, что «...если при формировании партии-роли-образа не будет определенного алгоритма событий, оперный артист, даже при самом лучшем исполнении музыкальной канвы может потерять убедительность и тем самым нарушить зрительское восприятие» [4, с. 176]. Поэтому, после поиска конфликта, стоит разобрать события, важные для раскрытия каждого образа.

К.С. Станиславский в своей «Системе» делит события на:

- 1) начальное — где определяются предпосылки к конфликтному взаимодействию героев;
- 2) основное — ядро конфликта;
- 3) главное — поиск разрешения сложившейся конфликтной ситуации, заложенной в драматургии.

Г.А. Товстоногов⁶, доработал и развил систему событийного ряда К.С. Станиславского. В его трудах она делится на пять частей.

1. Исходное событие — то, что началось еще до сюжетной завязки спектакля. Задача артиста — дать представление зрителю о том, как все начиналось.

2. Начальное событие — взаимодействие персонажей, которое сводится к зарождению ключевого конфликта. Не меньшую роль играет художественная атмосфера, где герой может взаимодействовать с «миром», в котором находится.

3. Центральное событие — кульминация драматической ситуации, где у каждого героя действенная линия возводится до максимального уровня.

4. Финальное событие — в нем конфликтная ситуация разрешается.

5. Главное событие. В данном событии зрителю раскрывается основная «сверхзадача» спектакля, благодаря которой можно сделать вывод о том, что герои произведения делали свой выбор из-за определенных предлагаемых обстоятельств.

Такая скрупулезная работа с разбором событийного ряда дает артисту возможность не только хорошо ориентироваться в драматургии спектакля, но и улучшить свою исполнительскую интерпретацию. Также важно сказать о существовании музыкальной логики в раскрытии предлагаемых обстоятельств, заложенной композитором в оперное произведение. Она, как и текст либретто, определяет основные сюжетные события и нередко подчеркивается лейтмотивами.

Приведем разбор оперы «Плащ» Дж. Пуччини по «событийному ряду»:

1. Исходное событие — смерть ребенка супругов Жоржетты и Микеле, живущих на барже.

2. Начальное событие — мечта героев снова наладить свою жизнь.

3. Центральное событие — тайный роман Жоржетты и наемного работника Луиджи.

4. Финальное событие — убийство любовника мужем.

5. Главное событие — жизненное крушение всех главных героев.

Сверхзадача спектакля — показать, как роковой выбор каждого героя приводит к неминуемой расплате.

Теперь, когда выстроен «событийный ряд», можно приступить к рассмотрению двух постановок оперы «Плащ». Первым будет проанализирован спектакль театра «Метрополитен-опера» 1981 года. Режиссер-постановщик — Фабрицио Мелано, дирижер — Джеймс Ливайн. В роли Жоржетты — Рената Скотто, Луиджи — Василе Молдовяну, Микеле — Корнелл Макнил и др.

По замыслу Дж. Пуччини, опера начинается с небольшого оркестрового вступления при открытом занавесе, и зритель сразу видит, как живут и трудятся Микеле и Жоржетта на барже.

Рената Скотто с первой минуты спектакля представляет персонажа (Жоржетту) страстно-влюбленной женщиной, которая не стесняется своих чувств и проявляет их к молодому Луиджи на глазах у других действующих лиц. Таким образом, можно сделать вывод, что режиссером-постановщиком была предпринята

⁶ Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. М.: Искусство, 1984. 303 с.

попытка воспроизведения «внутреннего конфликта» между Жоржеттой и Микеле путем «внешнего действия».

Василе Молдовяну в партии-роли-образе Луиджи показан как самоуверенный мужчина, вокруг которого всегда много женщин (на сцене присутствуют дополнительно введенные персонажи). Дж. Пуччини в свою очередь в опере такого не прописывал, из чего можно сделать вывод, что режиссером-постановщиком была введена «авторская вставка», чтобы через «внешние действия» показать зрителю характер Луиджи.

Корнелл Макнил в роли Микеле предстает перед зрителем возрастным и сдержанным в своих эмоциях человеком, однако в его сценических действиях можно увидеть, что он испытывает настоящую любовь к супруге.

В мизансценическую линию данной оперной постановки режиссером вставлены откровенные поцелуи между любовниками. Луиджи манипулирует Жоржеттой и откровенно желает овладеть ей, угрожая зарезать ее супруга, чтобы их любви никто не смог помешать. Также режиссером-постановщиком через «внешние действия» героев показывается, что муж знает о неверности супруги и в его душе таится желание убить Луиджи, как можно скорее.

Развязка действия не вполне соответствует авторскому замыслу. Когда Луиджи ночью попадает на баржу и встречается там Микеле, он достает нож и пытается зарезать соперника, однако Микеле готовился к этому моменту долго и в порыве безумной агрессии душил врага. В последующей сцене появляется проснувшаяся Жоржетта, она выходит на палубу баржи и просит Микеле укрыть ее плащом — символом их первой любви. Однако он отдергивает свой плащ, и из-под него виднеется труп Луиджи. Влюбленная Жоржетта теряет рассудок и в слезах бросается целовать погибшего любимого.

На основании этого можно сделать вывод, что событийный ряд спектакля полностью раскрыт, однако путем «внешних действий» персонажей. Такую систему чаще всего используют в драматических

спектаклях, так как оценка характера персонажа всегда вытекает из его действий в определенных обстоятельствах сценической истории. Однако оперные спектакли намного сложнее для постановочного процесса. Помимо того, что прописывается в литературном материале произведения, существует еще и музыкальная канва, и определенные лейтмотивы, появляющиеся на протяжении всей оперы. Следовательно, режиссер-постановщик должен анализировать спектакль не только через «внешние», но и через «внутренние» обстоятельства.

Рассмотрим оперу «Плащ», поставленную в 2002 году «Московским государственным академическим Камерным музыкальным театром под художественным руководством Б.А. Покровского» (ныне — имени Б.А. Покровского). Режиссером-постановщиком выступил Б.А. Покровский, дирижером — Владимир Агронский. Роль Жоржетты исполняет — Татьяна Конинская, Луиджи — Захар Ковалев, Микеле — Роман Бобров и др.

Прежде чем перейти к разбору спектакля, стоит отметить основные принципы работы с оперой, которые использовал Б.А. Покровский.

1. Сцена зала Камерного театра располагается таким образом, что артист находится на одном уровне со слушателем и приближен к нему. Таким образом, для правдоподобной игры артистам необходимо научиться ощущать себя одним целым с публикой, чтобы она не почувствовала фальш в актерской игре.

2. Музыка в опере является главным двигателем сюжетной драматургии. Она задает темпы, подчеркивает ту или иную ситуацию, ее причину, характер действия и т.п.

3. Б.А. Покровский не признавал актерскую игру ради игры, которая лишь сопровождалась бы музыкой. Он считал, что труд, выполняемый оперным артистом недооценен, так как включает в себя, кроме актерской игры, владение певческим голосовым аппаратом, понимание звуковой акустики, ориентацию в сценическом пространстве и умение работать с гримом. Все это в синтезе используется в оперных постановках.

4. Для создания музыкально-драматической целостности режиссеру важно научиться использовать музыкальные «предлагаемые обстоятельства» таким образом, чтобы они соединялись с литературным материалом и визуальной концепцией без каких-либо контрастов и остановок.

5. Оперный спектакль с каждым годом становится старше, а значит должен нести в себе «генетическую память» о том времени, в котором происходит те или иные события. Б.А. Покровский предлагал слушателю представить себя сопричастным к сценическому действию происходящему на сцене. Зритель должен не просто посмотреть выступление и услышать красивую музыку, но и почувствовать его культурный код и сделать выводы по той проблеме, которую затрагивал автор оперного произведения.

Данный анализ работы Б.А. Покровского над оперным спектаклем очень важен для разбора сценического решения оперы «Плащ». В отличие от постановки «Метрополитен опера», у Б.А. Покровского спектакль начинается с оркестрового вступления, после чего приоткрывается занавес и показывается, что происходит на барже.

Жоржетта и Микеле наделены внутренними страданиями. Они потеряли ребенка, а также больше не чувствуют искреннюю любовь к друг другу, как когда-то было у них. Их семья вынуждена постоянно работать, и все, что у них есть, — это только баржа. Жоржетта еще молода, и она мечтает снова познать чувство любви, жить так же, как многие парижане в городе. Микеле реалист, он понимает, что лучшей жизни им не добиться, поэтому не поддерживает супругу в ее мечтах. Тем самым, мы видим, что перед нами предстает картина затянувшегося семейного кризиса.

Луиджи в постановке Б.А. Покровского представлен измученным и страдающим. Он влюбляется в молодую Жоржетту, потому что они чем-то похожи. Каждый из них хочет вырваться из жизни, наполненной изнурительным трудом. Они не показаны пылкими любовниками. Наобо-

рот, каждый из них находит в друг друге что-то более глубокое, чем страсть.

В отличие от постановки «Метрополитен-оперы», Б.А. Покровский завладевает вниманием зрителя не через «внешние действия» персонажей. Его постановка является воплощением сразу двух языков искусства — музыки и слова. Таким образом, ему удастся избежать проблем с «рассогласованностью» действия двух семиотических систем, которые должны быть единым целым.

Постановка Б.А. Покровского — классическая, она никак не отклоняется от либретто оперы. Более того, режиссер мастерски использует музыкальные «предлагаемые обстоятельства» для подчеркивания характеров героев, их действий, конфликтных взаимоотношений, приводящих к трагической развязке.

Заключение

Подводя итоги, заметим, что для любой постановки можно придумать различные декорации, поменять эпоху или даже добавить лишних персонажей, сделать купюры, разделить сценическое пространство на две или даже три секции. Однако, если нарушить целостность музыкального и драматического повествования оперного спектакля, можно навсегда потерять зрителя. Несомненно, оперные спектакли должны видоизменяться под современные стандарты, но не через разрушение композиторского замысла. Н.В. Карташева и А.А. Романова в статье «Творческие принципы режиссуры Б.А. Покровского» справедливо написали о том, что он ставил «современную оперу, находя в ней элемент традиции и опираясь на культурное наследие в процессе постановки. Таким образом, в его спектаклях оперы XX в. не утрачивают актуальности музыкального материала, но при этом встраиваются в богатую историческую ретроспективу» [3]. Можно сделать вывод, что благодаря широким познаниям создателей спектакля в области синтеза искусств, оперная постановка какого-либо времени не потеряет актуальности. Для этого всем участникам сложнейшего творческого процесса не-

обходимо много учиться и работать над образной и драматургической стороной оперного спектакля.

В результате проведенного анализа можно сделать вывод о продуктивном применении положений «Системы» К.С. Станиславского по отношению к опере — ее режиссерским прочтениям, актерской работе над партией-ролью-образом, а также к аргументированной оценке полученного результата. Дальнейшее изучение «Системы» имеет теоретическую и практическую ценность для будущих постановок и развития наиболее ценных идей всех причастных к развитию современного музыкально-театрального искусства.

Литература:

1. Горецкий А.П. Цветок, колечко, карты и кинжал / А.П. Горецкий // Музыкальная жизнь. — 2024. — 29 нояб.
2. Данилевич Л.В. Джакомо Пуччини / Л.В. Данилевич. — М.: Музыка, 1969. — 453 с.
3. Кортасова Н.В. Творческие принципы режиссуры Б. А. Покровского / Н.В. Кортасова, А.А. Романова // Вестник Московского Университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2020. — №3. — С. 116–123.
4. Кузнецов Н.И. С.И. Мамонтов, Ф.И. Шаляпин и К.С. Станиславский — реформаторы оперного искусства в России конца XIX — начала XX веков: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Кузнецов Николай Иванович. — М., 1996. — 166 с.
5. Левашова О.Е. Пуччини и его современники / О.Е. Левашова. — М.: Советский композитор, 1980. — 553 с.
6. Покровский Б.А. Введение в оперную режиссуру / Б.А. Покровский. — М.: ГИТИС, 2009. — 88 с.
7. Прыткова Е.Е. «Московские» письма Джакомо Пуччини к режиссеру Владимиру Алексееву: первая публикация / Е.Е. Прыткова, А.В. Сахарова, Н.В. Хорошилова // Opera musicologica. — 2021. — Т. 13, №2. — С. 90-114.
8. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. — Т. 5, кн. 2: Дневники. Записные книжки. Заметки / К.С. Станиславский. — М.: Искусство, 1994. — 575 с.
9. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены: в 2 кн. Книга 1 / Г.А. Товстоногов. — М.: Искусство, 1984. — 367 с.

A.B. BYZOV IS A COMPOSER WHO CREATES HIS OWN UNIQUE STYLE AND A NEW ARTISTIC PATH

Chupakhin Sergey Anatolyevich, Associate Professor, Department of Musical Art, Faculty of Culture and Arts, Omsk State University named after F.M. Dostoevsky, Omsk (Russia)

This study analyzes the musical legacy of Andrei Borisovich Byzov (b. 1953), one of the most prominent and talented contemporary composers of the Urals. His creative exploration and innovation at times resemble active creative activity. This paper presents a priority research topic for this representative of the contemporary Ural school of composers, which has general scientific and practical significance. A detailed analysis of Byzov's works reveals ideological and thematic affinities and connections within his artistic world, unexpectedly revealing mysterious parallels with Russian composers such as I.F. Stravinsky, G.V. Sviridov, A.K. Lyadov, S.S. Prokofiev, and R.K. Shchedrin. The relevance of this study lies in the fact that A.B. Byzov created his own unique style and a new artistic path. The musical world of Andrei Byzov's works for folk instruments is striking in its diversity. He encompasses the world of magical creatures from fairy tales and the courageous heroes of Jack London's adventures, as well as simple, folksy sketches from life and profound lyrical reflections. The composer also draws on picturesque Russian landscapes and does not hesitate to expose the vices of modern society. For each of these figurative realms, Byzov carefully selects his unique arsenal of musical expressive means. This facilitates the synthesis in his work of the archaic ideological foundations inherited from his ancestors and his individual, innovative artistic approaches. The purpose of this study is to understand the musical legacy of A.B. Byzov. The object of this research is the study of A.B. Byzov's creative method. The subject of this study is an analysis of the artistic principles and ideological foundations of the composer's artistic worldview, which help construct the semantic context of his work and identify the specific stylistic features of the artist's compositional style. To effectively address the objectives and comprehensively study the musical material, an extensive methodological toolkit was employed. It incorporated methods of historical-stylistic, comparative-analytical, semantic, paradigmatic analysis, and hermeneutics. The primary tool in this complex was a systems analysis of musical works. The study substantiates the idea that Andrei Byzov's creative method is characterized by an organic synthesis of traditional Russian musical forms and innovative tendencies, making his works representative of the contemporary Russian school of composition. It is necessary to emphasize the unpredictability and originality of each of A.B. Byzov's works. The development of his creative work constantly reveals new aspects of his talent, creating numerous variations within his unique style. The study is based on primary sources: interviews, printed music, articles, audio recordings, and newspaper articles. The study leaves the question of the composer's artistic ideas open, but provides a direction for further analysis in the field of folk instrumental music of the written tradition. The material is valuable for a wide audience of professionals and folk instrument performers, including art historians, cultural scholars, and music historians.

Keywords: folklore as a source of uniqueness; stylistic individuality; multi-style; polygenre; theatrical and playful embodiment; playful element; intonation; rhythmic and timbre features; improvisation; genre trends.

EDN: LVIVXN

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.12

Цитировать: Чупахин С.А. А.Б. Бызов — композитор, создающий свой уникальный стиль и новый художественный путь // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 116–126. EDN: LVIVXN. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.12>

УДК 785

5.10.3 (Музыкальное искусство)

А.Б. БЫЗОВ — КОМПОЗИТОР, СОЗДАЮЩИЙ СВОЙ УНИКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ И НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПУТЬ

© Чупахин С.А., 2026

Исследование посвящено анализу музыкального наследия Андрея Борисовича Бызова (р. 1953) как одного из ярких и талантливых современных композиторов Урала. Его творческий поиск и новаторство порою напоминают активное созидательное действие. В работе представлена приоритетная проблематика для исследования творчества представителя современной Уральской школы композиторов, имеющая общенаучную и практическую значимость. Детальный анализ произведений Бызова позволяет выявить идейно-тематическую близость и родство его художественного мира, неожиданно открывшиеся загадочные переключки с отечественными композиторами: И.Ф. Стравинским, Г.В. Свиридовым, А.К. Лядовым, С.С. Прокофьевым, Р.К. Щедриным. Актуальность исследования состоит в том, что А.Б. Бызов создал свой неповторимый авторский стиль, новый художественный путь. Музыкальный мир произведений Андрея Бызова для народных инструментов поражает своим

многообразием. Он охватывает как мир волшебных существ из сказок, отважных героев из приключений Джека Лондона, так и простые, народные зарисовки из жизни, глубокие лирические размышления. Композитор также обращается к созерцанию живописных русских пейзажей и не стесняется обличать пороки современного общества. Для каждой из этих образных сфер Бызов тщательно отбирает свой уникальный арсенал музыкальных средств выразительности. Это способствует синтезу в его творчестве архаичных мировоззренческих основ, полученных от предков и его индивидуальных, новаторских художественных решений. Цель исследования заключается в осмыслении музыкального наследия А.Б. Бызова. Объектом исследования является изучение творческого метода А.Б. Бызова. Предметом исследования является анализ художественных принципов и мировоззренческих основ художественной картины мира композитора, помогающих выстроить смысловой контекст его творчества, а также выявить специфические стилистические черты композиторского письма художника. Для эффективного решения поставленных задач и всестороннего изучения музыкального материала был задействован обширный методологический инструментарий. Он включал в себя методы историко-стилевого, сравнительно-аналитического, семантического, парадигмального анализа, а также герменевтику. Главным инструментом в этом комплексе стал системный анализ музыкальных произведений. В результате исследования обосновывается мысль о том, что творческий метод Андрея Бызова характеризуется органичным синтезом традиционных русских музыкальных форм и новаторских тенденций, что делает его произведения репрезентативными для современной отечественной композиторской школы. Необходимо подчеркнуть непредсказуемость и оригинальность каждого произведения А.Б. Бызова. Развитие его творчества постоянно раскрывает новые аспекты его дарования, создавая множество вариаций в рамках его уникального стиля. Основой изучения стали первоисточники: интервью, нотные издания, статьи, аудиозаписи, заметки из газет. Исследование оставляет вопрос о художественных идеях композитора открытым, но даёт направление для дальнейшего анализа в области народно-инструментальной музыки письменной традиции. Материал представляет ценность для широкой аудитории профессионалов, исполнителей на народных инструментах, включая искусствоведов, культурологов и музыковедов-историков.

Ключевые слова: фольклор как источник уникальности; стилистическая индивидуальность; многостильность; полижанровость; театрально-игровое воплощение; игровая стихия; интонационные; ритмические и тембровые особенности; импровизационность; жанровые направления.

ЧУПАХИН Сергей
Анатольевич, доцент
кафедры музыкального
искусства факультета
культуры и искусств,
Омский государственный
университет
им. Ф.М. Достоевского,
Омск (Россия)

В плеяде уральских композиторов имя Андрея Борисовича Бызова сияет особым светом, являя собой пример неповторимого русского дарования. Это самобытная и блистательная фигура среди современных композиторов Урала, чьё творчество несёт в себе печать истинного русского самородка.

Современный композитор — это вместилище столь богатого и уже почти необычного мирового музыкального

опыта, кажется трудно, почти невозможно сказать новое, убедительно-веское, не повторяясь, не впадая в подражание общепризнанным кумирам, не растворяясь в чужой индивидуальности. И если композитор с честью выходит из этого испытания, найдя свой путь осмысления вечных тем жизни и искусства, свою манеру выражения, высказывания, то это свидетельство его истинного таланта, подлинного творческого духа.

Таково творчество Андрея Бызова. Оно вобрало в себя любовь к театральности, но она заключена не в декоративности или иллюстративности музыки, а в насыщенности её живым драматическим действием как у С. Прокофьева, ритмическими завоеваниями как у И. Стравинского; звучащей живописью как у Н.А. Римского-Корсакова или А.К. Лядова, приёмами свиридовской техники, принципами романтических форм как у Р. Шедрина и А. Петрова, вниманием к исторической теме как у М. Мусоргского и Ю. Шапорина, особенностью русской народной песни и многим другим.

Бызов — автор большого количества произведений самых различных жанров: от сочинений для баяна, балалайки и домры до партитур для оркестра русских народных инструментов; от театральной музыки до крупных симфонических полотен. Удача — верный спутник Бызова на его творческом пути, освещая ему дорогу в любом жанре и направлении.

Среди его сочинений особое место занимает театральная музыка (мюзикл «Чугунная цепочка»), балеты («Стойкий оловянный солдатик», «Тимур и его команда»). В его арсенале имеются произведения для симфонического оркестра (Концерт для электронного баяна с оркестром, Концерт для фортепиано с оркестром и др.), хоровые опусы, песни, фортепианные и флейтовые пьесы.

Сейчас немало композиторов, пишущих одновременно лёгкую, и серьёзную музыку: в этом сказывается веяние нашего демократического времени. Примечательно, что сам композитор не делает резкого разделения между музыкой оригинальной (для народных инструментов)

и серьёзной (классической) — оба жанра для него одинаково близки и дороги. Везде его увлекают, в первую очередь, поиски яркой, выразительной, индивидуальной интонации. Индивидуальность художника проявляется не только в манере письма, в характерности музыкального языка, но прежде всего, в самом художественном мироощущении композитора, заражающим своим оптимистическим, радостным, полнокровным, в известной мере даже гедонистическим восприятием жизни. «Музыка Андрея Бызова — яркая, мелодически выразительная, одухотворенная, глубокая и эмоциональная. Ибо она выделяется своим здоровым началом и позитивным настроением, глубокой образностью, звуковой живописью и новаторским подходом к фольклорной стилистике, охватывающей как русские, так и разнообразные национальные мотивы»¹ — отмечает О. Седова.

Признавая, что талант Бызова — это дар, зажженный свыше, нельзя забывать о его зависимости от внешних факторов. Они не развиваются в вакууме, а нуждаются в питательной художественной среде и ощущении собственной необходимости. Андрей Бызов, чьи произведения давно завоевали признание слушателей, подчеркивает в одном из интервью, что хотя мастерство и опыт, накопленные с годами важны для композитора, первостепенное значение всё же имеет наличие идеи, которую он хочет выразить, и аудитории, которой он хочет её адресовать². Возможно, именно эта внутренняя мотивация и позволяет Бызову писать музыку быстро, легко, вдохновенно.

Его сочинения пользуются большой популярностью, заслуженной любовью и исполняются множеством музыкантов, как молодыми, так и признанными мастерами сцены в России и далеко за её пределами. Среди них: Народные артисты РФ В. Гри-

¹ Седова О. Композитор Андрей Бызов. URL: <http://www.rosculture.ru/mosaic/item13281/>

² Углова М. Бенефис для композитора и музыкантов URL: <https://ekaterinburg.bezformata.com/listnews/benefis-dlya-kompozitora-i-muzikantov/685119/>

дин, Ф. Липс, В. Бесфамильнов, В. Романько, Ш. Амиров, Уральское трио баянистов (Народные артисты И. Шепельский, А. Хижняк, А. Худяков), Заслуженные артисты РФ Т. Вольская, М. Уляшкин, З. Алёшина и др. Исполняют его сочинения такие творческие коллективы, как Государственный оркестр народных инструментов «Россия», Уральский государственный оркестр народных инструментов, Уральский народный хор, ансамбль «Аюшка», квартет «Урал». Произведения композитора включали в репертуар и зарубежные музыканты: Гамбургский дуэт баянистов, Варшавский квинтет аккордеонистов, солист из Швеции Иоханн Андерсен, Вильнюсский дуэт аккордеонистов (Эдуардас Габнис и Геннадий Савков).

«В списке его сочинений поражает широта географического размаха, — отмечает А.А. Ковалева, — используемых первоисточников: они представляют не только уральский или шире — «великорусский» регион, но и образцы украинского, английского, шведского, шотландского, татарского, чешского, грузинского, польского и даже бенгальского (Индия) фольклора. Показательно и жанровое разнообразие песенного материала: от лирической протяжной песни до плясовой, от народных прибауток до трудовых и рекрутских напевов, от протестантского псалма (духовный стих) до популярных массовых песен советской эпохи [6, с. 121].

Андрей Бызов, будучи студентом консерватории им. М.П. Мусоргского в 80-е годы, столкнулся с языковыми экспериментами того времени, которые отличались смелостью и новаторством, а также активным внедрением различных композиторских приёмов. Эти тенденции слились воедино, породив феномен, который впоследствии получил название «авангард» (Вл. Золоторев, А. Журбин, А. Репников, К. Волков, В. Бонаков, Ю. Шишаков, И. Бояшов, Г. Кикта, Б. Кравченко, В. Пикуль, Г.Фрид, Ю. Шамо). Именно в это время начинается развитие отечественной оригинальной музыки для баяна, отмеченное значительной активизацией поиска новых средств выразительности в

баянном мире. В эти годы появляются из-под пера композитора-баяниста: Сюита «Русские зарисовки» (1972) — первое сочинение автора (части сюиты — «Блины», «Собрались красны девицы», «Колыбельная» и «Сани» — представляют собой небольшие музыкальные зарисовки); пьеса «Во пиру была» (1973); Симфония (1980) для большого симфонического оркестра в трех частях и Кантата на ст. С. Кирсанова для хора и симфонического оркестра; пьеса «Казачи» (1984), написанная на тему братьев Покрасс для 2-ух баянов, позже возникла версия для оркестра народных инструментов.

Для баянного искусства конца XX века характерны иные процессы. В стилистическом плане, оригинальную музыку для народных инструментов, которую писал А. Бызов, отличало языковое изобилие, что отразилось в понятии «стилистический плюрализм».

Своеобразным направлением в современной камерно-академическом жанре, обусловившим дальнейшую веху развития исполнительства на народных инструментах, стало творчество современных композиторов (А.И. Кусякова, Е.И. Подгайца, Е.П. Дербенко), в котором проявляются тяготения к живописной программности, красочной звукописи, к раскрытию, не использованных ранее возможностей, баяна и других народных инструментов. К числу таких же композиторов в полной мере можно отнести и А.Б. Бызова. В его музыке этого периода мы наблюдаем многостильность, полижанровость, сложный конгломерат приёмов, ставших одним из средств броского театрально-игрового воплощения замысла театральных и камерных произведений художника. Порой его звучащая живопись отмечена интимностью, тонкой лирикой, отсутствием пафосности, патетики и декларативности. Суть театральности музыки композитора заключается в её игровом характере, который проявляется в широком спектре форм: от гротеска до ритуала, от комедии до трагедии. В этой игре заложен потенциал как для спонтанного, праздничного действия, так и для глубокого философского осмысления напряжен-

ной и сложной природы человеческой жизни. Музыкальное произведение, в свою очередь, интегрирует эти театральные аспекты в различных пропорциях и с разнообразными нюансами, создавая уникальное звучание. Центральной фигурой в этом процессе является автор, который совмещает функции композитора и режиссёра, формируя целостное художественное высказывание. Приведём в доказательство к выше сказанному, музыкальные примеры: музыка к спектаклям — «Два клёна», «Милое моё привидение», «Гулливер», «Любовь, любовь, любовь»; балеты — «Стойкий оловянный солдатик», «Тимур и его команда»; мюзиклы — «Живой огонь», «Хрустальная планета», «Новогодние приключения», «Новогодняя фантазия», «Зеркальный лёд», «Такие разные ветры», «Чугунная цепочка».

В первой четверти ХХI века общественная и художественная жизнь в России претерпела колоссальные изменения, что побудило к серьёзному переосмыслению звучания уже известной на слуху музыки. Композиторы начали экспериментировать, сочетая привычные мелодические обороты с актуальными ритмами и широким спектром тембров. Это привело к тому, что одно и то же произведение могло звучать в совершенно разных аранжировках и исполнительских трактовках. Так, «Казаки» (концертная обработка), изначально задуманная Бызовым для баяна, впоследствии была адаптирована для множества составов: ансамбля, баяна, балалайки с оркестром, балалайки и фор-но. Та же участь постигла «Ваталинку», сибирский наигрыш для баяна. «Три пьесы по мотивам рассказов Джека Лондона», написанные в 1983 году для балалайки и гитары, получили версии позже уже для фортепиано и ансамбля народных инструментов. Популярная пьеса «Ша, штил» сегодня существует в различных переложениях и исполнительских редакциях для балалайки, домры, скрипки и ударных. Даже Концерт для электронного баяна и струнного оркестра (1983) был переложен для трех баянов (1984) и с большим энтузиазмом ис-

полнялся Уральским трио баянистов по всему миру.

Создать образ художника, находящегося в период зрелости, активных стилистических экспериментов — задача не из лёгких. Что же увлекает на этом этапе творчества А. Бызова? Сегодня он всецело стремится осмыслить и интегрировать разнообразные художественные влияния и идеи, проверить свои профессиональные навыки в различных жанрах и неожиданных стилях. В произведениях зрелого периода в инструментальном творчестве композитора обнаруживается новый уровень работы с фольклорным материалом. Фольклор как источник уникальности в творчестве композитора, формирует его собственные жанровые предпочтения. Художник находит в фольклоре богатую почву для своих экспериментов и поисков. Бызов воспринимает фольклор как высокохудожественные произведения, каждое из которых имеет своего, пусть и анонимного, гениального автора. Для него фольклорный материал — это личная исповедь талантов, чьи имена канули в Лету, но чьи творения живут вечно. Об этом же говорит И. Земцовский: «Композитор должен преодолеть народную мелодию именно как цитату — тогда, только она станет его собственной музыкальной темой, выражающей его собственную мысль и функционирующей по законам его оригинального сочинения» [5, с. 49]. Для Бызова характерно наличие в большей степени народноинтонационной правды, чем в обработке цитатного материала. Подобное в 40-е годы уже отмечал в своих работах Б. Асафьев: «Композиторы должны... обращать внимание не только на количество “цитат из фольклора”, но, в особенности, на интонационный момент: бывает, что в сочиненной музыке больше народноинтонационной правды, чем в обработке цитатного материала...» [1, с. 18].

«Проблема отражения национально-го фольклора в композиторском творчестве, — утверждает А.К. Петров, — относится к числу наиболее актуальных для нашего музыкознания. Это определяется

её важностью для осмысления глубинных процессов развития русской (в том числе современной российской) музыки, в которой фольклорное направление является одним из корневых и устойчивых. Данная область творчества, именуемая также композиторским фольклоризмом (термин И.И. Земцовского), характеризуется жанрово-стилевым и образно-концепционным разнообразием, множественностью фольклорных истоков, неоднородностью методов их претворения» [9].

«В каждом отдельном случае, — отмечает А.А. Ковалева, — А.Б. Бызов фактически демонстрирует особое отношение к первоисточнику и добивается индивидуального художественного результата. Композитор считает, что тема обработки — это хороший, добротный материал для дорогого и долго служащего костюма... Это идея, рождает витиеватую цепочку размышлений, в которой крепко спаян фантазийный узор с логикой конструирования целого» [6, с. 124].

Стилистическая индивидуальность автора проистекает из свободной интерпретации фундаментальных выразительных средств фольклорного материала, включая мелодику, гармонические структуры, эмоционально-образное содержание и метро-ритмические характеристики. В ряде случаев песенная природа тематизма обусловила образование вариантной формы, а также проникновение принципа вариантного развития тематического материала в иные формы. Прямое цитирование аутентичного фольклорного песенно-танцевального материала художником наблюдается в рамках игровой логики музыкального письма в следующих произведениях: «Прибаутки» — небольшой цикл, состоящий из 3-х номеров (Первый номер — в жанре небылицы, Второй — колыбельная, Третий — игровая песня) написан для детского хора и фор-но; «Уральский перепляс» — для ансамбля народных инструментов; «Легенды горы Благодать» — («Сказы Земли Уральской») — для ансамбля народных инструментов; Обработка сибирской шуточной песни — «Ваталинка — для баяна. Музыкальное воплощение песенного

текста, в вышеперечисленных произведениях, демонстрирует выраженные черты импровизационности и непосредственности эмоционального выражения. Это заметно в нерегулярности метра, вариативности, протяженности фраз, активном применении приема *rubato*, а также в наличии длительных выдерживаний звуков и пауз. Кроме того, характерно своеобразие темброфактурного и гармонического оформления мелодии.

Композитор в своих сочинениях использует имитационную полифонию, гетерофонию, часто встречающуюся в народном хоровом и ансамблевом пении, музыкальные иллюстрации: «Три песенки на стихи английских поэтов» для детского хора и фор-но: «На пруду», «Алхимик» (А. Милн), «Цветочное нашествие» (Э. Фарджен) (1988); «Песня о дружбе» для детского хора и фор-но на стихи Б. Шергина (1989); «Уходит лето», «Ночной снегопад» на стихи Т. Собакина для детского хора и фортепиано (1991); «Стихи сысертских ребятишек» для детского хора и фор-но в 6-ти частях (вариации для оркестра народных инструментов) (2000); «Четыре хора на стихи польских поэтов а`capella» (2003). В состав хора входят песни «Отлёт гусей», «Про козлёнка», «Спи, Ясюня» и «Старая мельница» (ст. Я. Поразиньской и М. Конопницкой); «Утренний кот» на стихи Д. Герасимовой, «Урок зоологии» на стихи Л. Яковлева для детского хора и фор-но (2007). Типичной характерной чертой хоровых опусов художника является политематизм, т.е. наличие нескольких народных тем.

«Хоровой цикл для детского хора, чтецов и оркестра народных инструментов «Потешки» (1985), — отмечает А.А. Манченко, — скорее напоминает хоровое концертное действо, в процессе которого юные исполнители в меру своих возможностей посредством импровизаций (театральной и инструментальной природы), а также образного перевоплощения воссоздают пёструю и яркую лубочную стилистику. <...> «Потешки» Бызова представляют особый интерес в современном педагогическом контексте.

Разучивая этот не совсем обычный опус, параллельно традиционным хоровым навыкам, приобретает ещё и навыки импровизации в рамках заданной «модели», дети приобщаются к русской игровой фольклорной стихии [8, с. 131-135].

Творчество уральского композитора включает произведения, где заметно влияние джаза и американского кантри. Ярким примером служит — сюита «Три пьесы по мотивам рассказов Джека Лондона» (1983). Это трехчастный цикл передаёт национальный американский колорит, описания быта и нравов жителей Аляски, в музыкальных зарисовках композитора точно отражаются самобытные интонационные, ритмические и тембровые особенности кантри и джаза.

Импровизационность как творческий метод проявляется в произведениях Бызова для баяна, домры, балалайки и оркестра русских народных инструментов на двух уровнях: композиционном и жанрово-стилистическом.

Композитор с заметным постоянством обращается к сюитным и вариационным циклам, находя в них благодатную почву для взращивания народно-национальных тем. В обработках А.Б. Бызова соединяются особенности народной музыки и академических традиций, в результате возникает новый пласт «... профессиональной народно-инструментальной музыкальной литературы» [7, с. 134]. Приведём в доказательство сказанному произведения автора для русских народных инструментов: «Русские сюжеты» для трёх баянов; камерный цикл — «Зимняя сюита», написанный в четырех частях для баянов; Две пьесы на уральские темы для трёх баянов: «В бане черти табак толкли», «Марков камень»; «Новорусская сюита» для оркестра народных инструментов; «В уездном городе N» — сюита для ансамбля народных инструментов; «Мальчишки с нашего двора» — сюита для баяна в трех частях; «Косил отец сено» для домры и гитары; «Воробей

и синица» — пьеса на чешскую тему для ансамбля народных инструментов; «Уж я золото хороню» — пьеса на русскую тему для ансамбля народных инструментов; «Травушка-муравушка» — вариации на русскую тему для баяна; «Уральский переplec» для ансамбля народных инструментов; «Уральская рябинушка» на тему песни Е. Родыгина для фор-но с оркестром народных инструментов; «Разудалая» («Во пиру была») для трёх баянов; Инструментальная пьеса «Сказы земли Уральской»; «Русские зарисовки» — сюита для баяна в четырех частях; «Зимняя дорога» — сюита в четырех частях; «Припевки», «Хоровод», «Эх вы, сани!» для ансамбля народных инструментов, кантата «Александр Матросов».

Композиторский стиль Андрея Бызова характеризуется сочетанием традиционного и новаторского начал, ориентацией на известные интонационные, формообразующие и фактурные приёмы, но с индивидуальным авторским их толкованием. Новые темы и образы стали катализатором для поиска оригинального музыкального языка в его экспериментальном творческом процессе. Через ткань родного языка, его символические узоры и архетипические отголоски в сочинениях обретают свой неповторимый голос. Музыка Бызова говорит на языке его родины, используя знакомые символы и древние образы.

Погружение в семантику искусства прошлых эпох открыло композитору доступ к богатейшим ритмо-интонационным пластам народных, внеевропейских и доклассических культур. Возрождение многих интонационных, ритмических и структурных закономерностей стало основой для появления оригинальных стилизованных решений, значительно обогативших как композиторскую, так и исполнительскую практику. В музыкальной композиции Concerto grosso для электронного баяна и симфонического

КОМПОЗИТОРСКИЙ
СТИЛЬ АНДРЕЯ
БЫЗОВА ХАРАКТЕРИ-
ЗУЕТСЯ СОЧЕТАНИ-
ЕМ ТРАДИЦИОННОГО
И НОВАТОРСКОГО
НАЧАЛ, ОРИЕНТАЦИ-
ЕЙ НА ИЗВЕСТНЫЕ
ИНТОНАЦИОННЫЕ,
ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ
И ФАКТУРНЫЕ
ПРИЁМЫ.

оркестра (2022) мы находим сочетание языковых особенностей современной и стилизованной эпох. Такое слияние стилей приводит к особому виду полистилистики — симбиотическому типу. Подобный тип полистилистики, как правило, реализуется при помощи цитат и аллюзий на уровне музыкального и вербального текстов, фактуры, инструментального состава, взаимодействия между собственным стилем автора и «чужим» стилем, при котором достигается органичный симбиоз.

К некоторым особенностям стиля композитора относятся мелодизм. Отсюда в его творчестве мы наблюдаем стремление к широкому дыханию, к мелодической распевности. А.Б. Бызов — представитель того музыкального мышления, которое в центре искусства всегда ставит глубоко эмоциональное начало.

В музыке художника фольклорная интонация проявлена очень ярко. «Ведь задача композитора, в конце концов, не стилизовать фольклор, не имитировать фольклорную игру, — пишет И.С. Воробьев, — но делать фольклорную интонацию своей, единственной, такой, чтобы она звучала как бы от первого лица [2]. Важно понимать разницу между "фольклорным" и "народным/национальным". "Фольклорное" — это набор языковых элементов, связанных с этническим происхождением музыки: её жанровые предпочтения, особенности ладовой системы, мелодические и ритмические структуры. "Народное" или "национальное" — это уже оценка эстетической ценности. Это тот уровень, когда произведение, опираясь на фольклорные корни, достигает высшей художественной значимости и становится органичной частью культурной и социальной среды. Толкование этого различия очень точно нам объясняет Валерий Гаврилин: «Говорить о национальном в музыке — значит говорить о развитии русской классической традиции. Говорить об этническом — значит говорить о присутствии в музыкальных композициях языковых оборотов, собственных фольклору» [2, с. 45-46].

Итак, для уральского композитора характерной чертой считается сочетание элементов фольклора с особенностями современного музыкального языка. Если мелодия всегда ярко очерчена, то гармонический язык усложняется щедрыми применениями неаккордовых звуков, альтераций. Порой он не изменяет тему, а разукрашивает её с помощью изощрённой мелизматики, прихотливых фактурных, тембровых, гармонических средств.

«Обращаясь к фольклору, — как отмечает С. Гутова, — композиторы стремятся разнообразить свой индивидуальный стиль, а различная интерпретация народной песни (обработка, стилизация, авторское сочинение) для художников музыкального рисунка является одним из средств поиска авторского языка. Фольклор и профессиональная музыка как две самостоятельные художественные системы, взаимодействуя между собой, представляют важнейшие звенья единого национально-культурного процесса. Поиски способов синтезировать два различных вида творчества приводят к эвристическим находкам, претворяя одну из парадигм современной культуры, науки и педагогики. Эта парадигма направлена на сохранение и развитие обоих видов созидательной деятельности, на пропаганду и целостность воспитания подрастающих поколений нации в духе традиций классического русского искусства и народного творчества [4].

Каждое произведение А. Бызова отличается своим неповторимым художественным результатом, обусловленным его специфическим подходом к мелодии, музыкальные иллюстрации: «Русский вальс»; «Сюита для двоих»; сюита «Русские сюжеты»; Три уральские песни для сопрано и инструментального ансамбля; Симфония для большого симфонического оркестра.

Ранее, мы уже говорили о том, что творчество Бызова многогранно: он не только глубоко проникает в фольклорную стилистику, создавая произведения, вдохновлённые русским народным творчеством, но и пишет сочинения, которые предполагают изучение "инонациональ-

ных языков". В своей творческой лаборатории композитор активно исследует звуковые возможности различных инструментов. «С точки зрения авторской работы с фольклором, — как отмечает Л.В. Романова, — композитор А. Бызов в основном моделируют стиль поздней русской народной и городской бытовой музыки. Этнический колорит тематизма поддерживается и углубляется тембровым колоритом: русский — тембрами домры и баяна (музыкальный пример: «Русский вальс», Сюита «Старинного русского водевиля», вторая часть); «В уездном городе N» — сюита для ансамбля народных инструментов» [10].

Эксперименты композитора с различными инструментами приносят разнообразие тембровой палитры в его музыку. Произведения дышат тягой к живописной образности, к открытию новых горизонтов в возможностях русских народных инструментов, ранее остававшихся неизведанными. Он смело выходит за рамки общепринятого, создавая такие уникальные произведения, как: «Шотландская фантазия для волынки с оркестром», ксилофон в пьесе «Ша, Штил», «Пять славянских мелодий» для органа в четыре руки.

Со всей очевидностью можно утверждать, что композитор обогащает свои тембровые палитры посредством таких методов, как трансформация тематического материала, контрастное сопоставление тональностей, формирование новаторских элементов оркестровой фактуры (включая педальные звуки и подголоски), гармонические модификации и использование специфических выразительных техник исполнения.

Игра с инструментальными возможностями становится для композитора источником вдохновения для смелых и неожиданных тембровых решений, где он мастерски соединяет, казалось бы, несоединимое. Подобное мы наблюдаем в «Концерте для струнного оркестра, флейты, гобоя и квартета народных инструментов», «Concerto grosso для трёх баянов и камерного оркестра», где он применяет в партитуре смычковые и щипковые инструменты, духовые и ме-

хо-духовые инструменты. Напомним, что природа звукообразования в этих группах инструментов существенно отличается из-за разного способа звукоизвлечения и источника звука.

Многие исследователи обращают внимание на присутствие в творчестве А. Бызова характерных черт архаической звуковой культуры:

отсутствие ладовой системы, наличие «звуковых пятнен» в партитурах; использование звуковых инструментов и техник, которые не имеют постоянного названия и существуют мимолетно; развитие звукоподражания, в основном, животным; отсутствие жёстко заданного размера и интервала, ритмы разделяются интонационно; акцент делается на тембре. Назовём музыкальные иллюстрации из творческого наследия художника, подтверждающие наши мысли: «Волшебная страна» — пьеса для виброфона и маримбы; «Колобок» — иллюстрация к русской сказке для ансамбля русских народных инструментов; Сюита «Русские сюжеты» для трёх баянов включает части: «У лукоморья дуб зелёный», «По дороге зимней, скучной», «Плясать — не языком чесать», «Аты-баты», «Лохматое-мохнатое чудище-юдище», «Полёт Бабы-Яги».

Произведения А.Б. Бызова, при герменевтическом рассмотрении, несут на себе явный отпечаток фольклорной стилистики, характерной для этноархаики, что существенно формирует его художественную манеру письма. Это проявляется, прежде всего, в использовании различных национальных музыкальных образов и создании композиций, основанных на метроритмических особенностях народной музыки, например: концертная обработка «Ша, стил» — на основе подлинной еврейской народной песни танцевального склада; «Лезгинка» — на основе мужского танца горских народов Кавказа, в размере 6/8 «танец орла»; «Бенгальская пьеса» — на основе подлинного бенгальского песенно-танцевального материала; «Сказы земли Уральской» — на основе песенного фольклора Урала; обработка р.н.п. для баяна «Огороды городили» — на основе русского пере-

пляса. Четыре части из сюиты «Русские зарисовки»: «Блины», «Собрались красны девицы», «Колыбельная» и «Сани» — представляют собой краткие музыкальные композиции, характеризующиеся лаконичностью формы и доступностью музыкального языка, яркой звукописью. Несмотря на отсутствие прямой опоры на аутентичные фольклорные материалы, они демонстрируют усвоение характерных черт, впитавших лексику плясовых и песенных жанровых моделей.

В заключении хотелось бы подчеркнуть, что А.Б. Бызов своими замечательными партитурами не только обогатил музыкальную культуру Урала, но и показал прекрасные образцы использования симфонического, балетного и народно-инструментального жанра.

«Сочинения Андрея Бызова, — пишет М. Углова, — сегодня также востребованы и музыкантами, и слушателями. Они отражают духовный мир человека глубоко интеллигентного, обладающего яркой индивидуальностью, тонким вкусом, остро отзывающегося на коллизии нашего времени. Впрочем, музыка такая, какой и сам автор».

«Произведения Андрея Бызова останутся в мировой музыке» — сказал присутствовавший на одном из юбилейных знаковых концертов композитор Сергей Сиротин.

Итак, целостность стиля Бызова обусловлена синергией философско-эстетических, формально-содержательных и стилистических параметров. Процесс становления этого стиля отражает постепенные изменения в музыкальном мышлении композитора. Историко-стилевая эволюция прослеживается в усложнении концептуального аппарата сочинений и расширении жанрового диапазона (сюиты, концерты, кантаты, балеты, симфонии). Параллельно, философско-эстетическая составляющая привела к переосмыслению сакрального содержания и символики музыкального текста. Уникальная образно-содержательная сфера произведений, являющаяся проекцией субъективного духовного мировоззрения художника, породила специфическую

жанрово-драматургическую структуру новых опусов. Эта структура воплощается в индивидуально созданных, гибких формах, охватывающих как одночастные, так и многочастные циклические произведения, созданные автором.

Перечисленные смысловые грани музыкальной философии А.Б. Бызова, которые формируют авторские стилистические парадигмы, демонстрируют интенсивность новых изысканий, раскрывают перед нами не только сокровищницу концептуальных идей, вложенных современным композитором в творчестве, но и бурлящий поток художественных поисков, который вымывает на поверхность новые, самобытные художественные концепции в стилистическом ландшафте.

Его творческий путь — это постоянное открытие новых граней таланта, рождающее бесконечные переливы его собственного стиля. И все же, сквозь эту изменчивость проступает незыблемый стержень его музыкального мировоззрения — стилиевые доминанты, которые, подобно маякам, указывают на его уникальный почерк в жанре, драматургии, форме и музыкальном языке.

Музыка Андрея Бызова — это живой организм, в котором переплетаются нити вековых русских мелодий и смелые, новаторские узоры будущего отечественной музыки.

Литература:

1. Асафьев Б. О народной музыке. — Л.: Музыка, 1987. — 249 с.
2. Воробьев И.С. К вопросу об адаптации фольклорной традиции в современном композиторском творчестве // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2018. №4. — С. 65-70. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14010
3. Гаврилин В. Музыка в народе // Валерий Гаврилин. О музыке и не только... / сост. Н.Е. Гаврилина, В.Г. Максимов. — СПб.: Дума, 2001. — С. 45-46.
4. Гутова С.Ю. Традиции композиторского фольклоризма в русской музыке XX столетия // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. науч. тр. — Вып. 7, ч. 2 / сост. М.В. Воротной, Р.Г. Шитикова. — СПб.: Скифия-принт, 2016. — С. 27-34.

5. Земцовский И.И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. — Л.-М.: Сов. композитор, 1977. — 176 с.
6. Ковалева А.А. Традиции претворения фольклора в современной музыке (на примере творчества уральского композитора А. Б. Бызова) / А.А. Ковалева // Вестник культуры и искусств. — 2016. — №3(47). — С. 120-126.
7. Леонтьев А.Н. Потребности, мотивы, эмоции / А.Н. Леонтьев. — М.: Смысл, 1971.
8. Манченко А.А. «Русские потешки» В. Бибергана и «Потешки» А. Бызова: об особенностях образного и драматургического воплощения // Проблемы музыкальной науки. — 2011. — №1(8). — С. 131-135.
9. Петров А.К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке: 1980-2005: основные тенденции, новые композиторские подходы: дисс. ... канд. искусств. — М., 2008. — 239 с.
10. Романова Л.В. Музыка уральских композиторов в культурологических координатах // Актуальные проблемы музыкального и художественного образования: сб. ст. Второй международной Интернет-конференции. — Екатеринбург: Изд-во УГК им. М.П. Мусоргского, 2009. — 240 с.

THE HERITAGE OF KRASNOYARSK WAR-FRONTLINE ARTISTS IN THE CONTEXT OF THE "AUTHOR-WORK-VIEWER" CONCEPT

Serikova Tatyana Yuryevna, PhD of Art History; Associate Professor

Titova Svetlana Aleksandrovna, Associate Professor, Department of Materials Science and Materials Processing Technology

Siberian Federal University, Krasnoyarsk (Russia)

In the context of the triad "author — work — viewer", a comprehensive art historical analysis of the creative legacy of Krasnoyarsk artists-frontline veterans of the Great Patriotic War was carried out. The paintings of E. M. Abalakov, A. Kh. Abdrakhimov, M. F. Gladunov, Ya. S. Eselevich, A. Ya. Klimanov, M. N. Misharin, A. G. Pozdeev, B. Ya. Ryauzov, N. S. Salnikov, V. N. Svalov, Yu. I. Khudonogov, E. S. Kobytsev, I. A. Firer, V. A. Nazarov, S. P. Varygin, M. F. Zhivilo, and I. I. Taigin are examined from the perspective of their figurative content and form. This concept was chosen because the works of these artists convey the experiences of front-line soldiers to subsequent generations. The study addressed the following objectives. First, it identified the relationship between the artist's personal experience and their work, the choice of subject matter within a historical context, and the rationale for favoring one technique over another. Second, it measured the recipient's perception of artistic and figurative content through the lens of past events that have become relevant in the present. Third, it explored the role of the Krasnoyarsk school of art in contemporary Russian art, as well as its contribution to the overall artistic process.

Keywords: Krasnoyarsk artists who served in the front; new generation; easel painting; artistic communication.

EDN: MEELSM

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.13

Цитировать: Серикова Т.Ю., Титова С.А. Наследие красноярских художников-фронтовиков в контексте концепции «автор–произведение–зритель» // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 127–140. EDN: MEELSM. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.13>

НАСЛЕДИЕ КРАСНОЯРСКИХ ХУДОЖНИКОВ-ФРОНТОВИКОВ В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ «АВТОР–ПРОИЗВЕДЕНИЕ–ЗРИТЕЛЬ»

В контексте триады «автор–произведение–зритель» осуществлён комплексный искусствоведческий анализ творческого наследия красноярских художников-фронтовиков ветеранов Великой Отечественной войны. Полотна Е.М. Абалакова, А.Х. Абдрахимова, М.Ф. Гладунова, Я.С. Еселевича, А.Я. Климанова, М.Н. Мишарина, А.Г. Поздеева, Б.Я. Рязова, Н.С. Сальникова, В.Н. Свалова, Ю.И. Худоногова, Е.С. Кобытева, И.А. Фирера, В.А. Назарова, С.П. Варыгина, М.Ф. Живило, И.И. Тайгина рассматриваются с точки зрения образного содержания и формы. Обозначенная концепция избрана в связи с тем, что произведения этих живописцев транслируют опыт фронтовиков последующим поколениям. В рамках исследования решены следующие задачи. Во-первых, выявлены взаимосвязь между личным опытом художника и его произведением, выбор темы в историческом контексте, логика предпочтения одной техники исполнения перед другой. Во-вторых, измерен процесс восприятия реципиентом художественно-образного содержания сквозь призму событий прошлого, актуализировавшихся в настоящем. В-третьих, обозначена роль красноярской художественной школы в российском современном изобразительном искусстве, а также её вклад в общий художественный процесс.

Ключевые слова: красноярские художники-фронтовики; новое поколение; станковая живопись; художественная коммуникация.

УДК 075

5.10.3 (Изобразительное искусство)

© Серикова Т.Ю., Титова С.А., 2026

СЕРИКОВА Татьяна Юрьевна, кандидат искусствоведения; доцент
SPIN-код: 8797-1851
ORCID: 0000-0002-4852-487X

ТИТОВА Светлана Александровна, доцент кафедры материаловедения и технологии обработки материалов
ORCID: 0009-0003-0198-4806

Сибирский федеральный университет, Красноярск (Россия)

Введение: рамка исследования

Обращение к теме взаимосвязанности и взаимообусловленности художника, произведения искусства и по-

тенсионального реципиента для современного гуманитарного знания раскрывает особенности восприятия произведений искусства, включая эмоциональное сопереживание, интеллектуальный анализ, эстетическую оценку и погружение в авторский замысел. Кроме того, позволяет выявить факторы, формирующие эстетическое сознание общества. В частности, на примере анализа художественного наследия красноярских художников-фронтовиков, предпринята попытка выявить специфику коммуникации художника с потенциальной аудиторией в реалиях посттравматической культуры, в основе которой лежит опыт участия в Великой Отечественной войне. Помимо этого, остро стоящая в настоящее время проблема формирования национальной идеи и сохранения коллективной памяти актуализирует интерес к наследию советских художников-реалистов. Исследование взаимосвязи произведения, его создателя и зрителя формирует понимание роли прошлого в процессе складывания региональных художественных школ, в том числе и красноярской. Изучение коммуникативной составляющей процесса дает возможность установить характерные особенности формирования зрительского художественного сознания.

В рамках исследования, *во-первых*, выявлены взаимосвязь между личным опытом художника и его произведением, выбор темы в историческом контексте, логика предпочтения одной техники исполнения перед другой, *во-вторых*, изме-

рен процесс восприятия реципиентом художественно-образного содержания сквозь призму событий прошлого, актуализировавшихся в настоящем, *в-третьих*, обозначена роль красноярской художественной школы в российском современном изобразительном искусстве, а также её вклад в общий художественный процесс. Комплексный, междисциплинарный подход к решению поставленных задач способствует определению степени воздействия искусства как на автора, так и на зрителя. Отдельного внимания требует аспект влияния, которое оказывает личный опыт художников-фронтовиков на художественный стиль и тематическое содержание полотен, а также восприятие образов военно-патриотической тематики современниками сегодня.

Исследование художественной коммуникации, то есть обратной связи через произведение между автором и реципиентом на примере наследия красноярских художников-фронтовиков приобретает особое значение и ценность, поскольку хранит память о времени тяжелых испытаний военных лет для поколений, родившихся в мирное время.

Живопись, графика и скульптура красноярских художников-фронтовиков (Е.М. Абалаков, А.Х. Абдрахимов, С.П. Варыгин, М.Ф. Гладунов, Я.С. Еселевич, М.Ф. Живило, А.Я. Климанов, Е.С. Кобытев, М.Н. Мишарин, В.А. Назаров, А.Г. Поздеев, Б.Я. Рязунов, Н.С. Сальников, В.Н. Свалов, И.И. Тайгин Ю.И. Худоногов, И.А. Фирер ¹⁾ как правило носят автобиогра-

¹⁾ Абалаков Евгений Михалович (1907–1948) — родился в Красноярске. Добровольцем ушёл на фронт, воевал под Москвой, участвовал в обороне Кавказа. Был скульптором. Заслуженный мастер спорта СССР по альпинизму.

Абдрахимов Аделъ Хакимович (1915–2010) — уроженец Енисейска, до войны работал слесарем и мотоИалтом, учился в Иркутске. В 1941 году ушёл добровольцем на фронт, был ранен под Мгой и демобилизован. Еще до войны начал заниматься скульптурой. После войны учился изобразительному искусству в Красноярске, работал в жанре портрета, писал ветеранов войны.

Варыгин Сергей Петрович (1923–2003) — участник Великой Отечественной войны, художник-живописец. Окончил ЛВХП им. В. Мухомовой. Работал в красноярском художественном фонде.

Гладунов Михаил Фёдорович (1916–2003) — педагог и художник. Окончил Омский художественно-педагогический техникум. Заслуженный художник РФ. Был призван в армию в 1940 году. Член Союза художников СССР. Занимал руководящие должности в омских и красноярских организациях Союза художников. Известен как мастер офорта. Работы находятся в КХМ В.И. Сурикова и частных коллекциях. Сын — художник Г.М. Добров (Гладунов).

фический характер. Авторы создавали их, находясь на фронте, основываясь на натуральных впечатлениях. После войны, уже в мирное время, образы и сюжеты брались из воспоминаний. Именно по-

этому творчество художников-фронтовиков характеризуется яркой образной выразительностью, оно эмоционально окрашено и отличается сюжетной драматизацией.

Еселевич Яков Семенович (1915–2000) — красноярский художник, ветеран ВОВ. Уроженец Ачинска, окончил художественную школу им. Сурикова. Участвовал в создании товарищества «Художник». После войны работал в Художественном фонде, участвовал в строительстве Дома художника. Работы хранятся в музеях и частных коллекциях. Дочь, Ольга Яковлевна, тоже художница.

Живило Марк Феодосьевич (1923–1989) — художник, журналист, ветеран ВОВ, член Союза журналистов СССР.

Климанов Алексей Яковлевич (1914–1985) — красноярский художник, ветеран ВОВ. Пейзажист, столбист, учился в изостудии (1933). С 1942 года — участник выставок. Ветеран Великой Отечественной войны, инвалид I группы, потерял руку на фронте. Работы Климанова отражают всю географию Сибири.

Кобытев Евгений Степанович (1910–1973) — родился в Алтайском крае. Учился в Омском художественно-педагогическом техникуме и в Киевском художественном институте. Попал в плен и провел 2 года в концлагере «Хорольская яма». После побега вернулся в армию, дошел до Дрездена. Преподавал в КХУ им. В.И. Сурикова. Автор панно из речной гальки на кино-театре «Родина» в Красноярске. В 1960-х годах создал серию работ о «Хорольской яме» и написал книгу с тем же названием.

Мишарин Михаил Никифорович (1922–1996) — красноярский художник, ветеран ВОВ. Член Союза художников РСФСР. В Красноярске окончил художественную школу им. Сурикова. Работал в художественных мастерских и товариществе «Художник».

Назаров Андрианович Василий (1922–1995) — участник Великой Отечественной войны, художник-живописец. Учился в Омском художественно-педагогическом техникуме. Мастер в 1943 году был по состоянию здоровья освобожден от военной службы. В 1947 в Иркутске окончил художественное училище. Член СХ РСФСР.

Поздеев Андрей Геннадиевич (1926–1998) — художник-живописец. Окончил художественную школу им. Сурикова. В 1961 году стал членом Союза художников. В Красноярске действует постоянная выставка его работ и установлен памятник художнику.

Ряузов Борис Яковлевич (1919–1994) учился живописи в Омске, затем работал в Красноярске. В 1942–1946 гг. воевал. За ратную службу Ряузов получил несколько правительственных наград, среди которых орден Красной Звезды и несколько боевых медалей. В Красноярске действует постоянная выставка его работ и существует музей, посвященный художнику.

Сальников Николай Сергеевич (1924–1982) — художник-график. Война прервала его обучение в Московской средней художественной школе. После войны он работал художником в Сибири, окончил Красноярскую художественную школу им. Сурикова (1959). В 1968 году получил бронзовую медаль ЮНЕСКО в Италии за линогравюру «Сибирские поля».

Свалов Владимир Николаевич (1923–2014) — красноярский художник, ветеран ВОВ. С 1953 года работал в товариществе «Художник». Сотрудничал с Красноярским книжным издательством, был главным художником-оформителем в с. Шушенское во время празднования 100-летия В. И. Ленина. Член красноярского отделения Союза художников.

Тайгин Иван Иванович (1922–2020) — живописец, ветеран ВОВ, член СХ России. Работал в красноярском художественном фонде.

Худоногов Юрий Иванович (1924–1967) — красноярский художник, ветеран ВОВ. Окончил Ленинградское художественное училище им. Крамского. Преподавал в КХУ им. В.И. Сурикова. С 1953 года участвовал в выставках. В 1960 году возглавил правление Красноярской организации СХ РСФСР. В КХМ им. В.И. Сурикова хранится более 70 его работ.

Фирер Илья Аронович (1922–2006) — художник-живописец, ветеран ВОВ. Обучался в Омском художественном училище, окончил Казахское государственное театральное-художественное училище. Преподавал в школах Алма-Аты, с 1950 года — в ДХШ им. В.И. Сурикова, где был директором с 1958 по 1968 годы, руководил КХУ им. В.И. Сурикова с 1968 по 1983 годы. Участник выставок с 1951 года.

Отметим также и то, что хотя многие из перечисленных выше художников-фронтовиков активно искали новые пластические формы, стилистические приемы и техники для более точной передачи своих эмоций и чувств, все же, практически все они придерживались реалистической манеры письма, максимально близкой к натуре. Реализм как стиль наименее окрашен авторской трактовкой образов, чем, например, этноархаика, неопримитивизм или абстракционизм. Поэтому для зрителей сохраняется возможность воспринимать их творения через призму собственного житейского опыта, в условиях современной им эпохи, в рамках тех культурных традиций, в которых они были воспитаны. Выставки и другие культурные мероприятия дают возможность их посетителям погрузиться в атмосферу эпохи и оценить вклад художников в сохранение памяти о событиях Великой Отечественной войны. Посещение подобных выставок современниками сегодня позволяет расширить понимание истории и культуры. Успех у публики красноярских художников-сибиряков обусловлен их вовлеченностью в тему, зрительскими предпочтениями, авторской интенцией и культурным контекстом. Основываясь на записях в книге отзывов, можно отметить взаимосвязь тематического содержания и эмоциональной реакции зрителей.

Теоретико-методологическая основа: история вопроса

Проблема художественной коммуникации признается одной из основных в искусствоведении и философии искусства, в которой данная тема имеет глубокие корни. К этой проблеме обращались Платон и Аристотель, а в настоящее время в рамках герменевтики и семиотики созданы современные концепции художественной коммуникации. Изучение этих концепций позволяет лучше понять механизмы восприятия произведений искусства, роль художника в формировании культурных ценностей и влияние зрительского опыта на восприятие художественного произведения.

Анализируя работы красноярских художников-фронтовиков, можно выделить следующие аспекты художественной коммуникации. Например, автобиографичность: картины, содержание которых было глубоко личным и эмоционально насыщенным, отражали личный опыт мастеров. Или коллективная память, которую художники-фронтовики формировали, передавая через свои произведения общий опыт советского народа. Кроме того, имеет место социальная функция полотен, которые транслируют патриотизм и служат укреплению морального духа общества. Говоря о социальной значимости картин, графических листов и скульптур на военную тему, необходимо упомянуть и об их эстетической ценности. Помимо столь значимой смысловой нагрузки, многие из этих произведений выполнены на высокохудожественном уровне. Они ярко демонстрируют мастерство автора и оригинальность его мышления.

В ходе исследования на основе архивных данных (каталоги и отчеты о выставках, отзывы зрителей, опубликованные в открытых источниках, эпистолярное наследие, письма, дневниковые записи художников и воспоминания современников и членов их семей, записи частных бесед и интервью, взятых у самих фронтовиков), и посредством искусствоведческого формально-стилистического анализа при оценке образного содержания и художественным качествам произведений красноярских мастеров, воевавших за свободу нашей Родины в годы Отечественной войны, были выявлены стилистические особенности их произведений и символическое значение образов.

Исследование научной литературы, посвященной связи между автором, его произведением и аудиторией, демонстрирует, что в наши дни искусство продолжает играть ключевую роль в постижении как личного, так и внешнего мира как для создателя, так и для воспринимающего. В качестве примера можно привести работы Е.Л. Яковлевой, которая, опираясь на экзистенциально-феноменологическую методологию, утверждает, что «искусство возникает

из глубокого вовлечения художника в жизнь, преобразует ее и отражает действительность, давая зрителю возможность понять и автора, и окружающий мир» [15, с. 112]. Т.М. Никольская, анализируя формирование образного содержания и восприятие зрителем, настаивает на том, что «цвет, композиция, пространство всё это является отражением внутренней напряженной работы художника, его попыткой переосмыслить действительность, себя, чтобы смочь объяснить это зрителям» [8, с. 645], а Н.А. Урусова изучает «механизмы выдвижения, используемые автором в своем биофикциональном произведении, и их роль в привлечении внимания читателя к значимым идеям философии постмодернизма» [13, с. 258] и отмечает тенденцию в современном искусстве к отражению деструкции и созданию художниками фантазийных миров. Работы К.А. Багировой, которая совершенно справедливо указывала на то, что «особенно значим вклад искусства в создание художественно обостренной исторической реальности, которая входила и входит в картину мира миллионов людей» [1, с. 187], и К.Е. Масловой, полагающей, что «чем больше заложено в произведение, тем более глубокое возможно эмоциональное познание мира» [6, с. 184], также подчеркивают познавательную и эмоциональную роль искусства.

Изобразительное искусство Красноярского края

Относительно изобразительного искусства Красноярского края можно сказать, что для первой половины XIX — начала XX века в творчестве красноярских мастеров было характерно этнографическое и документальное направление. Затем в 1960–1970-е годы активно развивались виды искусства, ранее уступавшие традиционно более популярной живописи. На подъёме находилась графика, особенно линогравюра и офорт, станковая и монументальная скульптура, появилось декоративно-прикладное искусство. При этом следует сказать, что большинство красноярских художников

придерживаются реалистической традиции. Однако некоторые авторы создают экспрессивные, насыщенные сложными ассоциациями абстрактные композиции. Особо требуется отметить то, что на протяжении всей истории изобразительное искусство в Красноярске отличается особым отношением к пейзажному жанру, причём особой любовью пользуются именно виды родного края. Жанр натюрморта также был и остаётся любимым красноярскими художниками, демонстрируя разнообразие подходов — от традиционного любования цветами, плодами и красивыми предметами до произведений монументального, символического или философского плана. В последние десятилетия растёт интерес к портрету. Красноярский край считается центром изобразительного искусства восточной части России, так как красноярская краевая организация Союза художников России является самой многочисленной в Сибири. Произведения изобразительного искусства обладают высокой социокультурной значимостью и представляют собой инструмент сохранения и воспроизводства культуры народов Красноярского края.

Среди российских искусствоведов, посвятивших свои труды изучению творчества красноярских художников-фронтовиков, назовем таких, как Е.В. Головнева, И.М. Давыденко, Н.В. Лисовский, П.Д. Муратов, Н.Ю. Николаева, Т.М. Степанская, В.Ф. Чирков, А.К. Якимович, М.Ю. Шишин. В частности, как пишет Е.В. Коперсак, «война представляет собой некую смесь скорби, отчаяния, гнева, надежды и мужества, которая собирается в субстанцию, пропитывающую все истинные произведения о войне середины XX века, потому что художники, создававшие их, сами были участниками событий тех страшных военных лет, столь далеких от нашего времени» [2, с. 29]. Также к данной теме обращаются Т.Ю. Серикова: «сложно представить более противоестественную ситуацию, чем та, когда художник, человек с обостренным чувством ценности и красоты окружающего мира, оказывается погруженным в ужасы войны, который

становится свидетелем великих подвигов и страшных преступлений, потому что нет сомнения в том, что пережитый опыт отразится в творчестве, изменит его отношение к жизни как своей, так и других» [9, с. 47]. Е.С. Халюкова утверждает, что «обращение к своей или общекультурной памяти роднит художника с поисками современного искусства XXI столетия» [14, с. 53]. В круг научных интересов Т.М. Ломановой входили «художественные процессы современной Сибири, в том числе и творчество красноярских художников-сибиряков» [3, с. 16]. Среди трудов Н.В. Тригалевой, которая на протяжении ряда лет изучает именно тему Великой Отечественной войны в творчестве красноярских художников, есть научные работы, посвященные динамике изменения «содержания произведений изобразительного искусства в зависимости от задач, стоявших перед художниками в конкретные периоды советской и российской истории, жизни нашего общества» [2, с. 149]. Н.В. Тригалева волнует, кроме всего прочего, и соотнесение регионального изобразительного искусства со столичным в XX–XXI веках. М.В. Москалюк в своих трудах о творчестве Бориса Яковлевича Ряузова делает акцент на философской составляющей пейзажных работ мастера, показывает глубину их образного содержания и «глубокие мировоззренческие смыслы» [7, с. 67].

Можно утверждать, что многие российские и красноярские ученые-искусствоведы стремятся рассматривать биографию и творчество художника исключительно в контексте исторической эпохи, без понимания особенностей которой становится проблематичным анализ их произведений. Например, Т.М. Ломанова, в центре внимания которой было творчество художников Красноярского края, вела активную общественную деятельность, организуя выставки и встречи авторов со зрителями. Популяризацию искусства края она совмещала с участием в развитии красноярского профессионального образования в области искусства. Т.М. Ломанова внесла весомый вклад в изучение искусства. Творчество

А.Г. Поздеева изучалось Т.Ю. Сериковой, которая считает, что «в процессе художественной коммуникации художник выступает как творец, изобретатель, а его произведение может быть символическим, эстетическим или игровым» [9, с. 59]. В свою очередь Н.Г. Ткаченко, который кроме выставок для популяризации его творчества, издал книги о жизни и работе мастера, например, трехтомное издание «Мир Андрея Поздеева» [11].

Исследование художественной коммуникации на примере творчества красноярских художников-фронтовиков

Нет сомнения в том, что изучение проблемы художественной коммуникации на примере творчества красноярских художников-фронтовиков представляет значительный интерес для исследователей. Результаты этой работы помогут лучше понять механизмы формирования культурного наследия и роль, которую играет искусство в общественной жизни. Дальнейшие исследования могли бы включать сравнительный анализ творчества художников-фронтовиков различных региональных школ и определение международных тенденций в произведениях ветеранов в послевоенный период.

Охарактеризуем кратко творчество вышеупомянутых красноярских художников-фронтовиков. Евгений Михалович Абалаков, коренной красноярец, был скульптором (Илл. 1). Наверное, самая известная работа уроженца Енисейска, Аделя Хакимовича Абдрахимова — памятник известному полярному путешественнику — первооткрывателю заполярных островов Никифору Бегичеву (Илл. 2). Михаил Фёдорович Гладунов известен как мастер офорта (Илл. 3).

Творчество заслуженного художника России Якова Семеновича Еселевича было посвящено Сибири, он писал пейзажи и портреты современников, а также героев прошедшей войны, например «Портрет В. М. Узу, Героя Советского Союза» (Илл. 4) или «Двойной автопортрет» (Илл. 5). Алексей Яковлевич Климанов потерял руку на фронте, но, несмотря на

это, продолжал ходить на Столбы и путешествовать по Саянам с геологами, создавая этюды в походных условиях. Творчество этого мастера является примером преодоления самых трагичных событий в жизни. Работы Климанова отражают всю географию Сибири, он стремился

познать и показать красоту родного края. Многие его полотна находятся в Музее геологии Красноярска. Среди лучших работ можно назвать, такие как «Весенние ветры», «Пик Ханчар», «Отдых в горах», «Заповедник Столбы», «Саяны. Метель» (Илл. 6).



Илл. 1. Абалаков Е.М.
Скульптурная группа
«Альпинист и альпинистка».
Москва. 1934 год



Илл. 2. Абрахимов
А. Х. «Бегичев
Никифор
Алексеевич, 1874–
1927, известный
исследователь
Таймыра». (1964.
гранит). Памятник
в поселке Диксон



Илл. 3. Гладунов М. Ф. «Дом Красикова
в Красноярске, в котором бывал Ленин».
(1978. Офорт. 30х49,5).
КГБУК «Красноярский художественный
музей имени В.И. Сурикова»



Илл. 4. Еселевич Я.С.
Портрет В.М. Узу,
Героя Советского
Союза. (1970-е гг.
Х., м. 80х65). КГАУК
«Красноярский
краевой краеведче-
ский музей»



Илл. 5. Еселевич Я. С. «Двойной
автопортрет». (1985. Х., м. 80х95).
КГБУК «Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова»



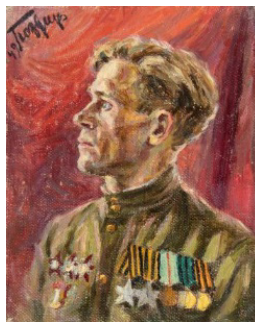
Илл. 6. Климанов А. Я. «Саяны. Метель».
(1983. Х., м. 49,5х79).
МБУ Музейно-выставочный комплекс
«Музей Норильска»

На тему боевых действий написана Михаилом Никифоровичем Мишариным его известная работа «Танковая атака» (Илл. 7). При этом излюбленным его жанром был пейзаж, особенно виды Енисея, Подкаменной Тунгуски, Саян, индустриальные пейзажи. Мастер до конца жизни продолжал работать и выстав-

ляться. Картины Андрея Геннадиевича Поздеева всегда вызывали интерес зрителей, выражая его мировоззренческую позицию и художественную индивидуальность, например его ранняя этюдная работа «В день Победы» (Илл. 8) или программное произведение зрелого периода «Краски земли и солнце» (Илл. 9).



Илл. 7. Мишарин М.Н. «Танковая атака» (1977. Х., м. 70х104). КТБУК «Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова»



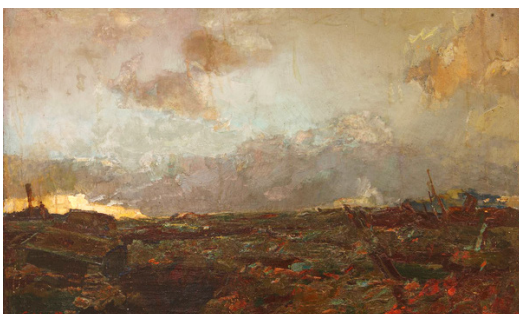
Илл. 8. Поздеев А.Г. Этуд «В день Победы». (1949. Х., м. 30,5х24,6). МБУК «Музейно-выставочный центр», Красноярск



Илл. 9. Поздеев А.Г. «Краски Земли. Цветы и солнце». (1997. Х., м. 70х100). Коллекция телекомпании NTV в Токио (Япония)

Красноярский художник-фронтовик Борис Яковлевич Ряузов на фронте Ряузов выполнил более шестисот живописных зарисовок и карандашных Иллунков, ставших основой для картин на тему событий Великой Отечественной войны, написанных уже в мирное время. В качестве примера можно привести такие картины, как «Место подвига Александра Матросова», «Земля фронтовая» (Илл. 10), «Разгромленная фашистская техни-

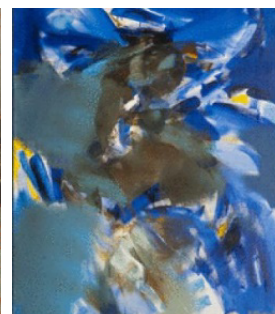
ка», «Высота Безымянная», а также «Нейтральная полоса под городом Белый» и другие. Кроме «военных» картин широко известны и такие его работы на темы мирной жизни, как, например «Старый лоцман» (Илл. 11). Творчество Николая Сергеевича Сальникова отражает эпоху сибирскихстроек, воспевае труд строителей, речников, лесорубов. В качестве примера можно привести его графический лист «Воспоминание» (Илл. 12).



Илл. 10. Ряузов Б. Я. Земля фронтовая. (1979-82. Х., м. 62х98). Музей художника Бориса Ряузова



Илл. 11. Ряузов Б.Я. Старый лоцман. (1969. Картон, м. 50х60)



Илл. 12. Сальников Н.С. (1973. Бум., цв. линогравюра. 38х55). ГБУК Ставропольского края «Ставропольский краевой музей изобразительных искусств»

В технике линогравюры работал Свалов Владимир Николаевич. Укажем здесь на его работу «Площадь Революции» (Илл. 13). Юрий Иванович Худонотов известен пейзажами Хакасии, но в его творчестве отражена также и тема войны, например в таких

произведениях, как «Летят журавли» (Илл. 14), «Подсолнухи. Осень 1944 год» (Илл. 15).

Евгений Степанович Кобытев делал зарисовки, находясь в концлагере «Хорольская яма». Известен его автопортрет в военной форме (Илл. 16, 17).



Илл. 13. Свалов В.Н.
«Площадь Революции»



Илл. 14. Худоногов Ю.И.
«Подсолнухи. Осень. 1944
год» (1965. Х., м. 130х150).
КГБУК «Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова»



Илл. 15. Худоногов Ю. И. «Летят
журавли» (1961. Х., м. 160х270).
КГБУК «Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова»



Илл. 16. Кобытев
Е.С. «Автопортрет
в солдатской
форме». (1950-е гг.
Картон, м. 39х28).
КГАУК «Краснояр-
ский краевой крае-
ведческий музей»



Илл. 17. Кобытев Е.С.
«Панно «Родина-мать» на уличном
фасаде здания кинотеатра «Родина».
1960 г. Красноярск

Далее явление художественной коммуникации будет рассмотрено на конкретных примерах. Следует сказать, что красноярские художники в годы Великой Отечественной войны, как и весь советский народ, внесли свой посильный вклад в победу над фашистскими захватчиками. Многие члены Союза художников, такие как Я.С. Еселевич, М.Ф. Гладунов, И.А. Фирер, сменили кисти на оружие, воевали на разных фронтах, получали ранения и проявляли героизм. Некоторые погибли. Даже на фронте художники делали зарисовки, публиковавшиеся во фронтовой прессе. После войны они вернулись к творчеству, работали над «Окнами ТАСС», создавали произведения искусства, посвященные войне и миру. Многие фронтовики все же смогли получить художественное образование или продолжить его после наступления мира.

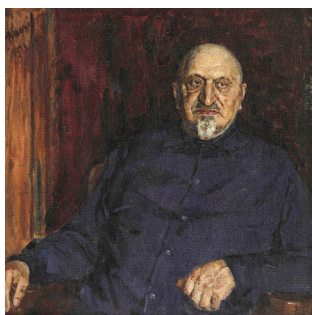
Тема войны редко затрагивалась в их творчестве, требуя больших душевных затрат. Память о войне навсегда осталась с ними.

Произведения красноярских художников-фронтовиков раскрывают многогранность творческого наследия тех, кто прошел Великую Отечественную войну и сохранил верность искусству даже в самые тяжелые времена. Картины или скульптуры этих мастеров отражают уникальные переживания фронтового поколения, подчеркивая значимость личного

опыта художника в формировании художественного образа. Многие известные красноярские живописцы, прошедшие фронтовые дороги войны и сохранившие способность мечтать и творить в условиях послевоенного восстановления страны, внесли значительный вклад в развитие художественной культуры Красноярска и всей Сибири.

Например, Назаров Василий Андрианович, мастер портрета, чьи образы участников боевых действий наполнены глубокими чувствами и внутренним светом победителей. Интересен также своим глубоким психологизмом портрет Николая Васильевича Лисовского (Илл. 18). Нельзя не сказать и о Рязуове Борисе Яковлевиче, художнике-пейзажисте, участнике Великой Отечественной войны, картины которого передают дух

природы родного края и эмоциональное состояние человека, пережившего трагедию войны. Мишарин Михаил Никифорович, автор батальных сцен, создавал напряженные композиции, передающие героизм солдатского труда и будней фронта. Эти авторы были свидетелями эпохальных событий XX века и сумели передать зрителю свое видение мира через искусство живописи. В качестве примера можно привести картину Мишарина М. Н. «На Енисее» (Илл. 19).



Илл. 18. Назаров В.А.
«Портрет Н.В. Лисовского». (1974. Х., м. 90х90)



Илл. 19. Мишарин М.Н.
«На Енисее» (1978. Бум., акв. 35х40)

*Коллекция Красноярского художественного музея
имени В.И. Сурикова*

Картины художников-фронтовиков отличаются глубиной содержания и разнообразием техник исполнения. Они показывают нам внутренний мир героев войны, рассказывая истории простых людей, ставших победителями, мечтателями и творцами нового общества. Полотна, посвященные природе Сибири, подчеркивают величие сибирской земли и её роль в жизни русского народа. Портреты военных времён демонстрируют человеческую стойкость и веру в победу над врагом. Батальные сцены запечатлевают моменты сражений, сохраняя память о подвигах наших предков. Каждая картина — самостоятельное произведение искусства, несущее отпечаток личности автора и духа эпохи.

Посетители выставок, на которых представлены произведения художников-фронтовиков, становятся участниками особого диалога между художником и зрителем. Выставочная экспозиция дает возможность проникнуться настро-

ениями произведений, погрузившись в атмосферу военного времени и пережив вместе с героями картин радость победы и стремление к мечте.

Выставка становится пространством взаимодействия автора, произведения и зрителя, позволяя каждому почувствовать себя частью большой истории нашей Родины. При этом следует отметить, что реакция публики на творчество художников-фронтовиков отличается особой эмоциональностью и

глубокими переживаниями. Многие зрители отмечают мощное воздействие картин военных живописцев — ощущение живой памяти, сопричастности историческим событиям и выраженное чувство гордости за героизм советских солдат.

Художники, прошедшие войну лично, создавали произведения, отражающие не только реальность боевых действий, но и психологическое состояние участников тех страшных лет. Картины

этих мастеров вызывают сильные эмоции благодаря искреннему переживанию трагизма войны, человеческим судьбам, потерям близких и друзей, выживанию в условиях жестокой реальности.

Среди наиболее известных авторов произведений такого плана выделяются Борис Рязов, написавший в 1970–1980-е в нескольких вариантах программное произведение «Земля фронтовая» (Илл. 10), а также Андрей Поздеев, автор картин «Война», «Невесты», «Цветы и люди», «Реквием», «Женихи». Эти художники смогли передать масштаб трагедии и одновременно силу духа народа, мужество бойцов и любовь к Родине. Интересен его небольшой этюд, написанный в 1949 года, на котором изображен воин-победитель (Илл. 8).

Зрители часто испытывают восхищение перед мастерством исполнения, глубиной композиции и символизмом образов. Например, картина С.П. Варыгина «Май 1945 года» (Илл. 20) созвучна

по образному содержанию известному произведению Александра Лактионова «Письмо с фронта», которое, как и полотно С.П. Варыгина, вызывает у зрителя острое чувство радости от известия о близкой победе в такой долгой и кровопролитной войне. Художник подчеркивает «значимость и ценность простого, обыденного человеческого счастья, желания мира и веры в победу даже в столь тяжелые времена» [4, с. 117].



Илл. 20.
Варыгин С.П. «Май
1945 года». (1985.
Х, М. 117х99).
КГАУК «Краснояр-
ский краевой
краеведческий
музей»

Практически все выставки произведений художников-фронтовиков вызывают интерес публики и привлекают внимание арт-критиков. Эти мероприятия, по словам их кураторов, способствуют воспитанию патриотического сознания, а также сохранению исторической памяти у очевидцев тех событий и формированию представления о годах войны у ныне живущих поколений. Можно сказать, что признание зрителями картин о войне «отражает важность искусства как инструмента передачи опыта прошлого и формирования общественного самосознания» [5, с. 13]. Так указано Т.М. Ломановой в работе, посвященной красноярским художникам, воевавшим на фронтах Великой Отечественной. Кроме того, обращение к категории памяти в целом характерно для красноярских художников. Вероятнее всего «история художников-фронтовиков» — это отдельная страница искусства XX века. Их судьбы переплетаются с судьбой целого поколения, которое прошло через испытания Великой Отечественной войны. Эти мастера часто молчали о своем военном опыте публично, предпочитая выражать свои чувства и переживания через творчество. Судьба каждого художника уникальна. Борис Рязов слу-

жил разведчиком, видел самые опасные стороны войны, впоследствии стал академиком живописи, запечатлевая на полотнах образы героев фронта и тыловых рабочих. Евгений Кобытев, попав в плен в первые дни войны, выдержал два тяжких года в немецком концлагере, сумел бежать и вернуться в строй Красной армии, пройдя путь от рядового солдата до офицера. Адель Абрадхимов добровольно пошел на фронт, участвовал в прорывах блокад, был тяжело ранен, перенес немало испытаний, позже создавал скульптуры, отражающие героизм солдат. Юрий Худоногов ушел на фронт прямо со студенческой скамьи, дважды оказывался тяжелораненым, испытал боль и страдания войны, которые отразились в его картинах, например в картинах «Подсолнухи. Осень. 1944 год» (Илл. 14) и «Летят журавли» (Илл. 15). Николай Сальников прошёл всю войну в пехотных частях, получив награды за храбрость, сохранил живое ощущение трагизма военного времени, воплощённое в графике. Марк Феодосьевич Живило¹⁶ (1923—1989) трижды был ранен, прошёл огонь боев, будучи художником-журналистом и поэтом, создал цикл произведений, посвящённых военным событиям (Илл. 21).



Илл. 21. Живило М.Ф. Городские зарисовки.
(1960-е годы. Бум., кар. 30х40). КГАУК «Краснояр-
ский краевой краеведческий музей»

Иван Иванович Тайгин (1922–2020) был живописцем, участником Великой Отечественной войны, членом Союза художников России. Он был военным снайпером, награждён орденом Славы III степени, пе-

ренес тяжёлое ранение, сохранив память о героях своей эпохи. Алексей Климанов, потеряв руку во время боевых действий, смог продолжить творческую деятельность, оставаясь верным своему призванию живописца-пейзажиста. Тема тягот военного времени близка многим художникам, переживавшим Великую Отечественную войну. Многие внесли существенный вклад в историю отечественного изобразительного искусства, воплотив личные впечатления и эмоции в живописи, графике или скульптуре. Они передали нам не только чувство гордости за победу советского народа, но и вечное напоминание о цене мира, страданиях и мужестве простых людей, вставших на защиту Родины.

Заключение

Подводя итог исследованию проблемы взаимообусловленности автора, его творения и вероятного зрителя, проводившемуся на основе творчества красноярских художников, воевавших на фронтах Великой Отечественной войны, можно сказать, что коммуникативные процессы в настоящее время трансформируются в контексте эволюционных процессов как в культуре, так и в обществе. Итоги данного исследования, основанного на анализе произведений красноярских живописцев, графиков и скульпторов, имеющих военный опыт, подтверждают данную закономерность. В рамках данной работы коммуникация определяется как способ проявления деятельности людей, как вид некой работы или социальный институт, структурирующий взаимодействие людей согласно многовековым правилам, которые крайне сложно изменить. Особое внимание уделено изучению психологической идентичности как у создателя, так и у воспринимающего сообщение, поскольку она отражает совокупность знаний, ценностей и устоев, характерных для коммуникативной сферы. Эти аспекты проявляются, в частности, в различных философских и идеологических подходах, формирующих основу для различных толкований понятия «коммуникации».

Также эти аспекты проявляются в используемых коммуникационных технологиях. Необходимо сказать и том, что для искусства XX века история художников-фронтовиков является отдельной страницей, потому что линии их жизней переплетены с судьбой целого поколения, прошедшего через горнило Великой Отечественной войны. Эти мастера часто молчали о своем военном опыте публично, предпочитая выражать свои чувства и переживания через творчество. Судьба каждого из рассмотренных в статье художников уникальна, но при этом тема войны и мира близка многим из них. Многие оставили глубокий след в истории отечественного изобразительного искусства, воплотив личные впечатления и эмоции в произведениях живописи, графики и скульптуры. Они передали зрителям не только чувство гордости за победу советского народа, но и вечное напоминание о цене мира, страданиях и мужестве простых людей, вставших на защиту Родины.

В работе анализируются различные подходы к коммуникации как форме человеческой деятельности и социальному институту. Особое внимание уделено понятию «психологическая идентичность автора и зрителя», определяющей знания, ценности и нормы в коммуникации, проявляющиеся в философско-идеологических концепциях и коммуникационных технологиях. Анализ творчества художников-фронтовиков демонстрирует, что современная коммуникация, преодолевая географические и временные границы, расширяет аудиторию, порождает новые формы межкультурного обмена и трансформирует способы передачи информации, превращая зрителя в потенциального автора. Это требует переосмысления межкультурного взаимодействия и разработки новых коммуникационных моделей.

Таким образом, можно сказать, что анализ связи между создателем, его творчеством и потенциальным зрителем — значимая задача в современной искусствоведческой и культурологической

науке. Это позволяет глубже понять, как воспринимаются произведения искусства, определить факторы, воздействующие на формирование художественных предпочтений и эстетических взглядов общества. В частности, изучение работ красноярских художников, прошедших войну, дает возможность исследовать уникальное взаимодействие художника и зрителя в условиях культуры, сформировавшейся под влиянием опыта Великой Отечественной. Особую актуальность данная тема приобретает в связи с возросшим вниманием к наследию советских художников и желанием понять роль изобразительного искусства в создании коллективной памяти народа. Подобные исследования помогают выявить закономерности воздействия исторических событий на художественное мышление и развитие региональных художественных школ.

В процессе работы над данным исследованием были рассмотрены вопросы, связанные с влиянием личного опыта художника на создание конкретных художественных работ, а также с факторами, определяющими выбор темы и художественных приемов художников в контексте исторического окружения. В ходе анализа процесса рецепции были определены факторы, влияющие на восприятие художественных образов, созданных автором. Кроме того, были рассмотрены исторические реалии, отражающиеся в восприятии зрителей разных поколений. Внимание уделялось и значению региональной школы, а именно вкладу, который вносят местные особенности в общий художественный процесс и как развивается взаимодействие местной творческой среды с общероссийской культурой. Проблематика, связанная с психологическим воздействием искусства, нашла отражение в анализе психологических аспектов личного опыта участников боевых действий, нашедших отражение в стиле живописи и содержании картин. Определены образы военной тематики, которые острее всего воспринимаются современным зрителем. Решению этих задач способствовал

комплексный подход, сочетающий в себе историко-культурный, социально-психологический и искусствоведческий анализ. В данном исследовании учитывался междисциплинарный характер темы, поэтому использовались разнообразные методы анализа, позволяющие раскрыть глубинные смыслы в произведениях красноярских художников-фронтовиков.

Литература:

1. Багирова К.А. Искусство как особый способ познания и отражения окружающего объективного мира // Актуальные вопросы государства и управления, общества и личности. Молодежный взгляд: сб. тр. Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. — Тула: Тульский полиграфист, 2023. — С. 185-188.
2. Коперсак Е.В. Евгений Кобытев. Репортаж из ада // Слава, победителям!: сб. тр. Регион. науч.-практ. конф. — Красноярск: Поликор, 2021. — С. 26-34.
3. Ломанова Т.М. История Красноярского Союза художников // Художники Красноярского края: Альбом. Посвящается 115-летию со дня основания первого Товарищества Красноярских художников и 80-летию Красноярской региональной организации Союза художников России. — Красноярск: Поликор, 2020. — С. 10-21.
4. Ломанова Т.М. Красноярские художники — участники Великой Отечественной войны. — Красноярск: Платина, 2000. — 28 с.
5. Ломанова Т.М. Художники земли Красноярской. — Красноярск: Поликор, 2007. — 317 с.
6. Маслова К.Е. Искусство как способ эмоционально открытого восприятия и познания мира // Студенческие научные исследования: языки: сб. тр. Междунар. науч.-практ. конф. — Пенза: Наука и Просвещение, 2022. — С. 183-185.
7. Москалюк М.В. Борис Рязов. Сюжеты, темы, образы. К 100-летию мастера // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2019. — №1. — С. 66-73.
8. Никольская Т.М. Архитектоника как способ изучения живописи (на примере творчества М. Врубеля) // Неофилология. — 2022. — №3(8). — С. 642-651.
9. Серикова Т.Ю. Произведение искусства как результат коммуникации художника и зрителя (на примере творчества А. Г. Поздеева, А. Н. Осиповой и З. Б. Доржиева) // Вестник Южно-Уральского государственного уни-

- верситета. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2022. — №2(22). — С. 58-65.
10. Симанженкова Т.К. Тема войны в произведениях Андрея Поздеева и Виктора Астафьева // *Слава, победителям!*: сб. тр. Регион. науч.-практ. конф. — Красноярск: Поликор, 2021. — С. 47-49.
11. Ткаченко Н.Г. Мир Андрея Поздеева. — М.: СканРус, 1999. — 151 с.
12. Тригалева Н.В. Стадиальные изменения отражения темы Великой Отечественной войны на примере выставки «Слава победителям!» // *Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока*. — 2020. — №3. — С. 148-157.
13. Урусова Н.А. Механизмы выдвижения в современном биографическом повествовании (на материале произведения М. Брэбери «To the Hermitage») // *LXXV Герценовские чтения. Иностранные языки: сб. тр. Междунар. науч. конф.* — СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2022. — С. 257-260.
14. Халюкова Е.С. Неизвестное имя. И. П. Пonomarev // *Слава победителям!*: сб. тр. Регион. науч.-практ. конф. — Красноярск: Поликор, 2021. С. 50-54.
15. Яковлева Е.Л. Экзистенциально-феноменологический подход к пониманию творческого процесса // *Человек. Культура. Образование*. — 2023. — №3. — С. 101-119.
16. Guryanova V., Andrey Pozdeev. Graphic Art // *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. — 2010. — №2. — P. 293-299.

THE LEGACY OF MASTER SCULPTORS IN THE MONUMENTAL AND DECORATIVE DECORATION OF THE RECREATIONAL ARCHITECTURE OF BOLSHAYA YALTA IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Shintyapina Evgeniya Sergeevna, applicant, Russian State Pedagogical University in the name of A.I. Herzen, St. Petersburg (Russia)

The purpose of the study is to analyze the activities of the master molders of Greater Yalta in the first half of the 20th century, as well as their role in the formation of the unique monumental and decorative appearance of the recreational facilities of the studied territory. The article examines the objects of exterior decoration of the recreational complexes of Bolshaya Yalta, the embodiment of which in the first half of the twentieth century was carried out by master sculptors according to the projects of outstanding Russian architects. The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time the author publishes the names of masters of unique forms and artistic elements of the exterior decoration of architectural ensembles — sanatorium complexes erected on the territory of Bolshaya Yalta in the first half of the 20th century according to the designs of leading Moscow, St. Petersburg, and Crimean architects. For the first time, archival information about construction and installation organizations that implemented orders from ministries and departments for the construction and artistic and decorative execution of stucco molds and structures of specific recreational facilities is published in the materials of the article. As a result of the research, it was found that the master sculptors of Greater Yalta, who worked in the leading construction enterprises of the Southern coast of Crimea, implemented projects for the exterior decoration of sanatorium complexes designed by leading architects of the USSR in the first half of the 20th century. Embodying the projects of famous architects in the material, the master sculptors formed an authentic look of the monumental and decorative decoration of the recreational architecture of the XX century of the Southern coast of Crimea, thereby ensuring a unique symbiosis of the introduction of original author's designs.

Keywords: Bolshaya Yalta; master sculptors; recreational facilities; monumental and decorative decoration; exterior; sanatorium; architecture.

EDN: FNEVMK

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.14

Цитировать: Шинтяпина Е.С. Наследие мастеров-лепщиков в монументально-декоративном убранстве рекреационной архитектуры Большой Ялты первой половины XX века // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 141–149. EDN: FNEVMK. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.14>

НАСЛЕДИЕ МАСТЕРОВ-ЛЕПЩИКОВ В МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОМ УБРАНСТВЕ РЕКРЕАЦИОННОЙ АРХИТЕКТУРЫ БОЛЬШОЙ ЯЛТЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

УДК 747.72.04

5.10.3 (Декоративно-
прикладное искусство)

© Шинтяпина Е.С., 2026

Цель исследования — анализ деятельности мастеров-лепщиков Большой Ялты первой половины XX века, а также их роли в формировании уникального монументально-декоративного облика рекреационных объектов исследуемой территории. В статье рассматриваются объекты экстерьерного убранства рекреационных комплексов Большой Ялты, воплощение которых в первой половине XX века осуществлялось мастерами-лепщиками по проектам выдающихся отечественных архитекторов. Научная новизна исследования состоит в том, что автором впервые публикуются имена мастеров уникальных форм и художественных элементов экстерьерного убранства архитектурных ансамблей — санаторных комплексов, возведённых на территории Большой Ялты в первой половине XX века по проектам ведущих московских, петербургских, крымских архитекторов. В материалах статьи впервые публикуются архивные сведения о строительно-монтажных организациях, реализовывавших заказы министерств и ведомств по строительству и художественно-декоративному исполнению лепных форм и конструкций конкретных рекреационных объектов. В результате исследования установлено, что мастера-лепщики Большой Ялты, трудившиеся в ведущих строительных предприятиях Южного берега Крыма, реализовывали проекты по экстерьерному убранству санаторных комплексов, спроектированных ведущими архитекторами СССР первой половины XX

ШИНТЯПИНА
Евгения Сергеевна,
соискатель, Российский
государственный
педагогический
университет имени
А.И. Герцена,
Санкт-Петербург (Россия)
ORCID: 0000-0002-6304-5543

века. Воплощая в материале проекты именитых зодчих, мастера-лепщики сформировали аутентичный облик монументально-декоративного убранства рекреационной архитектуры XX века Южного берега Крыма, обеспечив тем самым уникальный симбиоз внедрения авторских самобытных разработок.

Ключевые слова: Большая Ялта; мастера-лепщики; рекреационные объекты; монументально-декоративное убранство; экстерьер; санаторий; архитектура.

Введение

Исследование направлено на возрождение имен ведущих мастеров-лепщиков, осуществлявших профессиональную деятельность на базе предприятий «Днепрострой» СССР, «Ялтаспецстрой», «Крымспецстрой», Строительно-монтажный трест №85, Управление наружных работ №120, Управление внутренних строительных работ №279 города Ялта Республики Крым, и воплотивших в экстерьерном монументальном декоре рекреационных сооружений Большой Ялты художественно-стилевые замыслы выдающихся отечественных зодчих — М.Я. Гинзбурга, И.В. Жолтовского, Б.В. Ефимовича, А.В. Самойлова, П.И. Скокана, К.К. Лопяло, П.И. Бронникова, П.А. Старикова и др. Уникальные лепные композиции создавались с целью формирования оригинального целостного облика монументально-декоративного убранства архитектуры зданий рекреационного назначения, возводившихся по заказу ведущих Советских министерств и ведомств, осуществлявших строительство на территории Большой Ялты: Наркомата электростанций и электропромышленности СССР, Министерства строительства предприятий металлургической и химической промышленности, Министерства лесной и бумажной промышленности СССР и др. В материалах статьи представлен уникальный архивный материал, позволяющий оценить вклад мастеров-лепщиков в создание оригинальных решений экстерьерного облика архитектуры комплексных рекреационных проектов. В ходе исследования были систематизированы архивные сведения о возведении рекреационных объектов на территории Большой Ялты в первой половине XX века, включая информацию об основных ремонтно-строительных и монтажно-эксплуатационных организациях; представлены имена мастеров-лепщиков, внесших профессиональный вклад в создание оригинальных решений экстерьерного облика архитектуры рекреационных объектов Большой Ялты обозначенного периода, выявлены ключевые характеристики и художественно-стилевые признаки созданной мастерами-лепщиками монументально-декоративной пластики экстерьеров рекреационной архитектуры.

Теоретическую базу исследования составляют труды, в которых рассматривается историческое развитие архитектуры Большой Ялты (Горский И. 1948; Кузнецов В. 1951; Трофимов А. 1954; Котов А. 1954; Тарасенко, 2008; Нащо-

кина, 2020). Практическая значимость исследования состоит в возможности использования выявленных материалов в практике изучения культурно-исторического наследия Большой Ялты.

Обсуждение и результаты

Южный берег Крыма (далее ЮБК), занимающий полосу Черноморского побережья площадью 1255 км² от поселка Форос до города Судак, является одной из популярных территорий курортного отдыха на юге России. В состав ЮБК входят города-курорты и курортные местности, ландшафтные и природные особенности территорий которых формируют уникальные возможности для оздоровления. Одной из популярных территорий ЮБК является Большая Ялта, включающая в себя город Ялта и курортные посёлки, расположившиеся в прибрежной зоне ялтинского побережья [12].

На территории Большой Ялты, начиная со второй половины XIX века, получили своё распространение климатические курорты, ставшие основой для формирования уникальных образцов архитектурно-ландшафтных комплексов, по своей тематической направленности раскрывающие самобытные характеристики и этапы взаимовлияния традиций и национальных особенностей народов, проживающих в разные исторические периоды на территории Южного берега Крыма [8, с. 154]. На протяжении XX века на территории Большой Ялты активно возводились рекреационные комплексы — лечебницы, санатории, спроектированные для отдыха владельцев, а также курортников, приезжающих на Южный берег Крыма с целью оздоровления.

Архитектурный облик большого числа рекреационных комплексов демонстрировал обращение зодчих к интерпретации античных и ренессансных канонов, основанных на переосмыслении исторических этапов формирования архитектуры прибрежных территорий Чёрного моря, а также на влиянии античного искусства, получившего своё практическое применение в русской архитектуре, начиная со второй половины XIX века.

Ведущими архитекторами, проектировавшими и возводившими объекты рекреационного назначения, были выпускники московских и петербургских архитектурных школ, утвердившие свое авторское имя в качестве талантливых зодчих начала XX века. Известными архитекторами периода 1900-1917-х годов, создававшими уникальные авторские проекты на территории Большой Ялты, были Н.П. Краснов, Я.П. Семенов, П.П. Щекотов, Н.Г. Тарасов, Л.П. Шаповалов, О.Э. Вегенер, Ю.Ф. Стравинский.

Кроме уникальных архитектурных и технических решений рекреационных комплексов зодчими также разрабатывались оригинальные проекты убранства экстерьеров, включающие формы и элементы монументально-декоративной пластики, с целью создания неповторимого облика. Для практической реализации авторских проектов экстерьерной пластики советские зодчие обращались к мастерам-лепщикам, работавшим на территории Большой Ялты.

В процессе изучения архивных документов, удалось установить, что в начале XX века на исследуемой территории работали специализированные мастерские и подрядные артели, ведущими мастерами которых в области лепных работ были А.В. Лишев, И.П. Ермаков, В.И. Коротков [3, л. 255], руководившие бригадами мастеров-лепщиков, выполнявшими заказы по созданию монументально-декоративного убранства рекреационных объектов. Так, например, из архивных документов стало известно, что лепные работы осуществлялись на таких значимых культурно-исторических объектах, как Ливадийский и Массандровский дворец, имение «Харакс», вилла Н.С. Свиягина, лечебница доктора Васильева, и др. [5, с. 3].

Изучение архивных материалов позволило установить сведения о потомственном лепщике-модельщике А.В. Лишеве, отец которого имел квалификацию модельщика Севастопольского бетонного завода. А.В. Лишев окончил профессиональные курсы в лепной мастерской в Симферополе, и, начиная с 1905 года, являясь мастером-лепщиком частной

мастерской в поселке Ущельное, работал над воплощением в материале проектов монументально-декоративного убранства царских и великокняжеских дворцов, вилл, дач, расположенных в поселках Большой Ялты — Массандра, Ливадия, Харакс, Симеиз [5, с. 3]. После революционно-военных событий, в начале 1930-х годов, А.В. Лишев продолжил профессиональную деятельность лепщика, создавал элементы монументальной и мелкой пластики в проектах первых санаторных комплексов — «Долоссы» и «имени Артема» в Ялте, «Ударник» в Ливадии, «имени Баранова» в Алушке, «Голубой залив» в Симеизе, возводимых, в том числе и на территориях бывших царских имений. В послевоенное время (1945-1950-е гг.) А.В. Лишев работал над воссозданием разрушенного монументально-декоративного убранства Ливадийского дворца, являясь в это время также мастером-лепщиком первого класса ялтинского отделения строительной организации «Днепрострой» СССР. На базе данной организации А.В. Лишев обучал и молодых специалистов, новое поколение профессионалов: П.И. Ермакова, И.Е. Степанова, О.Е. Ковалю, В.Н. Заднепрянского, Л.А. Иванова. Именно ученики мастера продолжили создание лепных форм, элементов пластических рельефов и орнаментов в композициях экстерьерного декора советских санаториев середины XX века [3, л.2 55] (Илл.1).



**Илл. 1. Лепщик А.В. Лишев
с учениками П.И. Ермаковым
и В. Лещевой в мастерской лепного
цеха треста «Днепрострой»**

*[Архивное фото. 1954 г. Фото П. Николаева.
Источник – Курортная газета. Выпуск
от 5 декабря 1954 года №241 (3337)]*

Одним из ведущих мастеров-лепщиков середины XX века стал ученик А.В. Лишева, Петр Иванович Ермаков, сын лепщика Ивана Петровича Ермакова, трудившегося в начале XX века над созданием элементов декоративной пластики Ливадийского дворца [10, с. 3]. Освоив базовые технологии работы со специальным инструментом, а также с основным отделочным фасадным материалом данного региона — инкерманским и гаспринским известняком, П.И. Ермаков был выдвинут на должность бригадира специализированной бригады лепщиков Гаспринского завода железобетонных изделий, входившего в состав строительного Треста №85. При поддержке А.В. Лишева, П.И. Ермаков продолжил обучение будущих специалистов. Среди известных учениц мастера были лепщицы-модельщицы, окончившие архитектурно-художественное училище, В. Лещева, В. Рябчинская, Л. Вершинина, В. Чугункова [6, с. 3]. В период с 1946 по 1949 годы П.И. Ермаков, совместно с братом Александром Ермаковым, работал на ялтинском участке треста «Днепрострой», а также в управлении отделочных работ Строительно-монтажного треста №85. Благодаря проведенным архивным изысканиям, стали известны имена ведущих мастеров-лепщиков, работавших в Управлении отделочных работ треста, под руководством П.И. Ермакова. Это Л.Д. Перлин, А.Б. Бердычевский, И.С. Першин, А.И. Иодель, И.Г. Малец, А.И. Костин, А.Н. Мищеряков, В.П. Христенко, А.П. Соломоненко, В.Г. Сергиенко (Илл. 2).

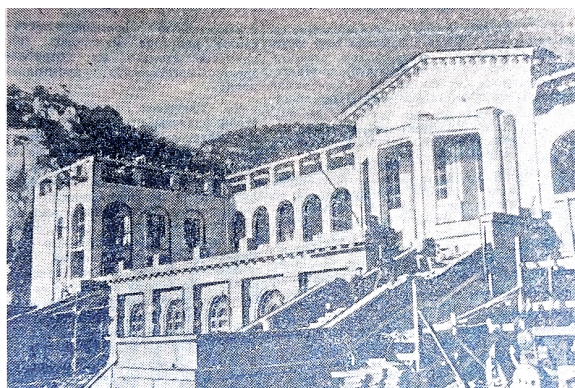
Анализ деятельности бригады лепщиков П.И. Ермакова, свидетельствует о значительной востребованности коллектива, в связи с активным строительством в 1940-1950-х годах объектов санаторно-курортного назначения на территории Большой Ялты. Так, бригада осуществляла создание лепных композиций в экстерьерах главного корпуса «Империал» санатория «Нижняя Ореанда», возведенного по проекту архитекторов М.Я. Гинзбурга и И.Ф. Милиниса в период 1935-1945х годов на территории поселка Ореанда [2, л. 109] (Илл. 3).



Илл. 2. Л.Д. Перлин и бригада лепщиков за работой в мастерской строительно-монтажного треста №85

[Архивное фото. 1956 г. Фото П. Николаева. Источник – Курортная газета. Выпуск от 14 декабря 1956 года № 245 (3856)]

В частности, под руководством Л.Д. Перлина группой лепщиков был выполнен оригинальный кессонный свод северного фасада корпуса, в квадратных углублениях кессонов которого был размещен лепной декор, представленный формой цветка Гибискус.



Илл. 3. Строительство главного корпуса «Империял» санатория Нижняя Ореанда

[Архивное фото 1940х годов. Фото – А. Рябцова. Источник – Курортная газета. Выпуск от 25 декабря 1956 года. №253 (3864)]

Из архивных документов известно, что над воплощением лепных барельефов, расположенных в экстерьерах главного корпуса «Империял» санатория «Нижняя Ореанда», трудились также лепщики-модельщики, Управления наружных работ №131, А.И. Омельченко и А.Т. Сафронов. Специалисты работали над воплощением в материале элементов композитного ордера, венчающего колонны, расположенного в пространстве перголы, завер-

шающей композицию главного корпуса санатория [6, с. 2].

В период 1945-1950-х годов на территории города Ялта по заказу Управления наружных работ №120, под руководством бригадира П.И. Ермакова, осуществлялась работа по созданию лепных композиций для экстерьерного убранства корпусов санатория «Энергетик», возводимого по заказу Наркомата электростанций и электропромышленности СССР [4, л. 70]. Авторские проекты экстерьерного убранства, созданные архитекторами П.И. Бронниковым, К.К. Лопяло, С.Г. Деминским, осуществлялись в материале П.И. Ермаковым, А.И. Ермаковым, Л.Д. Перлиным, И.С. Першиным, А.И. Иоделем, В.Г. Хрустальевым. Лепщиками выполнялись композиции барельефной пластики, расположенные на плоскости пилонов, в ордерных конструкциях, в оконных проемах, десюдепортах, в тимпанах фронтонов трех корпусов санатория. Благодаря их профессиональной работе было воплощено авторское решение экстерьеров санаторного комплекса, раскрывающее значимость электропромышленности СССР. Так, например, мастерами был создан сложносоставной сюжет, в центре композиции которого находятся знамена, обрамленные пышными кистями, внутри пространства картуша располагается опора высоковольтной линии электропередач, а также плотина с бурлящим водным потоком. Сочетание знаковых символов можно увидеть в композиции акротерия санатория «Энергетик». В данной архитектурной форме, в пространстве картуша, располагается сюжетная композиция, состоящая из нескольких элементов, олицетворяющих силу и мощь страны, с позиции исследования энергетической отрасли. Зритель видит образ гидроэлектростанции, опору линии электропередач, композиция которых по периметру освещена солнцем, по своему объему и формам, занимающим все пространство картуша. Картуш увенчан пятиконечной звездой. В обрамлении картуша группа лепщиков под руководством мастера-лепщика П. И. Ермакова разместила полукруглый

пояс, выполненный из дубовых листьев (Илл. 4).



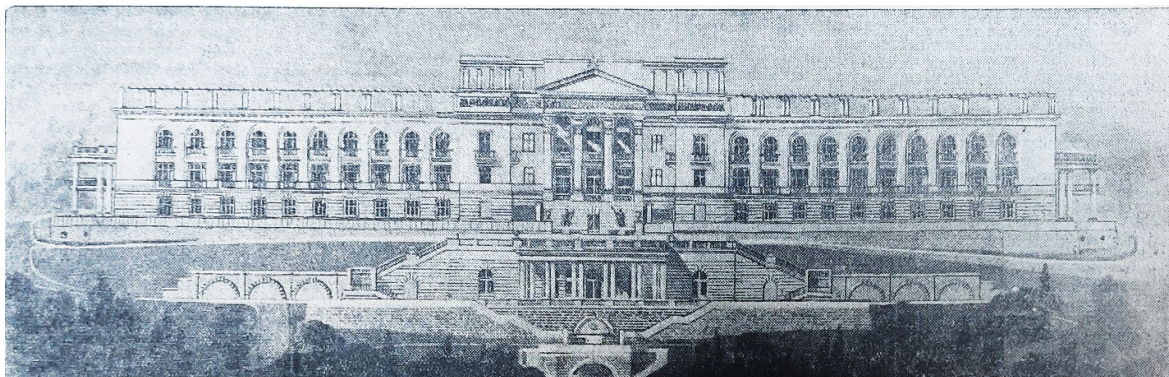
Илл. 4. Второй корпус санатория «Энергетик». 1949 г.

[Фото из личного архива Е.К. Лопяло]

Воплощение уникальных лепных композиций было осуществлено и в процессе создания целостного облика монументально-декоративного убранства санатория «Россия», возведенного в период 1946-1957х годов в прибрежной зоне парка «Чукурлар», в восточной части поселка Ливадия Большой Ялты. Авторами проекта санатория «Россия» являлись архитекторы И.Г. Кузьмин и А.Я. Лангман, реализующие заказ Министерства строительства предприятий металлургической и химической промышленности, «Металлургхимстрой» [1, с. 2]. В данном проекте по заказу «Металлургхимстрой» мастерами-лепщиками Гаспринского завода железобетонных изделий треста «Ялтаспецстрой», были созданы оригинальные барельефные композиции. Ведущим мастером-лепщиком был на-

значен П.И. Ермаков, под руководством которого над проектом барельефных решений работал также лепщик — модельщик И.П. Мошников, создавший одну из главных пластических композиций южного фасада главного корпуса, барельеф «Рог изобилия», олицетворяющую собой плодородие территории Большой Ялты.

Барельеф «Рог изобилия» размещён во фронте южного фасада, и состоит из двух симметричных частей композиций – рогов, перевитых лентами, и наполненных фруктами, произрастающими на Южном берегу Крыма, яблоками, грушами, виноградом. Другой барельеф под названием «Плодородие», размещенный в пространстве фронтона северного фасада, был выполнен мастерами-лепщиками И. П. Мошниковым, И. Старовым, В. Авраменко. Кроме мастеров-лепщиков, в создании пластических барельефов были задействованы также лепщики-модельщики, специалисты, создающие конкретные композиционные объемные модели для их последующего размещения в пространстве южного и северного фасада главного корпуса. Ведущим лепщиком-модельщиком был В.Г. Хрусталева, мастер, создавший дизайн-решения для объемных пластических элементов, размещённых в пространстве южного и северного фасада главного корпуса. Под руководством лепщика-модельщика В.Г. Хрусталева в экстерьере главного корпуса санатория были созданы декоративные розетки, решетки, балюстрады [7, с. 2] (Илл. 5).



Илл. 5. Строительство санатория-дворца

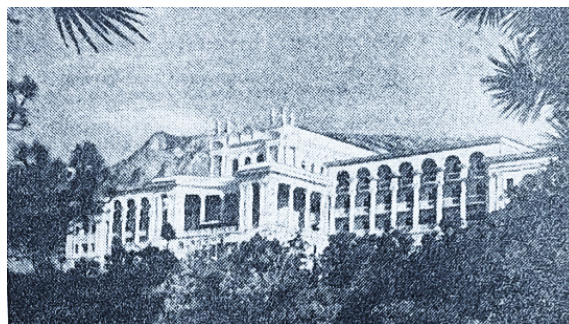
[Архивное фото. Фото А. Петрова. Курортная газета. Выпуск от 7 августа 1955. №156 (3511)]

В период 1950-1955-х годов бригада мастера-лепщика П.И. Ермакова осуществила многочисленные заказы по выполнению лепных декоративных работ для санаторных комплексов Большой Ялты. Так, в период 1952-1955-х гг., по заказу Управления внутренних строительных работ № 279, были воплощены лепные композиции для экстерьеров корпусов санатория «Жемчужина», расположенного на территории поселка Гаспра Большой Ялты¹. В этот же период бригадой выполнялись лепные работы на строительстве санаториев «Севастополь», «Днепр», «Запорожье» (первоначально «Металлург»), «Курпаты», «Горный», «Горное солнце» (первоначально «Белоруссия»).

Бригада мастеров-лепщиков под руководством П.И. Ермакова также выполняла заказ по созданию монументально-пластических форм для оформления экстерьерного убранства санатория «Украина», возведенного в период 1950-1955-х годов на территории поселка Гаспра Большой Ялты. Строительство санаторного комплекса осуществлялось по проекту московского архитектора Б.В. Ефимовича Трестом «Ялтаспецстрой» по заказу Министерства лесной и бумажной промышленности СССР.

Уникальность работы была обусловлена замыслом архитектора, спроектировавшего художественно-конструктивные решения, соединяющие облик античного храма и итальянского палаццо в зданиях корпусов санатория. Зодчему удалось сформировать оригинальные экстерьерные пластические и скульптурные решения, позволившие подчеркнуть величие советских идеологических принципов, богатство и плодородие южных регионов. Экстерьерная пластика изготавливалась в лепном цехе Гаспринского завода железобетонных изделий бригадой П.И. Ермакова. Там же был выполнен и уникальный заказ — скульптурная группа из двенадцати трехметровых женских фигур, шесть из которых были установ-

лены на аттике южного фасада первого корпуса санатория, шесть — в парковой зоне у подножия каскадного фонтана. Изготавливая модели, мастера комбинировали глину с алебастром. Из алебаstra изготавливали основу, и уже на ней создавали орнамент из глины. Изящно передана пластика складок одежды, черты лиц, движения рук. Аллегорический облик женщины соединяется в данном прочтении с образом Матери-Земли, которая в античном мире именовалась Деметрой. Мастера создали образы советских богинь плодородия и земледелия, держащих в руках собранные ими плоды урожая, устремляющих свой взор вдаль морского побережья. Женские скульптурные композиции с фруктовыми корзинками, венками колосьев и букетами цветов, символами плодородия Южного берега Крыма, олицетворяют гармонию человека и природы, величие и идеалы советской идеологии и культуры. Архивные фотодокументы позволили установить имена лепщиков, производивших подготовительные формовочные работы, установку и крепление скульптур непосредственно на объекте, это М. Горелов и Л.М. Шкуратов. На архивном фото запечатлен момент установки лепщиками женских скульптур, осуществление доработки и шлифовки декоративной пластики [11, л. 44]. (Илл. 6).



**Илл. 6. Главный корпус санатория
Министерства лесной и бумажной
промышленности СССР**

[Архивное фото П. Николаева. 1954 г. Источник — Курортная газета. Выпуск от 1 января 1954 года. №1(9406)]

Санаторий «Украина», возведенный на территории Большой Ялты, явился од-

¹ Информация из личного архива наследников П.И. Ермакова и А.И. Ермакова.

ним из последних рекреационных объектов, введенных в эксплуатацию при руководстве страной Н.С. Хрущевым. 4 ноября 1955 года было принято постановление № 1871 ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» (Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР 4 ноября 1955 года), что предварило начало новой градостроительной эры, одномоментно завершившей эпоху советского монументального неоклассицизма (Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР 4 ноября 1955 года). Данное постановление значительно изменило облик ранее запланированных рекреационных объектов, возводимых на территории Большой Ялты, упростив и лишив их монументально-декоративного убранства, в результате чего объем заказов лепного цеха малых архитектурных форм Гаспринского завода железобетонных изделий «Ялтаспецстрой» значительно уменьшился.

Из архивных документов и личных воспоминаний известно, что А.И. Ермаков работал в бригаде лепщиков, начиная с 1938 года. В 1950 году по заказу Управления внутренних строительных работ № 279 он был принят лепщиком-скульптором для создания лепных композиций и скульптур, проектируемых для ансамбля корпусов санатория «Жемчужина». В 1975 году на основании приказа Минпромстроя СССР А.И. Ермакову была присвоена квалификация модельщика гипсовых изделий пятого разряда ².

За период с 1950 по 1976 годы мастера Петр и Александр Ермаковы обучили шестьдесят мастеров-лепщиков, ставших работниками цеха малых архитектурных форм Гаспринского завода железобетонных изделий Треста «Ялтаспецстрой», и в дальнейшем воплощавших в материале различные лепные композиции, разработанные и созданные специально для санаторных комплексов Большой Ялты ³.

² Сведения о работе из трудовой книжки А.И. Ермакова. Личный архив наследников П.И. Ермакова и А.И. Ермакова.

³ Будни бригады // Голос строителя. – 1973. – 29 декабря. №99–100 (1601–1602) – С. 4.

За плодотворную работу руководителя бригады лепщиков цеха малых архитектурных форм Гаспринского завода железобетонных изделий Треста «Ялтаспецстрой», а также за выдающиеся трудовые достижения, мастер П.И. Ермаков был награжден орденом Октябрьской революции, почетным званием заслуженный строитель УССР, а также званием почетного гражданина города Ялта ⁴. После выхода на пенсию П.И. Ермаков занимался просветительской деятельностью, выступая с лекциями перед студентами строительных и архитектурных училищ Крыма. Скончался П.И. Ермаков в 2004 году. Сегодня его дело продолжает сын, мастер Владимир Петрович Ермаков.

Начиная с 1955 года в проектах санаторных комплексов, возводимых на территории Большой Ялты, таких как «Парус», «Мисхор», «Ай-Петри» и др. монументально-декоративное убранство уже не было запланировано. В 1980 году Гаспринский завод железобетонных изделий был переподчинен комбинату «Крымспецстрой», а после распада СССР цех малых архитектурных форм был расформирован, разделившись на формовочный и арматурный цеха. Сложные лепные формы и композиции с данного периода времени на заводе больше не создавались.

Заключение

Таким образом, выявлено, что на протяжении XX века мастера-лепщики Большой Ялты, работавшие над созданием уникальных решений монументально-декоративного убранства, сформировали новые подходы к синтезу материалов, проектированию художественных форм, новаторскому прочтению сюжетов и композиций. Ими были реализованы проекты по созданию экстерьерного облика большинства объектов рекреационного назначения, возводившихся под руководством ведущих московских, петербургских, крымских зодчих. И сегодня, в начале XXI века, формы и элементы монумент-

⁴ Рабочая династия Ермаковых // Советский Крым. – 1976. – 11 февраля. №29 (8776) – С.3.

тально-декоративного убранства в экстерьерах корпусов санаторных ансамблей, демонстрируют воплощенные мастерами-лепщиками уникальные авторские художественные решения, сохранение которых является важнейшей задачей поддержания аутентичного архитектурного облика Большой Ялты XX века.

Источники:

1. Городская хроника // Курортная газета. — 1955. — 7 августа. — №156. — С. 2.
2. Горский И. «Закончено строительство первой очереди санатория «Нижняя Ореанда» на фото И. Горского западный фасад первого корпуса «Империял» 30 мая 1948 г. с. 3 // ГАРК. — Симферополь. — Отделение госархива МВД и УМВД Крымской области — Оп. 1. — Д. 65. — Л. 109.
3. Котов А. «Труд для Родины». Лепщики-модельщики ялтинского участка «Днепрострой» В. Лещева, П.И. Ермаков, А.В. Лещев у капители в лепном цехе // Курортная газета. 1954. 5 декабря. №241 (3337) // ГАРК. — Симферополь. — Газетный фонд. — Оп.1. — Д. 74. — Л. 255.
4. Кузнецов В. «На строительстве санатория Министерства электростанций». На фото П. Николаева лепщик Л. Межевов // Сталинское знамя. 11 марта 1951 г. №49. с. 3 // ГАРК. — Симферополь. — Отделение госархива МВД и УМВД Крымской области. — Оп. 1. — Д. 68. — Л.70.
5. Мастера лепных изделий // Курортная газета — 1956. — 14 декабря. — №245(3856). — С. 3.
6. Мастер-лепщик Петр Ермаков // Курортная газета. — 1957. — 19 февраля — №35(3903). — С. 3.
7. На стройке санатория // Курортная газета. — 1955. — 27 июля. — №148(3503) — С. 3.
8. Нащокина М.В. Влияние местных культур и строительных традиций на архитектуру крымских усадеб конца XVIII — начала XX века // Художественная культура. — 2020. — №1(32). — С. 154
9. Об устранении излишеств в проектировании и строительстве: постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР 4 ноября 1955 года. — М.: Госполитиздат, 1955.
10. Рабочая династия Ермаковых // Советский Крым. — 1976. — 11 февраля. — №29(8776) — С. 3.
11. Трофимов А. «В Мисхоре строится санаторий-дворец Министерства лесной и бумажной промышленности». На фото П. Николаева общий вид строительства первого корпуса // Курортная газета. 14 февраля 1954. №32(3128) // ГАРК. — Симферополь. — Газетный фонд. — Оп. 1. — Д. 74. — Л. 44.
12. Южный берег Крыма: история, природа, культура, туристические маршруты / Дмитрий Тарасенко. — Симферополь: Бизнес-Информ, 2008. — 332 с.

MASCOT AS AN ELEMENT OF THE BRAND'S VISUAL IDENTITY IN THE WEB SPACE**Kraval Olga Nikolaevna**, Undergraduate student**Samoylenko Irina Sergeevna**, PhD of Economics, Professor of the Department

Printed Products of institute of Graphics and Book Art named after V.A. Favorsky, Moscow Polytechnic University Russia, Moscow (Russia)

The article examines the features of the use of the mascot in the web space, its role in shaping the visual identity of the brand. Their classification according to image style, appearance and image functions was carried out, the tasks solved by the mascot as an element of the brand's visual identity in communication with the brand's audience were identified, brand communication platforms in the web space, including innovative ones. Examples of cases of visual transformation of mascots are given, depending on the technological capability of the communication platform. New types of tasks solved by the mascot on innovative platforms have been identified.

Keywords: mascot; brand character; brand identity; visual identity.**EDN:** KDPJVF**DOI:** 10.24923/2305-8757.2026-26.15

Цитировать: Краваль О.Н., Самойленко И.С. Маскот как элемент визуальной идентичности бренда в веб-пространстве // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 150–160. EDN: KDPJVF. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.15>

УДК 7.01**5.10.3** (Техническая эстетика и дизайн)

© Краваль О.Н., Самойленко И.С., 2026

МАСКОТ КАК ЭЛЕМЕНТ ВИЗУАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ БРЕНДА В ВЕБ-ПРОСТРАНСТВЕ

В исследовании рассматриваются особенности применения маскота в веб-пространстве, его роль в формировании визуальной идентичности бренда. Проведена их классификация по стилистике изображения, облику и функциям образа, определены задачи, решаемые маскотом, как элементом визуальной идентичности бренда в коммуникации с аудиторией бренда, выявлены площадки коммуникации бренда в веб-пространстве, в том числе и инновационные. Приведены примеры случаев визуальной трансформации маскотов в зависимости от технологической возможности площадки коммуникаций. Выявлены новые виды задач, решаемых маскотом на инновационных площадках.

Ключевые слова: маскот; бренд-персонаж; идентичность бренда; визуальная идентичность.

КРАВАЛЬ Ольга Николаевна,
магистрант

САМОЙЛЕНКО Ирина Сергеевна,
кандидат экономических наук, доцент, профессор

Института графики и искусства книги имени В.А. Фаворского, Московский политехнический университет, Москва (Россия)

Введение

В связи с увеличением информационного шума в веб-пространстве большое значение приобретает проблема создания эффективной коммуникации между брендом и потребителем. Люди по всему миру ежедневно используют интернет для решения бытовых задач, таких как: оплата счетов, заказ такси, совершения покупок в интернет-магазинах, бронирования авиабилетов, туров и пр. На всех веб-ресурсах встречается реклама в большом количестве. Соответственно пользователь теряет концентрацию, его внимание к визуальным сообщениям брендов снижается. В таких условиях бренду становится сложнее выделяться среди конкурентов, сформировать эмоциональную привязанность и закрепить в сознании аудитории цельный визуальный образ. Соответственно, требования к «системе идентификаторов бренда и принципов построения визуальных коммуникаций, обеспечивающие идентификацию бренда

и обладающие стилевым единством» [4, с. 146], или к айдентике, предъявляемые в современном информационном поле, заставляют искать способы быстро и четко донести информацию о характере бренда, его ценностях и особенностях ценностного предложения.

Основные элементы айдентики, такие как логотип, шрифты, цвет, паттерны, иллюстрации, абстрактные фигуры, пиктограммы, не всегда могут в достаточной мере транслировать эти особенности, тогда как бренд-персонажи — маскоты лучше справляются с этой задачей, являясь хорошим инструментом формирования визуальной идентичности, особенно в веб-пространстве предполагающем интерактив и дополнительные технологические возможности для визуальной привлекательности персонажа, такие как анимация, VR и AR реализации.

К теме использования фирменных персонажей — маскотов для формирования визуальной идентичности бренда обращались такие исследователи, как: М.С. Мохова [5], Е.Н. Никонорова [6], О.А. Лапина [2], К.В. Чайка [9], к вопросу использования бренд-персонажей в рекламе обращались также С.С. Марочкина, Ю.С. Вегенер [3], — определяя ему в своем исследовании роль посредника между брендом и целевой аудиторией. С.С. Серебрянская [7], Ю.Д. Соколова и А.В. Ульяновский [8] исследуют корреляции между рекламными и анимационными образами, представляющими бренд и восприятие бренда аудиторией.

Однако несмотря на существующий интерес к теме бренд-персонажей, такие направления использования бренд-персонажей, как веб-дизайн, метавселенные бренда, в геймифицированном продвижении, а также художественные трансформации знакомых образов в связи со сменой площадки их коммуникации с аудиторией бренда затронуты не были, что определяет научную новизну данного исследования. Его цель состоит в том, чтобы выявить особенности использования маскота как элемента визуальной идентичности бренда в веб-пространстве на примере известных кейсов, таких как

Duolingo, M&M's, ВКонтakte, Сбербанк, Касперский, Android, Cheetos, Nesquik. Среди задач предлагается установить роль маскота в формировании визуальной идентичности бренда, определить современные художественные стили бренд-персонажей, использующиеся для изображения в веб-пространстве, и выявить зависимость выбора инструментов и технологий визуализации от возможностей площадки коммуникации с аудиторией и задач, решаемых бренд-персонажем.

Маскот и его роль в формировании визуальной идентичности бренда

Прежде всего, необходимо определиться с понятием «маскот» (от англ. mascot — «человек, животное или объект, приносящий удачу»), означающее практически любой узнаваемый персонаж, антропоморфный и не очень, олицетворяющий собой бренд или компанию. Существует мнение, что понятия «бренд-персонаж» и «маскот» не идентичны, но имеют логическую связь. В частности, М.П. Клет и Б.А. Тхориков в своем исследовании отмечают, что «бренд-персонаж определяется как совокупность особенностей и черт, формирующих индивидуальную природу какого-либо лица или вещи». И как любой графический символ, «используемый в письме или печати, или символ, представляющий информацию в форме лица или предмета, который передает определенную информацию» [1], маскот имеет ярко выраженную анимационную природу [10]. В данной статье мы будем использовать такие понятия как «бренд-персонаж», «персонаж-талисман» и «маскот» как тождественные, исходя из природы персонификации бренда в маскоте и его «очеловечивания» при визуализации и коммуникации с аудиторией, какой бы природы данный персонаж ни был.

Маскот не является статичным изображением в отличие от логотипа или иллюстрации, он несет в себе образ героя, у него есть история и динамичное развитие. Персонажа-талисмана наделяют характером, формируют его роль и точки соприкосновения с потребителем.

Использование маскота помогает создать эмоциональную связь с аудиторией. Персонаж помогает выделиться бренду, стать легко узнаваемым на рынке. Его воздействие на клиентов приобретает более запоминающуюся и привлекательную форму, вызывая положительные эмоции. Идея визуализировать такие характеристики бренда в бренд-персонаже не нова и имеет свою историю. Так, например, первым персонажем бренда считается маскот компании Michelin — Bibendum, активно использующийся в рекламе бренда. Его дизайн выглядел довольно злобным, однако и решал он серьезные задачи — объяснял правила дорожного движения. После последующих переосмыслений художникам Bibendum стал милым и веселым в основном благодаря отказу от бутылок и сигар — обычных аксессуаров в рекламе Michelin в то время. Бренд-персонаж, как и живой человек с возрастом трансформировался, следуя веяниям моды и задачам решаемым маскотом: от строгого регулировщика до транслятора ценностей бренда Michelin. С годами персонаж становился все более круглым, веселым и мультяшным, затем в начале XXI века он снова похудел. Мистер-Мишлен до сих пор не теряет свою популярность.

Это также говорит о том, что основной причиной использования маскота является не улучшение внешнего образа за счет привлекательных внешних характеристик персонажа, а решение коммуникационных задач компании или бренда благодаря его воздействию на эмоциональное восприятие аудитории [2].

Для создания эффективной коммуникации бренд-персонажа с потребителем необходимо предварительно изучить целевую аудиторию, ее ценности, с одной стороны, и современные тренды в коммуникационном дизайне — с другой. Например, содержание сайта для детской аудитории разрабатывается исходя из интересов и потребностей детей. Ответственность за разработку персонажа, как одного из визуальных идентификаторов бренда, наиболее понятного для детской аудитории, чем цветовая идентифика-

ция, шрифтовая или идентификация с помощью символа — логотипа, становится выше так, как он не должен оказывать отрицательного воздействия на детскую психику, а наоборот отражать положительные нравственные ценности. В своей статье «(Не)детская реклама» А. Синюкова приводит данные Американской психологической ассоциации (АРА) «дети не способны определить цель и намерение рекламной кампании до 7–8 лет. В этом возрасте у ребенка недостаточно развито абстрактное мышление, чтобы распознать воздействие на его систему ценностей. Способность формируется только к 12 годам, но не создает иммунитет от рекламы: лояльность к бренду появляется после одного взаимодействия, особенно если в нем участвует *любимый персонаж* или знаменитость.”¹

Из истории знаменитых маскотов

Маскот, как и его целевая аудитория, со временем подвергается трансформации, в связи с расширением целевой аудитории, или в связи с появлением новых задач, стоящих перед брендом или их изменению, но чаще всего, с развитием современных технологий визуализации и желанием соответствовать модным тенденциям в дизайне. Кроме вышеупомянутого Мистера-Мишлен довольно известны такие персонажи, как Полковник Сандерс, Мистер Пропер, зеленый великан Green Giant, Рональд Макдональд, персонажи M&M's, Гепард Честер — маскот бренда "Cheetos", а также плеяда кроликов, начиная от Energizer и Duracell и заканчивая Квики бренда Nesquik. Некоторые из перечисленных персонажей весьма почтенного возраста, как, например, Полковник Сандерс — персонаж-талисман бренда KFS скоро может отметить 90-летие. Данный маскот не является вымышленным — это изображение реального человека Харланда Сандерса, основателя компании KFS. Звание полковника ему

¹ Синюкова А. «(Не)детская реклама» // ANDINDEX. URL: <https://adindex.ru/publication/opinion/marketing/2021/11/26/300440.phtml>

присвоил губернатор штата Кентуки в 1935 году за развитие ресторанного бизнеса. С тех пор лицо полковника стало неотъемлемой частью брендинга компании и за годы образ неоднократно трансформировался (илл. 1).



Илл. 1. Персонаж-логотип Полковник Сандерс

Однако маскоты как визуальные идентификаторы бренда, участвующие в рекламных коммуникациях, набирают свою популярность в зависимости от объема коммуникационной активности, технологических возможностей коммуникационных площадок и в наше время бренд-персонаж может стать знаменитым в довольно короткие сроки. Например, бренд-персонаж Сбербанка СберКот родился в 2017 году, но тем не менее достаточно популярен у своей аудитории.

Сова Duo — известный маскот приложения для изучения иностранных языков — Duolingo появилась на свет в 2012 году вместе с запуском приложения. Веселая сова зеленого цвета, символизирующая мудрость, знания и обучаемость, выступает в роли тренера, мотивирующего пользователей на изучение языка и достижения высоких целей. Duo появляется в приложении, чтобы подбодрить, но если результаты не достигаются пользователем, маскот расстраивается, затем приходит в ярость, создавая при помощи эмоций устойчивую коммуникацию. По мнению ресурса RB.RU, популярность и успех персонажа-талисмана заключается

в вирусном маркетинге. Компания превратила своего маскота в популярный мем, используя площадки для коммуникации бренда, такие как социальные сети, YouTube, TikTok, Minecraft. Таким образом удалось повысить узнаваемость бренда и привлечь более молодую аудиторию. Пользователи по всему миру сами снимают ролики на тему Duo, устраивают вечеринки, посвященные маскоту, распространяют мемы. Еще одним элементом вирусного маркетинга служит интеграция Совы в рекламу для других компаний, съемки в фильмах, где перед показом транслируется реклама приложения Duolingo (илл. 2).



Илл. 2. Маскот приложения для изучения иностранных языков Сова Duo

По данным IPA Effectiveness Awards, использование персонажей как инструмента репрезентации бренда за прошедшие 20 лет значительно снизилось: с 41% до 12%. Но также, согласно опросу anketolog.ru, около 90% опрошенных нравится видеть в рекламной коммуникации персонажа. А более запоминающейся такую рекламу считают почти 70% человек.²

Типологизация бренд-персонажей, используемых для трансляции идентичности

Маскотами могут быть животные, антропоморфные персонажи, люди, цифровые инфлюенсеры, вымышленные персонажи такие, как еда, предметы и сам объект компании. Исследование наиболее известных бренд-персонажей позволяет

² MassEffect бренд-маскота // OTVETDESIGN. URL: <https://otvetdesign.ru/blog/maskot-brenda?ysclid=m48pfqnsti613404240> 18 марта 2024

заклучить, что изобразительные средства, использующиеся для дизайна персонажа, зависят не только от желания авторов креативной стратегии бренда, заинтересованного в трансляции элементов платформы бренда и формирования его смысловой идентичности, не только от желаний дизайнера или художника являющегося автором маскота, и выбирающего инструменты согласно айдентике бренда (стилистика, цвет, формы использующиеся в айдентике), но от коммуникационных площадок и от их технологических возможностей которые влияют на визуализацию, а также их количества.

Ниже предлагается типологизация бренд-персонажей, полученная в ходе исследования, для того чтобы в дальнейшем оценить, какие инструменты чаще всего используются в веб-пространстве и по каким причинам. Целесообразно **типологизировать** бренд-персонажи по следующим критериям:

- по инструментам визуализации, описывая художественные инструменты визуализации (илл. 3);
- по облику, систематизируя принадлежность персонажа бренда к типам живых, неживых и вымышленных моделей, послуживших прообразом персонажа (илл. 4).



Илл. 3. Типологизация бренд-персонажей по инструментам визуализации

Как видно, художественные инструменты отображения образа бренд-персонажа разнообразны, однако дальнейшее исследование показало, что один и тот же персонаж может быть реализован с

помощью различных художественных приемов без потери индивидуальности. Также, используя технологию анимации, можно улучшить взаимодействие с целевой аудиторией, вызвать желание взаимодействовать с маскотом выполненным практически в любом стиле.



Илл. 4. Типологизация бренд-персонажей по облику



Илл. 5. Группы бренд-персонажей M&M's и Здрайверы

Разные авторы научных исследований по-разному подходят к типологизации бренд-персонажей по облику, разделяя их на антропоморфных и зооморфных, например, но существует ряд маскотов не попадающих в эту классификацию. Например, маскот Скрепка Clippy, Мойдодыр у бренда «Миф», Синий инопланетянин G-nusmas компании Samsung, которых можно отнести к антропоморфным, однако это определение применительно к ним будет более общим, чем иногда необходимо, поэтому в данной статье приводится авторская классификация, которой мы и будем руководствоваться в дальнейшем исследовании.

В некоторых случаях компании прибегают к приему создания не одного маскота, а целой группы, в этом случае их использование дает возможность отразить в каждом из них определенные черты характера бренда, а их взаимоотношения в группе дают возможность повысить шанс эмпатии целевой аудитории

при формировании диалога между членами группы. Ярким примером может служить драматургия взаимоотношений между маскотами M&M's или истории, рассказываемые с помощью Здрайверов — очаровательной пятерки персонажей одноименного бренда (илл. 5).

**Функциональность
бренд-персонажа в веб-дизайне
и вариативность использования
изобразительных инструментов
и технологий, формирующих
его художественно-образную
составляющую**

Маскоты могут быть выполнены в различных стилистиках — выбор стиля зависит не только от элементов визуальной идентичности бренда и характера персонажа, но и от коммуникационных каналов и носителей, где они будут использоваться. *Мультиканальность коммуникаций бренда*, актуальная сегодня, определяет как универсальность художественного языка бренда, так и его вариативность. Этот аспект также определяет и художественный язык, используемый при разработке персонажа бренда, а также возможность менять его без потери узнаваемости персонажа.

Есть и популярные инструменты художественной выразительности, например стиль *Flat* можно считать универсальным для изображения персонажа — плоские векторные персонажи легко масштабируются для размещения на различных носителях, файлы с векторным маскотом мало весят следовательно их легко адаптировать в веб-пространство, анимация быстро загружается и проигрывается, а процесс ее создания не отнимает много времени у дизайнера.

Бренд-персонажи, выполненные в стиле *Flat*, более функциональны при использовании в приложениях, на сайтах брендов, в контенте социальных сетей бренда. Однако не редким является тот факт, что отрисованный в стиле *Flat* и уже узнаваемый в этой технике персонаж бренда приобретает объем и в некоторых случаях фотореалистичность в связи с новой ролью, например, превращаясь в вир-

туального инфлюенсера бренда. Ярким примером может служить бренд-персонаж СберКот (илл. 6). Появившись сначала в качестве персонажа в контенте социальной сети ВК, получив впоследствии популярность появившись на стикерах, став виртуальным амбассадором бренда Сбер СберКот обрел объем и некоторую фотореалистичность.



Илл. 6. Бренд-персонаж СберКот Сбербанка

Социальные сети стали одним из ключевых каналов информации и коммуникации, привлечения внимания аудитории и формирования идентичности бренда. Здесь маскоты могут вести прямой диалог с аудиторией на равных. Одним их самых известных в социальных сетях бренд-персонажей стал бренд-персонаж сети ВКонтакте пес Спотти со шрамом на ухе. Пса Спотти придумал и нарисовал разработчик и основатель проекта Павел Дуров, когда был на благотворительном аукционе для воспитанников детдома. Потом рисунок грустной собаки сделали виртуальным подарком во ВКонтакте, и все деньги с покупки отправляли в детские дома. Изображение Спотти стали использовать и в интерфейсе, например, на аватарах удалившихся пользователей. Со Спотти сделали бесплатные статичные и анимированные стикеры. Его изображение есть на аватарках удалившихся пользователей, а сами пользователи делают с псом мемы.

В связи с расширением каналов коммуникаций, а именно интеграцией пса Спотти в NFT-вселенную, трансформируется художественное решение маскота. В апреле 2023 года маскот перешёл на новую ступень эволюции в 3D-образе. ВКонтакте представила свою первую NFT-коллекцию, которая состоит из 8000 уникальных токенов, созданных цифровыми художниками Русланом Вяльцевым, Женей

Зубковым и Мишей Либерти. Это арты, которые интуитивно понятны миллионам пользователей ВКонтакте: людям разных возрастов, профессий и интересов. За каждым из 8 000 CryptoSpotty — целая история. Где-то он шутник и весельчак с воздушным шариком в руке, где-то надувает пузырь из жвачки, а где-то отправляется на поиски приключений в забавной шляпе. Разработка нового образа маскота связана тем, что 2D-персонаж не может стать участником трехмерного цифрового пространства NFT-вселенной, соответственно расширить сферу своего влияния на аудиторию (илл. 7).

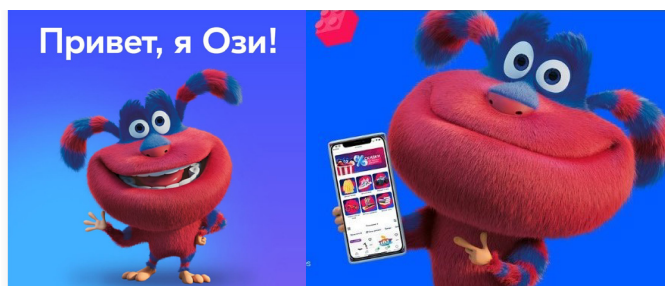


Илл. 7. Трансформации бренд-персонажа ВКонтakte пса Спотти

Развитие технологий 3D визуализации повлияло и на ее популярность при визуализации бренд-персонажей, также немалое влияние оказало разнообразие программ, позволяющих в том числе сразу оживлять их с помощью технологий анимации. Маскот в образе домового Ози интегрирован в рекламу маркетплейса OZON из мультипликационного сериала «Финник» и доработан, согласно цветам и стилистике бренда. Ози является экспертом OZON и консультирует потребителей по покупкам товаров на маркетплейсе. Персонаж был создан для брендбука в двух версиях: 2D и 3D (илл. 8).

Благодаря анимации маскоты активно внедряются в рекламно-информационную коммуникацию бренда. Анимация с развитием компьютерных технологий вышла на новый уровень художественной

образности. Внедрение в нее 3D-графики позволило сделать яркую подачу рекламной информации. Персонаж-талисман стал активнее взаимодействовать с потребителем в веб-пространстве.



Илл. 8. Маскот маркетплейса OZON Ози

Анимационные технологии помогают сделать и бренд персонаж более игривым, эмоциональным, подстроить его характер под рекламную и утилитарную задачу бренда на сайте, в приложении или в социальных сетях.

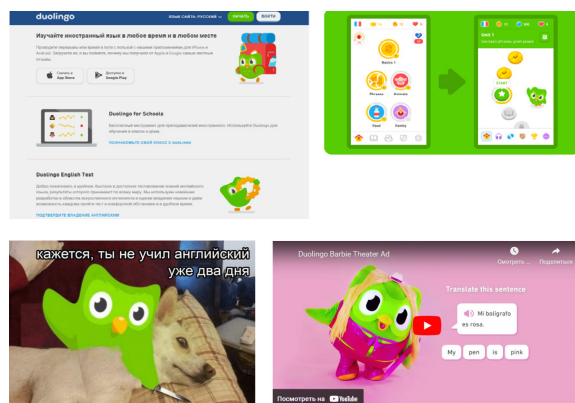
Возможности бренд-персонажа в формировании бренд-идентичности на площадках коммуникации бренда в веб-пространстве

К площадкам коммуникации бренда в веб-пространстве можно отнести: сайты сети интернет, собственные сайты и промосайты бренда, мобильные приложения, контент в социальных сетях и блогах. Бренд взаимодействует на этих площадках с аудиторией как в рекламном формате, так и в рекламно-информационном и нативном формате, формируя свою визуальную идентичность. Одной из характерных особенностей веб-коммуникации является интерактивность и персонификация сообщений бренда.

Вирусная реклама, видео, мемы, чат-боты и игры, транслируют элементы визуальной идентичности бренда и поток сообщений брендов непрерывен. В ситуации непрерывного визуального шума таких способов визуальной идентификации, как цвет, шрифт, формы и паттерны, фотоконтент в идентичной обработке, становится недостаточно. И в этой ситуации бренд-персонаж как нельзя лучше подхо-

дит на роль идентичного коммуникатора в веб-пространстве. «Одушевленный» бренд с уникальными чертами становится проводником и функциональным помощником на сайте, в приложении, олицетворяя качественные характеристики или идеологию бренда в рекламе, ведя диалог в чат-боте, участвуя в его геймифицированных активностях.

Маскот Duo является проводником и помощником в приложении по изучению иностранного языка. Благодаря анимации, сова, выполненная в стиле Flat, выглядит игриво и харизматично, у нее богатая мимика, что способствует формированию эмпатии с пользователем (илл. 9). Маскот поддерживает и подбадривает учеников, выполняя функцию мотиватора. В случае, если обучение не выполняется, гневается и угрожает.



Илл. 9. Маскот Duo является проводником и помощником в приложении по изучению иностранного языка

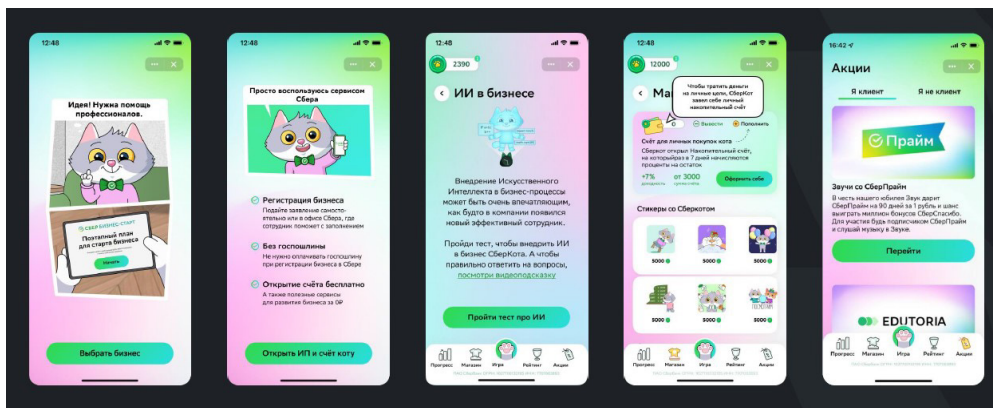
Маскот Duo выполняет также развлекательную функцию, снимается в филь-

мах, ведет блог в соцсетях. Мемы с маскотом завирусились в веб-пространстве.

Геймификация различных веб-сервисов также увеличивает значение бренд-персонажа, как транслятора визуальной идентичности и амбассадора бренда. Ее используют на своих сайтах и в приложениях бренды из разных сфер: торговые, производственные компании, производители товаров для детей, мобильные операторы, образовательные ресурсы и даже банки.

Маскот СберКот выполняет функцию финансового консультанта, используя игровую механику и привлекает в приложение молодую аудиторию. По словам исполнительного продюсера VK Петра Середкина, «геймификация — популярная маркетинговая механика для вовлечения целевой аудитории во взаимодействие с бизнесом. Рост запоминаемости бренда, лояльности и продаж — те задачи, которые можно решить с помощью этого подхода». СберКот сопровождает пользователей на пути к достижению игровых целей и делится полезными советами, которые можно было применить в реальной жизни для развития бизнеса (илл. 10).

В качестве дополнительного продвижения команда подключила виджеты, интерактивную рекламу в ленте социальной сети и чат-бота. В последствии чат-бот стал ключевым рекламным инструментом, на его рассылку подписались более 13 миллионов человек. Благодаря этому, игра вовлекала и постоянно удерживала внимание аудитории.



Илл. 10. Сбербанк использует геймификацию с бренд-персонажем СберКот и вовлекает новую молодую аудиторию

Относительно новой, но не менее популярной у определенных целевых аудиторий площадкой взаимодействия с брендом являются метавселенные, позволяющие полностью погрузить аудиторию в пространство бренда, где бренд-персонаж или персонажи получают дополнительное преимущество напрямую взаимодействуя с ней. Метавселенные, кроме предлагают множество вариантов нативного воздействия: виртуальные билборды, живые афиши, плакаты и постеры; брендированный аватар, цифровая одежда и аксессуары; промо-игры и активности; демонстрация товара в играх; коллаборации с компаниями и инфлюенсерами; виртуальные магазины.

По данным McKinsey, 79% пользователей совершают в метавселенных покупки, в том числе NFT. Поэтому широкое применение получил тренд интегрирование маскота в NFT-метавселенную. Компания Mars в коллаборации с Kingship — музыкальной группой, состоящей из обезьян NFT, создала лимитированную коллекцию конфет M&M's. На конфеты были нанесены изображения обезьян и логотип группы. Таким образом бренд M&M's привлекает новых поклонников. На сайте Mars можно купить уникальную коллекцию изображений с группой маскотов M&M's (илл. 11).

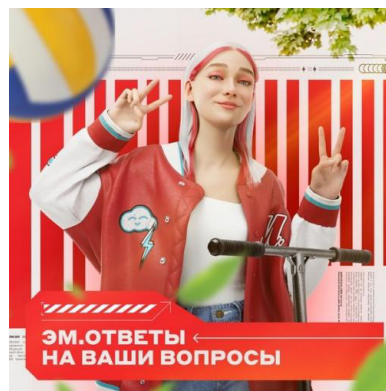


Илл. 11. Конфеты бренда M&M's с логотипом музыкальной группы Kingship

По сути, если раньше главным применением маскота была реклама, то сегодня он чаще всего появляется в цифровой нативной коммуникации бренда. Цифровые нативные коммуникации — это коммуникационный инструмент брендированного формата, контент, который представляется в виде редакционного, ориентирован на ценность аудитории и

носит образовательный, информационный и медийный характер в digital сфере. К таким коммуникациям можно отнести и активности бренда в социальных сетях, в том числе и блоггинг и инфлюенс маркетинг.

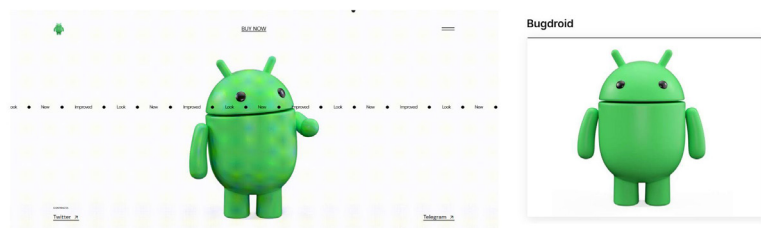
Развитие технологий и нейросетей привело к созданию цифровых инфлюенсеров — бренд-персонажей, сгенерированных искусственным интеллектом и доработанных художниками. Бренд-персонажу придумывают образ, легенду, стиль, дают имя, наделяют человеческими чертами, и придумывают другие элементы продвижения в веб пространстве. Цифровые звезды интегрируются в социальные сети и воздействуют на целевую аудиторию посредством песен, клипов, блогов в социальных сетях, обзорах на рекламную продукцию.



Илл. 12. Цифровой аватар ЭМ.Ви бренда

М.Видео запустили цифрового маскота по имени ЭМ.Ви (илл. 12). Это фотореалистичная, цифровая девочка-аватар, созданная под разные платформы, включая игровой движок Unreal Engine. Благодаря технологии motion capture, ИИ-моделям, обработке речи и аудио, Эм.Ви сможет самостоятельно проводить стримы, разговаривать с аудиторией через gpt-подобную языковую модель, а также помогать ориентироваться в товарах и сервисах. Художественное решение, выбранное для маскота, обусловлено, с одной стороны, задачами, которые он должен решать (самостоятельно вести блог), с другой стороны, внешность маскота должна быть максимально приближена к реальности. Аватар должен быть похож на

современную девушку-блогера. Создать такого маскота удалось благодаря современным технологиям и искусственному интеллекту.



Илл. 13. Маскот Bugdroid выполняет функцию логотипа Android в веб-пространстве

Маскот Bugdroid выполняет функцию логотипа Android в веб-пространстве (илл. 13). 2019 году Google официально анонсировала новый 3D-аватар Bugdroid. Внешний вид робота в полный рост ориентирован на то, чтобы позволить ему легко переходить между цифровой и реальной средой. Новый логотип появится в большем количестве мест, особенно там, где собирается много поклонников или просто потенциальных пользователей Android. А также ему найдется место на официальных мероприятиях и тематических сходках. В общем, везде, где речь будет идти об Android, и люди будут понимать, что означает его логотип.

Новый логотип Bugdroid Android также динамичен и имеет разные скины, как и сама платформа.

Многие бренд-персонажи многофункциональны и представляют свой бренд не только в печатной рекламе и на рекламных постерах, но и в телевизионной рекламе, в играх, ведут свои блоги, поэтому нуждаются в подстройке визуализации под требования площадок коммуникации и разнообразие выполняемых задач. Пожалуй, лидером таких перевоплощений стал маскот Честер бренда Cheetos (илл. 14). Мы можем увидеть его изображение и в стиле Flat, и в 3D воплощении, в игре Chester Cheetah: Too Cool to Fool» — игру, предназначенную для консолей Genesis и SNES, он появляется в пиксельной графике без потери узнаваемости и популярности, в 2014 году в Plants vs. Zombies Garden Warfare игроки могли играть за двух разных персонажей, созданных на основе Cheetos: Доктором Честером (зомби) и Честером Чомпером (растение). Честер также ведет блог в социальных сети TikTok, Twitter и Instagram, сеть признана экстремистской и запрещена в России.



Илл. 14. Подстройка визуализации маскота Честер бренда Cheetos под требования площадок коммуникации и разнообразие выполняемых задач

Заключение

Бренд-персонаж является популярным инструментом формирования идентичности у брендов разных сфер, олицетворяя собой личность бренда. Бренд-персонажем могут быть животные, люди, предметы и объекты, вымышленные предметы и объекты. В некоторых случаях целесообразно использовать не одного маскота целой группы, отражая в каждом из них определенные черты характера и визуальной идентичности бренда.

По инструментам визуализации мы можем разделить их на 2D-персонажи, чаще всего выполненные в стиле Flat, 3D-персонажи, фотореалистичные персонажи. Вне зависимости от художественных инструментов, используемых в визуализации персонажа бренда, транслируют базовые элементы его визуальной идентичности, такие, например, как цвет: Честер — оранжевый, СберКот — зеленый, Bugdroid — зеленый, Duo — зеленый, M&M's — цвета, являющиеся

цветами бренда, цифровой аватар ЭМ.Ви носит одежду красного цвета и т.д.

Образная выразительность бренд-персонажей не зависит от художественного стиля, более того, с расширением задач, решаемых бренд-персонажем, художественный стиль может меняться без потери узнаваемости. Технология анимации помогает сделать бренд-персонаж ближе к аудитории и делает трансляцию идентичности более эффективной. Толчком к трансформации многих маскотов, выполненных в стиле Flat к объемной реализации, стала их интеграция в метавселенные и использование в качестве NFT.

Технологии motion capture, ИИ-модели, позволили создавать фотореалистичных 3D-персонажей выполняющих роли цифровых инфлюенсеров. С популяризацией веб-технологий функционал маскотов расширился от рекламных персонажей, до коммуницирующих в реальном времени персонажей, что требует более серьезного подхода к его визуализации, так как его роль в бренд-коммуникациях в интернет-пространстве приближается к ведущей.

Литература:

1. Клет М.П., Тхориков Б.А. Использование нейросетевых и когнитивных технологий для разработки бренд-персонажей // Практический маркетинг. — 2024. — №6. — С. 46-49. DOI:10.24412/2071-3762-2024-6324-46-49
2. Лапина О.А. Маскот — инструмент современного маркетинга / О.А. Лапина // Формообразование в дизайне: сб. науч. ст. — Омск: Омский государственный технический университет, 2024. — С. 71-75. EDN DHNPKN.
3. Марочкина С.С. Коммуникативные возможности героев рекламы / С.С. Марочкина, Ю.С. Вегенер // Омский научный вестник. — 2014. — №1(125). — С. 263-267. EDN SEGART.
4. Мжачих Е.В., Пряхина А.В. Фирменный стиль в визуальной идентификации бренда // Брендинг как коммуникационная технология XXI века: сб. ст. VII Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 01–02 марта 2021 года / под ред. А.Д. Кривоносова. — СПб.: Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2021. — С. 82-85. EDN RVBWLX.
5. Мохова М.С. Анализ маскотов ведущих брендов // Россия и мир: развитие цивилизаций. Научное наследие и взгляды В.В. Жириновского на формирующийся миропорядок: сб. ст. XIII Международной научно-практической конференции, Москва, 13–14 апреля 2023 года. — М.: Университет мировых цивилизаций имени В.В. Жириновского, 2023. — С. 396-399. EDN LEOGLB.
6. Никонорова Е.Н. Виртуальные селебрити и инфлюенсеры: тренды и влияние // Современная медиасреда: традиции, актуальные практики и тенденции. Взгляд молодых исследователей: Межвузовский сб. науч. работ студентов, магистрантов и аспирантов, Санкт-Петербург, 13–15 марта 2024 года. — СПб.: Медиапапир, 2024. — С. 91-96. EDN GFPYMK.
7. Серебрянская С.С. Рекламный персонаж как важная составляющая индивидуальности бренда // Контентус. — 2016. — №1(42). — С. 272-277.
8. Соколова Ю.Д. Особенности репрезентации зооморфных и антропоморфных образов в рекламе / Ю.Д. Соколова, А.В. Ульяновский // Наука. Образование. Современность. — 2024. — №2. — С. 34-39. DOI 10.24412/2658-7335-2024-2-22. EDN AICVJE.
9. Чайка К.В. Персонаж как идентификатор в системе бренда // Вестник факультета социальных цифровых технологий: XXV Международный Балтийский коммуникационный форум, Санкт-Петербург, 01–02 декабря 2023 года. — СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет телекоммуникаций им. проф. М.А. Бонч-Бруевича, 2023. — С. 134-140. EDN DACHGO.
10. Pairoa I., Arunrangsiwed P. The effect of brand mascots on consumers' purchasing behaviors // International Journal of Economics and Management Engineering. — 2016. — Vol. 10, №5. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1125363>

FLOWER METAPHOR: WOMEN'S SELF-CONSCIOUSNESS AND HIDDEN NARRATIVES IN STILL LIFE ARTWORKS BY WOMEN ARTISTS DURING THE KUOMINTANG PERIOD (1912–1949)

Kong Guang, Postgraduate student, Siberian State Institute of Arts named after Dmitri Hvorostovsky, Krasnoyarsk; Lecturer, Suqian Academy, Jiangsu Province (China)

A study of the role of women in Chinese fine art during the Kuomintang period (1912–1949) focuses on still lifes of flowers created by women artists such as Pan Yuliang (潘玉良), Qiu Di (丘堤), Sun Duoqi (孙多慈), Guan Zilan (关紫兰). The study reveals how women artists reflected women's consciousness and self-identification through painting. The article analyzes gender metaphors of flowers in Chinese culture: traditionally symbolizing female beauty, they also personified weakness and dependence, which was reflected in the images of fragile and passive women. Artists of the Kuomintang period deconstructed these images, using flowers as a symbol of inner peace, freedom and individuality, breaking the boundaries of traditional art. The works of Pan Yuliang, Qiu Di, Sun Duoqi, and Guan Zilan demonstrate an attempt to move away from static ideas of femininity and create a new understanding of beauty and strength. The principles of choice of theme (flowers), form and figurative language in the works of women artists of the Kuomintang period are explored, showing how they expressed their inner world and fought for recognition in a professional environment. Pan Yulian is known for bold experiments with form and color, reflecting her desire for freedom. As one of the first Chinese female artists to gain international recognition, Qiu Di had a unique style and vision of nature. Still lifes with flowers by women artists of the Kuomintang period represent a significant contribution to modern Chinese fine art. It is shown how in their works Pan Yuliang, Qiu Di, Sun Duoqi and Guan Zilan reflect the beauty of nature, the ideas of equality and personal dignity, and also declare women's right to a voice and form the image of a modern personality. The study emphasizes the role of women's views in the era of change and the formation of a new modernity.

Keywords: art of the Kuomintang period; women artists; still life; flowers; metaphor; female identity; hidden narratives.

EDN: IGRVZQ

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.16

Цитировать: Кун Гуан. Метафора цветов: женское самосознание и скрытые нарративы в натюрмортах женщин-художников в период Гоминьдан (1912–1949 годов) // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 161–169. EDN: IGRVZQ. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.16>

МЕТАФОРА ЦВЕТОВ: ЖЕНСКОЕ САМОСОЗНАНИЕ И СКРЫТЫЕ НАРРАТИВЫ В НАТЮРМОРТАХ ЖЕНЩИН-ХУДОЖНИКОВ В ПЕРИОД ГОМИНЬДАН (1912–1949 ГОДОВ)

УДК 075

5.10.3 (Изобразительное искусство)

Исследование роли женщин в китайском изобразительном искусстве периода Гоминьдана (1912–1949 гг.) сосредоточено на натюрмортах с цветами, созданными художницами, такими как Пань Юйлян (潘玉良), Цю Ди (丘堤), Сунь Дуочи (孙多慈), Гуань Цзылань (关紫兰). Исследование выявляет, как художницы через живопись отражали женское сознание и самоидентификацию. В статье анализируются гендерные метафоры цветов в китайской культуре: традиционно символизируя женскую красоту, они также олицетворяли слабость и зависимость, что отражалось в образах хрупких и пассивных женщин. Художницы периода Гоминьдана деконструировали эти образы, используя цветы как символ внутреннего мира, свободы и индивидуальности, преодолевая рамки традиционного искусства. Творческий путь Пань Юйлян, Цю Ди, Сунь Дуочи и Гуань Цзылань отмечен желанием отказаться от шаблонных представлений о женственности и предложить альтернативное видение красоты и внутренней силы. Особое внимание уделено исследованию закономерностей выбора тематики (в первую очередь изображение цветов), композиционного построения и использования художественного языка в работах женщин-художниц периода Гоминьдана, позволяющих понять, как они передавали свои чувства и переживания, а также отстаивали свое место в профессиональном мире. Пань Юйлян получила широкую известность благодаря новаторскому подходу к формам и цветовым решениям, отражающему её стремление к

© Кун Гуан, 2026

КУН Гуан, аспирант,
Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия
Хворостовского,
Красноярск; преподаватель,
Академия Суцзянь,
провинция Цзянсу (Китай)
ORCID: 0009-0004-9858-1970

освобождению от ограничений. Цю Ди, будучи одной из первых китайских художниц, удостоенной международного признания, выделялась самобытным стилем и неординарным восприятием окружающей среды. Изображения цветов в натюрмортах женщин-художниц эпохи Гоминьдана оказали заметное влияние на формирование современного китайского изобразительного искусства. Продемонстрировано как в своих полотнах Пань Юйлян, Цю Ди, Сунь Дуочи и Гуань Цзылань выражают природную красоту окружающего мира, идеи гендерного равенства и уважения к личности каждого человека. Исследование подчёркивает роль женских взглядов в эпоху перемен и формирования нового общественного строя в Китае.

Ключевые слова: искусство периода Гоминьдан; женщины-художники; натюрморт; цветы; метафора; женское самосознание; скрытые нарративы.

Введение

В китайском искусстве изначально цветы занимают особое место: от реалистичных зарисовок природы времён династии Сун до образных композиций литераторов последующих эпох — Мин¹ и Цин². Эти произведения несли глубокий культурный подтекст, однако почти все были созданы мужчинами и отражали представления об изысканности и нравственности элиты общества. Только в эпоху правления Гоминьдана, в условиях бурных общественных преобразований, притока западных влияний и расширения возможностей для получения художественного образования женщинами, появилась плеяда художниц нового поколения, вдохновлённых как традициями, так и западными веяниями. Стремясь к самовыражению, они обнаружили в натюрморте, особенно в изображении цветов, мощный инструмент для передачи чувств и переживаний. За внешней утончённостью и соответствием общепринятому представлению о женственности скрывалась глубина личного опыта и сложный спектр эмоций, формировавший неповторимую многослойность повествования.

Большинство существующих исследований сосредоточены на автопортретах женщин-художников или их тематических произведениях со социальным значением, в то время как их многочисленные натюрморты не получают должного внимания и часто рассматриваются просто как упражнения или продукты досуга, а их глубокое духовное содержание ещё не полностью раскрыто. Стоит отметить, что теория, предложенная российским учёным Кириллом Светляковым в работе «Овеществленный человек и деовещественные предметы» [7, с. 58], предоставляет новый ракурс для интерпретации натюрмортов женщин-худож-

¹ Эпоха Мин или Великая Минская империя — государство, существовавшее с 1368 года по 1644 год, образовавшееся в Китае после победы над монгольской империей Юань.

² Эпоха Цин (Великая Цин, Да Цин) — период в истории Китая, когда правила маньчжурская династия Цин. Существовало с 1644 по 1912 год.

ников периода Гомиьдан. Анализ активности «предметов» в картинах может раскрыть скрытые вопросы женских эмоций и идентичности.

Научный труд «Натюрморт в европейской живописи», написанный совместно Филатовым и Даниловой [8], служит эталонной системой для исследования традиций европейского натюрморта и помогает анализировать процесс усвоения и трансформации западных стилей китайскими женщинами-художниками. Кроме того, написанное, с точки зрения феминизма, исследование Грисельды Поллок³ «Зрение и различие: женственность, феминизм и история искусства», «особенно его часть, которая освящена методологии «гендерного подхода», предоставляет собой инструмент для анализа образного языка и формы в произведениях женщин-художниц периода Гомиьдан, которые творили в контексте модернизации, национального дискурса и патриархальной структуры» [6].

По словам Лу Синя⁴: «Современные художники, создавая свои работы, не должны сосредотачиваться исключительно на пейзажах и цветах, им следует отображать текущую социальную обстановку на своих полотнах» [4, с. 130]. Эта точка зрения применима не только к социальному содержанию, но и указывает на то, что изучение творчества женщин-художниц в жанре натюрморта, которое прежде казалось сугубо личным, на самом деле глубоко отражает происходящие социокультурные трансформации и зарождающееся гендерное осознание в конкретный исторический момент. Можно сказать, что эти «цветочные натюрморты» являются ключевыми произведениями для понимания внутреннего мира и гендерного самосознания женщин-художников периода Гомиь-

дан. Эти натюрморты не прямолинейны, но отличаются универсальностью, они очень личностны и универсальны в плане самосознания. Кроме того, натюрморты, изображающие цветы, точно передают этапы пути, по которому шло поколение женщин, искавших себя и выражавших себя между традицией и современностью.

От традиции к современности: изменение гендерных метафор цветочных образов

В китайской классической литературе и живописи цветы и образы женщин часто образуют отношения «взаимной метафоры». С одной стороны, нежность и скоротечность жизни цветов используются для сравнения с красотой лица и хрупкостью судьбы женщин, а с другой стороны, определенные цветы также наделяются женственными нравственными качествами, такими как высокомерие, приписываемое цветам сливы, и чистота, символом которой являются орхидеи. Однако, в сущности, эта взаимная метафора является продуктом мужского взгляда на искусство и женщин, для которого характерно нивелирование личности женщины или сущности изображаемого объекта отступает перед всепоглощающей эстетикой. Цветок или женщина — прекрасный объект, но не равноправный субъект. Женщины и цветы являются объектами восхищения, оценки и оплакивания их увядания. Чувства, эмоции и судьбы женщин, подобно цветам в садах, находятся в пассивном состоянии ограничения и наблюдения. При этом можно сказать, что «новое культурное движение привело к «открытию человека» и «открытию женщины» [9, с. 83].

Когда женщины начали овладевать всеми гражданскими правами наравне с мужчинами, в том числе и на занятия изобразительным искусством, то, первым, с чем им пришлось столкнуться, стала глубоко укоренившаяся система символов в китайской художественной культуре. Для них цветы перестали быть только объективными природными явлениями, они больше не хотели следовать

³ Грисельда Фрэнсис Синклер Поллок (род. 1949) — британский историк искусства, исследователь феминистской истории искусства и гендерных исследований.

⁴ Лу Синь, настоящее имя Чжоу Шужэнь (1881-1936) — китайский писатель, публицист, общественный деятель.

мужской трактовке системы символических изображений. Женщины-художницы начали бороться за право самим давать интерпретацию символике цветов, превращая их из общественных, универсальных культурных паттернов в личные, интимные образы, выражающие их собственную жизненную позицию и личный опыт. Натюрморт, как относительно нейтральный жанр живописи, к тому же заимствованный из западноевропейского искусства, стал идеальной формой для самовыражения женщин-художниц.

Скрытый нарратив: выражение женского самосознания в натюрмортах с цветами

Нет сомнения в том, произведение искусства является визуализацией жизненного опыта художника. «Каждый художник, с одной стороны, стремится визуализировать видимую, объективную реальность, а с другой стороны, он является творцом нового мира, не существовавшего прежде, о котором он жаждет рассказать, а также желает рассказать о своем личном жизненном опыте. Живописец стремится при этом создать новый объект существующей действительности, новый образ, уникальную вещь» [1, с. 254]. Женщины-художники периода Гоминьдан (Республики Китай)⁵ с помо-

щью синтеза классического китайского искусства и изобразительных принципов западноевропейского искусства, используя различные жанры и живописные техники, нашли способы и методы для самовыражения в натюрмортах, связанных с изображением цветов.

Говоря о символике в изобразительном искусстве, рассмотрим сначала символическое преобразование от объекта материальной действительности к выражению особенности личности. Например, судьба Пань Юйлян⁶ была наполнена трагическими событиями и творческий путь был тернистым, но её произведения наполнены позитивным, жизнеутверждающим началом. Тема света, обозначенная этой художницей впервые в произведении «Подсолнухи» (Илл. 1) была продолжена и в других работах, став не просто поиском символики для выражения этой идеи, а становится отражением ее собственного нестигаемого духа и стремления к художественной правде.



Илл. 1. Пань Юйлян. «Подсолнухи». (Дата создания неизвестна. Х., м.

Размеры неизвестны). Частная коллекция. Изображение взято из открытого источника

⁵ Период Гоминьдана охватывает начало XX века до образования КНР в 1949 году. Партия Гоминьдан, основанная Сунь Ятсеном в 1912 году, стремилась заменить династию Цин демократической республикой. После падения монархии Гоминьдан стал ведущей силой в Китае. Под руководством Чан Кайши партия объединила страну, подавив военачальников, и создала национальное правительство в Нанкине. Затем началась борьба с Коммунистической партией Китая, которая обострилась во время японской оккупации (1937–1945). Несмотря на союз с западными державами, Гоминьдан столкнулся с внутренними проблемами и коррупцией. После Второй мировой войны конфликт с коммунистами возобновился, и в 1949 году КПК победила, заставив Гоминьдан отступить на Тайвань. Этот период важен борьбой за независимость, модернизацию и единство Китая.

⁶ Пань Юйлян (1895–1977) — китайская художница, работавшая в жанре импрессионизма.

Положение цветов на картине «Подсолнухи» прямое, упрямо устремленное вверх, цвета яркие и чистые, мазки пастозные, полные первобытной напряженной силы. Это соответствует её опыту борьбы за выживание, отстаивание её ценности как женщины-художницы в профессиональном мужском художественном сообществе. Ван Циншэн, один из исследователей творчества Пань Юйлян, в своих работах, посвященных её художественно-образному языку, отмечал, что «Картины Юйлян отличаются уникальной атмосферой и эмоциональностью. Мрачная цветовая гамма добавляет драматизма и таинственности, а масштабность и внушительность отражают бурный внутренний мир Пань Юйлян, работы которой излучают силу и решительность, пробуждая у зрителя глубокие и сильные чувства. Стилль Пань Юйлян представляет собой выверенное сочетание темных тонов, величественных форм и интенсивных эмоций» [3, с. 183].

Полотно «Цветок в бутылке», написанное Цю Ди⁷ в 1933 году, можно считать смелым творческим экспериментом. Художница, имеющая склонность к авангардизму, смело трансформирует естественный природный колорит и проводит опыты с композицией. Цю Ди отвергла привычные представления о растениях, а именно цветок не может быть зеленым. Она вдруг, совершенно неожиданно для зрителей, произвела инверсию в этом натюрморте. В этом холсте вместо привычного для всех сочетания, которое считается естественным: «красные цветы и зелёные листья», художница написала зелёной краской сами цветы, а красными стали листья. Этот нестандартный и неожиданный живописный прием породил у зрителей сначала реакцию искреннего удивления. Указанный выше прием сделал данный натюрморт уникальным, а Цю Ди удалось придать

картине свежесть восприятия, выразить в ней яркость своих впечатлений от лицезрения окружающего мира. Подобная смелость, можно сказать даже назвать это дерзостью, без сомнения свидетельствует о стремлении Цю Ди к новаторству и желании не ограничивать себя рамками установленных правил и норм. В этом проявилось, конечно, живописное мастерство и художественную изобретательность этой китайской художницы. Хотя на самом деле, эти цветы могут быть базиликом пурпурным, растущим в южных регионах Китая, таких как Фуцзянь⁸, с «почти красными листьями и зелеными цветами, листья в основном темно-пурпурные с зеленым краем» [5, с. 21]. Такое «ошибочное» использование цветов, нарушающее законы природы, вызвало споры в то время. При этом именно сознательный художественный манифест, своего рода протестное высказывание. Цю Ди, используя субъективную, авторскую обработку цветов, заявила о праве художника изменять внешний вид природы и выражать свое, авторское, субъективное видение реальности. Эта бутылка с цветами, таким образом, стала декларацией художественной автономии и освобождения индивидуальности.

Далее рассмотрим в «цветочных натюрмортах» визуализацию таких чувств, как любовь, страсть и печаль. В эпоху, когда публичное выражение чувств было ограничено условностями, принятыми в обществе, работа живописца над натюрмортом, изображающим цветы, стала способом передачи личных эмоций автора, в данном случае женщин-художниц. Например, сложные эмоциональные отношения между Сунь Дуочи⁹ и ее учи-

⁷ Цю Ди (1906–1958) — китайская художница-авангардистка, одна из первых представительниц этого направления в китайском изобразительном искусстве в первой половине XX столетия.

⁸ Фуцзянь — провинция на юго-востоке Китая. Власти провинции размещаются в Фучжоу.

⁹ Сунь Дуочи (1912–1975) — китайская художница и педагог. Изучала живопись в Нанкинском университете, была ученицей Сюй Бэйхуна. Стала известна, в частности, благодаря роману с этим художником. В 1948 году Сунь Дуочи вместе с мужем переехала на Тайвань, где преподавала на художе-

телем Сюй Бэйхуном ¹⁰ определили образный ряд и пластику её живописных работ. Она неоднократно изображала увядающие лотосы и поломанные ветви. В произведении «Лотос» (荷花) (Илл. 2) чистота, свежесть и красота распавшегося лотоса уже ушли, а на смену им пришла печаль увядания.



Илл. 2. Сунь Доучи. «Лотос». (1953).
Цветные чернила. Бумага

*Размеры неизвестны. Частная коллекция.
Изображение взято из открытого источника*

Композиция картин Сунь Дуоци часто бывает неуравновешенной, цветовое и тональное отличается мрачностью. Это можно рассматривать как проекцию внутреннего, душевного состояния художницы, переживших несколько травмирующих психику событий.

По мнению ряда исследователей, привычные символы из мира цветов для женщин-художниц эпохи Гоминьдан служили инструментом выражения личной самобытности, превращаясь в глубоко индивидуальный эмоциональный код. В этом контексте в её натюрмортах деформация формы цветка — будь то пышные, осязаемые лепестки, причудливые

стебли или динамичная аранжировка — тонко передают субъективное ощущение внутреннего мира и стремления, обусловленные женской телесностью. Эта экспрессия отличается утонченностью и образностью, обходясь без откровенного изображения физического тела, но посредством воспевания естественной жизни опосредованно подчеркивает телесность и скрытые желания.

Необходимо отметить и значение символики вазы с цветами, а также пространства вокруг. Расположение предметов и пространства в натюрмортах также несет глубокую метафорическую нагрузку. Тема вазы с цветами сама по себе является образом, обладающим большим потенциалом для интерпретации. Как говорил Барт: «На основе заметного или подразумеваемого сходства одно явление заменяет другое, придавая последнему определенное значение» [2, с. 60]. Видно, что изящная или простая «ваза» может рассматриваться как роль и нормы, назначенные традиционным обществом для женщин, — красивый «сосуд». А «цветы» в вазе — это жизненная сила женщин, подвергающихся дисциплине и содержанию. Во многих произведениях цветы стремятся выглянуть из вазы, растягиваются или расцветают неукротимым образом, что может быть истолковано как молчаливое сопротивление жизненной силы ограничениям и стремление к прорыву. Например, «Тюльпаны у окна» (Илл. 3) (窗前郁金香) Цю Ди и «Хризантемы» (菊花) (Илл. 4) Гуань Цзылань ¹¹.

ственном факультете Национального педагогического университета.

¹⁰ Сюй Бэйхун (1895–1953), китайский живописец и график, один из первых китайских художников XX века, который объединил национальные художественные традиции с достижениями европейской живописи.

¹¹ Гуань Цзылань (1903–1986) — китайская художница-авангардистка, пионер фовизма в Китае. Родилась в Шанхае, получила художественное образование, изучая традиционную и западную живопись, затем училась в Японии. Её стиль сочетал традицию, импрессионизм и фовизм, тяготев к авангарду и народному искусству. Работала в жанрах портрета, натюрморта и пейзажа, уделяя внимание женским образам. После образования КНР обращалась к новым темам, боролась за права бедных и сохранение исторической застройки, иллюстрировала фольклор. Во время Культурной революции отказалась создавать пропагандистские произведения, предпочтя забвение.



Илл. 3. Цю Ди. «Тюльпаны у окна». (1947. Х., м. 40×30)

Частная коллекция. Изображение взято из открытого источника



Илл. 4. Гуань Цзылань. «Хризантемы». (1930. Х., м. 36×26)

Большинство этих натюрмортов созданы в закрытых интерьерных пространствах — в мастерских, в гостиных, в женских покоях в традиционном китайском доме. Это резко контрастирует с величественными пейзажами, создаваемыми мужчинами-художниками. Однако именно в этом ограниченном физическом пространстве женщины-художники с помощью одного цветка, одной ветви демонстрируют бесконечную духовную напряженность. Они строят свой собственный, целостный духовный мир в напряжении между «внутренним» (内) и «внешним» (外), «личным» (私密) и «общественным» (公共).

Инновации в художественном языке: форма как содержание

Выражение женского самосознания невозможно без инноваций в художественном языке. Их поиски на формальном уровне сами по себе являются заявлением о субъектности. Пань Юйлян была

является ярким, осмысленным выражением эмоций, визуализацией витальности, жизненной силы. Пань Юйлян не боится разрушить стереотипное представление о том, что картины, написанные женщинами, могут и не быть «тонкими и изящными».



Илл. 5. Пань Юйлян. «Тюльпаны». (1941. Х., м. 39×32)

Частная коллекция. Изображение взято из открытого источника



Илл. 6. Цю Ди. «Белые цветы на голубом». (1930. Х., м. Размеры неиз.)

Полотна Цю Ди «Белые цветы на голубом» (Илл. 6) и Гуань Цзылань «Лазурные весенние цветы» (Илл. 7) являются примерами использования символики цветов этими художницами. Они деманти-

руют таким образом свое субъективное понимание символики каждого изображаемого растения. Цю Ди и Гуань Цзылань открыто выражают свои эмоции, оспаривая законы, принятые в обществе и подчеркивая значимость собственных ощущений. Яркие, насыщенные, сильные, контрастные цвета отражают их внутренний мир. Колорит этих работ является, по сути, всплеском эмоций.



Илл. 7. Гуань Цзылань. «Лазурные весенние цветы» (1970. Х., м. 40×30)

Частная коллекция. Изображение взято из открытого источника

Кроме того, композиция этих натюрмортов с цветами, бесспорно, характеризуется полнотой, завершенностью и стабильностью. Хотя при этом все же форма имеет тенденцию к восхождению и монументальности. Цветы, изображаемые женщинами-художницами, часто располагаются в центре холста. Неодушевленные персонажи натюрмортов прямо обращаются к зрителю, демонстрируя, уверенный и неуклонный «взгляд». Все это, без всякого сомнения, является нарушением традиционного расположения объекта на картинной плоскости. Можно

сказать, что «цветы и зрители смотрят друг на друга, не отводя взгляда».

Заключение

Таким образом, можно утверждать, что творчество женщин-художниц эпохи Гоминьдана в жанре натюрморта выходит за границы простого поиска эстетически красивой формы или воспроизведения светски-развлекательных занятий. Эти живописные работы являются бесценными, с исторической точки зрения, документами того периода, когда женщины в Китае впервые получили право голоса, в том числе и в изобразительном искусстве. Они стали участвовать на равных условиях с мужчинами в жизни общества.

Проведенный анализ произведений Пань Юйлян, Цю Ди, Сунь Дуочи и Гуань Цзылань позволяет увидеть, как традиционная для китайского искусства символика цветов обрела новое метафорическое звучание. В своих картинах они подчеркивали важность индивидуальности и тонкость эмоциональных переживаний автора. Посредством символики цветов им удалось также отразить сложный процесс происходящих культурных изменений и социальных пертурбаций.

Пань Юйлян, Цю Ди, Сунь Дуочи и Гуань Цзылань, преобразовав свой личный, субъективный опыт в образное содержание произведений, доступных широкому кругу зрителей, внесли значительный вклад в китайское изобразительное искусство. При этом следует отметить, что в нем изначально доминировали мужчины-художники. Основанный на метафоре подход к изобразительному искусству, свидетельствует не только об адаптации женщин-художниц к историческим обстоятельствам, но и раскрывает их творческий потенциал.

Литература:

1. Fry Roger Doubleday Anchor books. Transformations. Critical and speculative essays on art by Roger Fry. — Garden City (N.Y.): Doubleday, 1956. — XII, 306 p.
2. Mieke Bal // Artists of the World Online, Allgemeines Künstlerlexikon Online, AKL

- Online (нем.) / Hrsg.: A. Beyer, B. Savoy — Berlin: K. G. Saur Verlag, Verlag Walter de Gruyter, 2009.
3. Ван Циншэн. Живопись: столкновение восточной и западной культур. — Пекин: Пекинский университет, 1991. — 260 с. 王庆生. 绘画 — 东西方文化的冲撞. 北京: 北京大学出版社, 1991年260页
 4. Кун Линвэй, Люй Пэн. Лу Синь. Запись выступления в Шанхайском университете искусств 21 февраля 1930 года // Хрестоматия по истории современного и новейшего искусства Китая. — Пекин: Чжунго циннянь, 2014. — 1144 с. 孔令伟·吕澎. 鲁迅. 一九三〇年二月二十一日在上海中华艺术大学讲演记录. 中国现当代美术史文献. 北京: 中国青年出版社·2014年1144页
 5. Пан Тао. Интерпретация ранних работ Пан Сюньцзяня и Цю Ди // Новейшее искусство. — 2001. — № 4. 庞涛《庞熏琰、丘堤早期作品解注》近现代美术-2001.第4期
 6. Поллок Г. Видение и различия: женственность, феминизм и история искусства / Гризельда Поллок. Лондон, Нью-Йорк: Routledge, 1988. — 239 с.
 7. Светляков К.А. Определенные люди и распределенные вещи // Натюрморт. Метаморфозы: диалог классики и современности / Гос. Третьяковская галерея; [авт. ст. К. А. Светляков, С. В. Усачева]. — М.: Сканрус, 2012. — С. 57–59.
 8. Филатов Ю.П. Натюрморт в европейской живописи / Ю.П. Филатов, И.Е. Данилова. — СПб.: Аврора; Калининград: Янтарный сказ, 2001. — 62 с.
 9. Цзян Мэйхуа. Изменение социальной роли китайской женщины в XX веке. — Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство, 2008. — 241 с. 蒋美华.《20世纪中国女性角色变迁》天津: 天津人民出版社·2008年241页

METHODOLOGICAL BASIS FOR THE ANALYSIS OF INTERPRETATIONS OF MODERN CHINESE POPULAR SONGS**Lin Zhengfu**, Independent researcher, teacher Ningde Music School, Fujian Province (China)

The purpose of the study is to create a specialized methodological framework for the systematic analysis of interpretative practices in contemporary Chinese popular songs. Due to profound changes in the media environment, the aesthetic preferences of different generations, and models of cultural consumption, classic songs are no longer simply a static heritage; their enduring vitality depends on active, systematic cultural interpretation. In the statue, you can see that the most important interpretation in the modern world is focused on specific examples or assessment of the effects of dissemination in the cultural medium, not name analytical instruments that can be used in music. The details are explained in a socio-cultural context. Therefore, drawing on insights from perceptual aesthetics, cultural memory theory, and popular music studies, this article proposes a seven-step analytical process that integrates musicological, stylistic, and comparative analyses, focusing on the production and performance perspectives of song content. This methodology emphasizes the transition from concrete auditory analysis to macro-level cultural interpretation, thereby revealing the rich connotations and internal dynamics inherent in interpretive practices as significant in contemporary Chinese musical and cultural activity.

Keywords: interpretative practice; methodology; comparative analysis; cultural memory; reception; performing arts.

EDN: JALMQR**DOI:** 10.24923/2305-8757.2026-26.17

Цитировать: Линь Чжэфу. Методологическая основа анализа интерпретаций современных китайских популярных песен // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 170–175. EDN: JALMQR. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.17>

УДК 078**5.10.3** (Музыкальное искусство)

МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА АНАЛИЗА ИНТЕРПРЕТАЦИЙ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ ПОПУЛЯРНЫХ ПЕСЕН

© Линь Чжэфу, 2026

Цель исследования — создать специализированную методологическую основу для систематического анализа интерпретационных практик в современных китайских популярных песнях. В связи с глубокими изменениями в медиасреде, эстетических представлениях разных поколений и моделях культурного потребления, классические песни больше не являются просто статичным наследием. Их непреходящая жизнеспособность зависит от активной культурной интерпретации. В данной статье отмечается, что существующие исследования в основном сосредоточены на конкретных примерах или оценке эффектов распространения в культурной среде, не имея аналитических инструментов, способных углубляться в музыкальные детали и связывать их с социокультурным контекстом. Следовательно, опираясь на идеи эстетики восприятия, теории культурной памяти и исследований популярной музыки, в статье предложен семиэтапный аналитический процесс, объединяющий музыковедческий стилистический и сравнительный анализ, ориентированный на перспективы создания и исполнения песенного контента. Эта методология делает акцент на переходе от конкретного аудиального анализа к культурной интерпретации на макроуровне, тем самым раскрывая богатые коннотации и внутреннюю динамику, присущие интерпретативным практикам как значимым в современной китайской музыкально-культурной деятельности.

Ключевые слова: интерпретационная практика; методология; сравнительный анализ; культурная память; рецепция; исполнительское искусство.

ЛИНЬ Чжэфу,
преподаватель
музыкальной школы города
Нинде, провинция Фуцзянь
(Китай)

ORCID: 0009-0001-4092-9944

ResearcherID: PHF-6939-2026

С момента возрождения китайской популярной музыки в 1970-х и 1980-х годах множество классических произведе-

дений стали общими «звуковыми архивами» нации, несущими коллективную культурную память. Однако в связи с радикальными изменениями в медиапространстве, эволюцией вкусов поколений и трансформацией моделей культурного потребления эти классические произведения больше не могут существовать лишь как статичное наследие. Их непреходящая жизнеспособность в основном зависит от активной и систематической культурной практики: «интерпретации». Эта практика широко отражена в конкурсах адаптации развлекательных шоу, фрагментарных «вторичных творениях» на таких платформах, как TikTok, символическом использовании классических произведений в кино и телевизионных работах, а также в персонализированных реконструкциях музыкантов. Теоретически, это перекликается с утверждением эстетики рецепции, что «текст всегда открыт для читателя».

Эстетика рецепции постулирует, что «...значение текста не является самодостаточной сущностью, а представляет собой динамичный, непрерывный процесс конструирования, открытый для читателя» [7, с. 45]. По мнению экспертов, «"пробелы" и "неопределенные моменты" может стимулировать эстетическое творчество читателя в процессе эстетического восприятия она играет решающую роль в содействии "воссозданию" читателем на основе текста, что в конечном итоге позволяет реализовать смысл текста» [1, с. 86]. Это также согласуется с исследованиями культурной памяти, которые утверждают, что современная память не является статичным хранилищем, а требует постоянных социальных практик и медийных реконструкций для своей активации и поддержания. Можно утверждать, что интерпретативные действия составляют ключевой культурный механизм, связывающий исторические тексты с современным опытом, а статичные архивы — с динамичным производством смысла. Эффективность этого механизма была подтверждена в различных культурных контекстах. В статье Е. Новиковой и Т. Шак, основанной на анализе

русских популярных песен, показаны «... разные подходы к их исполнительской и медийной интерпретации, приводящие к трансформации жанра песни, восприятию ее формы и общего содержания» [5, с.74]. Это подтверждает универсальную действительность интерпретации.

Несмотря на повсеместный и глубокий характер интерпретационных практик, академические ответы остаются фрагментарными и разрозненными. Существующие исследования в основном сосредоточены на отдельных тематических аспектах или анализе коммуникативных эффектов, не имея систематического аналитического инструмента, способного как углубляться в сложные детали музыки, так и связывать ее с социокультурным контекстом. Этот методологический пробел привел к поверхностному пониманию художественной логики, технических подходов, лежащих в основе культурных мотиваций, движущих интерпретационными актами.

Основная цель данной статьи заключается в построении специального методологического базиса для анализа интерпретационных явлений в современных китайских популярных песнях. Исследование направлено на преодоление разрыва между музыковедческим анализом и межкультурной герменевтикой, предоставляя жизнеспособный аналитический путь для понимания эволюции современной китайской аудиальной эстетики, взаимосвязи между техническими и художественными аспектами, а также конструирования идентичности.

Данная методология берет свое начало в классической аналитической традиции музыковедения и специализированных достижениях в области изучения популярной музыки, проходя междисциплинарную интеграцию и адаптацию к китайскому контексту. Ее основа заключается в трансформации стилистического и сравнительного анализа. Стилистический анализ направлен на выделение повторяющихся паттернов и характеристик из произведений, тем самым выявляя эстетический отпечаток конкретной эпохи, жанра или личности.

Сравнительный анализ, в свою очередь, фокусируется на тщательном сопоставлении различных версий, для раскрытия их происхождения и траекторий изменения. Эти два подхода составляют фундаментальную логику интерпретационного исследования: сначала устанавливается признанный «исходный текст» в качестве отправной точки, а затем систематически отображаются конкретные способы и направления изменений в каждой «интерпретационной версии» по отношению к этому источнику. В этом отношении новаторская работа Р. Миддлтона заложила основу для специализированного анализа популярной музыки. Он подвергал критике упрощенное применение классических музыкальных аналитических моделей к популярной музыке, предлагая вместо этого многомерный подход к анализу стиля через форму, ритм, гармонию, тембр и другие измерения. Его аргумент о том, что «стиль — это процесс переговоров» [2, с. 200], дает ценные идеи для понимания стабильных характеристик и интерпретационных вариаций в китайских популярных песнях.

Однако прямое применение исследовательских моделей, заимствованных из классической или западной популярной музыки, к современной китайской популярной музыке требует трех фундаментальных изменений для адаптации к местному контексту:

Во-первых, переход от «партитурного» подхода к «исполнительскому/продюсерскому». Авторитетным носителем классики китайской поп-музыки зачастую является не фиксированная партитура, а культовая запись или живое исполнение, проникнутые духом своей эпохи. Следовательно, аналитический фокус должен сместиться с письменных партитур на слышимые «звуковые тексты» и «тексты производства». Алан Ф. Мур предоставляет убедительные теоретические инструменты для этого, подчеркивая, что объектом анализа должен быть «записанный артефакт», а не партитура. Он предлагает создать уникальный «звуковой отпечаток» песни с помощью нескольких параметров, включая высоту

звука, ритм, гармонию, тембр и текстуру [3]. Это требует от исследователей способности к «критическому прослушиванию» для деконструкции сложных звуковых композиций.

Во-вторых, переход от «верховенства автора» к «расширению прав и возможностей интерпретатора». В современном музыкальном производстве, особенно в развлекательных шоу, где делается акцент на «подрывной реинтерпретации», и в онлайн-пространствах, поощряющих «вторичное творчество», творческий труд интерпретаторов (певцов, аранжировщиков, продюсеров) часто выходит на первый план. Методология исследования требует сбалансированного подхода: отслеживания исторического контекста и первоначального замысла «исходного текста» при одновременном полном признании и анализе субъективности и художественных решений, продемонстрированных интерпретаторами. Теория «персонажей» Мура, в которой проводится различие между рассказчиком песни (первый персонаж), собственным персонажем песни (второй персонаж) и персонажем исполнителя (третий персонаж) [3], предоставляет тонкий инструментарий для анализа этого «расширения прав и возможностей исполнителя». В то же время, Ф. Тэгг в своей поддержке «музыковедения масс-медиа» фокусируется на утверждении, что «...музыкальный анализ зависит от понимания «как звук вызывает эмоциональные реакции и ассоциативные значения у слушателей», а не от поиска абстрактных, абсолютных значений» [6, с.132]. Эта точка зрения фокусируется на механизмах, посредством которых музыка действует в конкретных культурных контекстах, предлагая надежный семантический аналитический путь для интерпретации сохранения, трансформации или реконструкции значения в рамках интерпретационных актов.

На основе вышеупомянутой теоретической интеграции и адаптации, а также с опорой на методологию анализа интерпретации исполнения, предложенную Е. Новиковой [4], представлен систематиче-

ский семиэтапный аналитический процесс. Его цель — продвинуть интерпретационные исследования от обобщенных комментариев к структурированному анализу.

Шаг первый: установление «исходного текста» и построение «интерпретационного кластера». Начальный этап исследования включает четкое определение широко признанной классической оригинальной версии — как правило, знакового аудиособытия, созданного совместными усилиями авторов текстов, композиторов, продюсеров и исполнителей в конкретных исторических условиях. Затем, основываясь на этом «исходном тексте», систематически собираются все значимые интерпретационные версии, исполненные в разные эпохи, на разных платформах и разными творцами, формируя «интерпретационный кластер» для всестороннего наблюдения. Это составляет основу для всех последующих сравнительных исследований.

Шаг второй: многомерный, углубленный анализ «исходного текста». Это требует тщательного разбора его музыкальной композиции и семантической структуры. На основном музыкальном уровне проанализируйте его жанр, формальную структуру, мелодические характеристики (например, используются ли типовые интонации или пентатонические гаммы), исторический контекст его гармонического языка и стилистические истоки его ритмических паттернов. На уровне исполнения и производства проанализировать характерный тембр голоса оригинального исполнителя, контроль дыхания, артикуляцию и технику

орнаментики, а также инструментарий в аранжировке, пространственное качество записи и эстетический баланс микса. На уровне текста и смысла интерпретировать основные темы текста, систему образов, эмоциональную структуру и социокультурный менталитет, к которому обращено произведение.

Шаг третий: проведение сравнительного анализа. Это является основной методологической операцией. Исследователи должны систематически сопоставлять каждую версию в рамках интерпретационного кластера с исходным текстом, уделяя особое внимание стилю исполнения, средствам музыкальной выразительности, формообразованию, текстам песен, аранжировке и техническим приемам (табл.).

Таблица — Сравнительный анализ аспектов интерпретации популярных песен

Аналитические аспекты	Ключевые аналитические вопросы/конкретные проявления
Стиль исполнения	Тон и вокальная техника: произошел ли переход от традиционных подходов, таких как дыхательный голос и изящная сдержанность, к современным стилям, характеризующимся холодной отстраненностью, драматической экспрессией или мощной проекцией. Фразировка: как индивидуальность или современное эстетическое восприятие передаются через темп, динамику и орнаментiku.
Средства музыкальной выразительности, формообразование	Гармония: используются ли джазовые или иные сложные аккорды, или, наоборот, выбран минималистичный подход. Метроритм: как средство создания жанровой основы. Форма: изменяется ли исходная структура с помощью удлинённых вступлений/интерлюдий, повторения/пропуска разделов или введения новых частей (таких как рэп-бриджи).
Тексты песен и медиа	Текстовая адаптация: подвергаются ли тексты песен переводу на диалект, переработке с учетом исторического контекста, реконструкции с учетом гендерной перспективы или тематической переориентации. Визуальное повествование: как сопровождающие музыкальные клипы, сценические представления или короткометражные визуальные материалы создают новые нарративные структуры, эмоциональную атмосферу или символические метафоры, чтобы изменить смысл песни.
Аранжировка, технические приемы	Инструментарий и тембр: переход от акустических инструментов (фортепиано, струнные) к электронному синтезу, сэмплам или окружающим звуковым ландшафтам.

Окончание табл. Например, адаптации для развлека-

Аналитические аспекты	Ключевые аналитические вопросы/конкретные проявления
	Стилистические элементы: использование традиционных китайских инструментов, таких как гучжэн или пипа, для «китайских» украшений, интеграция других этнических или региональных тембров. Техники обработки вокала: использование таких технологий, как Auto-Tune, для точной обработки вокала или создания ярких стилистических эффектов.

тельных программ часто стремятся к «эффектным моментам» и «драматическим контрастам», в то время как адаптации для коротких видео должны привлекать внимание аудитории в чрезвычайно короткие сроки. Одновременно мы должны учитывать целевую аудиторию: цель состоит

Шаг четвертый: оценка характера и степени интерпретационных вариаций. В зависимости от глубины и масштаба изменений, интерпретационные практики можно предварительно классифицировать следующим образом:

- стилистические усовершенствования, ограниченные нюансами вокала или изменениями тембра;
- смена жанра, преобразование песни из одной типологии в другую (например, из поп-баллады в соул);
- межжанровое слияние, намеренное соединение двух или более стилистических пластов (например, «поп + пекинская опера»);
- фундаментальное обновление исходного текста, создание нового произведения, которое является в высшей степени независимым как по музыкальной форме, так и по смыслу, происходящее из классики, но по сути являющееся новым.

Шаг пятый: изучение конкретного контекста коммуникации и среды восприятия, то есть фон, на котором происходит воспроизведение песни, поскольку никакая интерпретация не возникает в вакууме. Необходимо проанализировать, на какой платформе появляется эта интерпретация. Это телевизионная развлекательная программа, в которой акцент делается на имидже певца, иммерсивный концерт, платформа для коротких видео, поощряющая фрагментированное распространение и взаимодействие, или курируемый плейлист для стриминга, как различные правила каждой платформы диктуют стратегии адаптации.

в том, чтобы вызвать коллективную ностальгию или привлечь молодежь, не знакомую с традиционными классическими произведениями. Взаимодействие между характеристиками платформы и ожиданиями аудитории создает невидимую сеть, которая в итоге определяет форму адаптации.

Шаг шестой: определение стилистических истоков и технических мотивов в интерпретациях. Это требует более широкого исторического взгляда на музыкальные стили и техническое понимание. Необходимо определить, какие конкретные, идентифицируемые стилистические влияния были интегрированы в интерпретационную версию — будь то фразировка R&B, дисторшн рок-гитары или атмосферное наложение электронной музыки. Кроме того, как сама технология эволюционирует от инструмента к эстетике? Философия дизайнера, лежащая в основе тембров синтезатора, и техники коллажа аудио-семплирования могут стать неотъемлемыми компонентами интерпретационного творчества.

Шаг седьмой: переход от микроуровневого музыкального анализа к макроуровневому культурному пониманию. На этом этапе можно контекстуализировать интерпретационные вариации в рамках одной песни в более широком социокультурном дискурсе: как интерпретационные практики функционируют в качестве культурных механизмов управления коллективной памятью и содействия межпоколенческому диалогу; как цифровые аудиотехнологии и стриминговые платформы изменили наше восприя-

тие «аутентичности», «живого опыта» и «классического статуса». На фоне феномена «китайского стиля» как присвоение и переосмысление традиционных музыкальных элементов способствует формированию современной культурной идентичности молодежи? Наконец, какие структурные сдвиги в творческих концепциях, экономике авторского права и моделях потребления раскрывает индустриализированное распространение интерпретационных явлений в современном китайском музыкальном?

Заключение. Методологическая основа, построенная в данной работе, направлена на синтез существующих теоретических ресурсов, предоставляя путь для интерпретативных исследований современных китайских популярных песен, который простирается от конкретного звукового анализа до макроуровневого культурного толкования. Она подчеркивает важность аналитического прослушивания, сравнения и осознанного понимания контекста, одновременно выходя за развитие аналитического дискурса с большей объяснительной силой, основанного на критическом взаимодействии с международными научными достижениями. Только так возможен выход за рамки простого описания поверхностных явлений и приобщение к богатым коннотациям, присущим интерпретационной практике как основы музыкальной

культурной деятельности в современном Китае.

Литература:

1. Ли Шицзюнь. Исследование рецептивной эстетики Вольфганга Изера. — Университет Хэйлунцзян, 2023. — 164 с. <https://doi.org/10.27123/d.cnki.ghlju.2023.002339> (на кит. яз.)
2. Миддлтон Р. Изучение популярной музыки [Middleton R. Studying Popular Music. — Milton Keynes, England; Philadelphia: Open University Press, 1990. — 328 p.] (на англ. яз.)
3. Мур А.Ф. Анализ и интерпретация записанных популярных песен. [Moore A.F. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song / Allan F. Moore. — Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2012. — 396 p.] (на англ. яз.)
4. Новикова Е.В. Формы интерпретации отечественной эстрадной песни рубежа XX–XXI вв.: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Е.В. Новикова. — Краснодар: Краснодарский гос. ин-т культуры, 2025. — 177 с.
5. Новикова Е.В., Шак Т.Ф. Интерпретация эстрадной песни: к постановке проблемы / Е. В. Новикова, Т.Ф. Шак // KANT: Socialscience & 24 Humanities. — 2023. — №4 (16). — С. 74–80.
6. Tagg P. Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos. — New York: Mass Media Music Scholars' Press, 2013. — 710 p.
7. Яус Х.Р., Хоррабин Р.К. Эстетика восприятия и теория рецепции / Х.Р. Йаусс; пер. с нем. Чжоу Нина, Цзинь Юаньпу. — Шэньян: Ляонинское народное издательство, 1987. — 464 с. <https://book.douban.com/subject/2135700/reviews> (на кит. яз.)

THE YEAR OF THE FAMILY WITHOUT A FAMILY: THE RELATIONSHIP BETWEEN THE RISE IN DIVORCES IN RUSSIA AND THE IMPLEMENTATION OF THE DEMOGRAPHY NATIONAL PROJECT*Miazin Nikolai Aleksandrovich*, PhD of History, Associate Professor*Kokina Alina Vladimirovna*, student, Institute of History and Law*Kaluga State University named after K.E. Tsiolkovsky, Kaluga (Russia)*

The article is devoted to the analysis of the unforeseen social consequences of the implementation of the Demography national project in 2019–2024. The relevance of the study is due to the decrease in the birth rate to 1.4 against the backdrop of large-scale budget expenditures. The purpose of the work is to identify the mechanisms of the impact of the criteria of need on marriage behavior and the structure of employment of the population. The tasks include a statistical analysis of the share of recipients of payments in the constituent entities of the Russian Federation and the study of the mechanisms of adaptation of households to the criteria of need through fictitious divorces and self-employment. The work is based on an analysis of the destructive impact of the principle of targeted social assistance and the study of strategies for minimizing official income under strict tax control. It was found that in 12 regions of the Russian Federation, more than 50% of children are recognized as low-income. A direct correlation was found: in 9 of these regions, the ratio of divorces to marriages increased 1.5–17 times compared to 2017, which is explained by the economic benefits of fictitious divorce in order to receive payments. The authors argue that the current system encourages individuals to enter the shadow economy through fictitious self-employment and avoiding marriage registration. The novelty of the study lies in substantiating the transition to a universal allowance and payment in the form of a tax deduction for children over the age of 3, as well as in introducing tax quotas for individuals who have recently acquired Russian citizenship. The study concludes that it is necessary to abandon the principle of targeting in order to achieve real demographic goals. The proposed measures aim to increase the effectiveness of support for traditional families and reduce the level of informal employment.

Keywords: National project "Demography"; single allowance; criteria of need; fictitious divorce; marriage behavior; informal employment; targeted social support.

EDN: DMULKV**DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.18**

Цитировать: Мязин Н.А., Кокина А.В. Год семьи без семьи: взаимосвязь роста разводов в России и реализации национального проекта Демография // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 176–183. EDN: DMULKV. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.18>

УДК 316

5.4.4

ГОД СЕМЬИ БЕЗ СЕМЬИ: ВЗАИМОСВЯЗЬ РОСТА РАЗВОДОВ В РОССИИ И РЕАЛИЗАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ПРОЕКТА ДЕМОГРАФИЯ

© Мязин Н.А., Кокина А.В.,
2026

МЯЗИН Николай Александрович,
кандидат исторических наук, доцент
ORCID: 0000-0002-9819-0732

КОКИНА Алина Владимировна,
студентка института истории и права,
ORCID: 0009-0009-6784-4033

Калужский государствен-
ный университет
им. К.Э. Циолковского,
Калуга (Россия)

Статья посвящена анализу непредусмотренных социальных последствий реализации национального проекта «Демография» в 2019–2024 гг. Актуальность исследования обусловлена снижением коэффициента рождаемости до 1,4 на фоне масштабных бюджетных расходов. Цель работы — выявить механизмы влияния критериев нуждаемости на брачное поведение и структуру занятости населения. Задачи включают статистический анализ доли получателей выплат в субъектах РФ и исследование механизмов адаптации домохозяйств к критериям нуждаемости через фиктивные разводы и самозанятость. Работа базируется на анализе деструктивного влияния принципа адресности социальной помощи и изучении стратегий минимизации официальных доходов в условиях жесткого налогового контроля. Установлено, что в 12 субъектах РФ более 50% детей признаны малообеспеченными. Выявлена прямая корреляция: в 9 из этих регионов соотношение разводов к бракам выросло в 1,5–17 раз в сравнении с 2017 г., что объясняется экономической выгодой фиктивного расторжения брака для получения выплат. Авторы доказывают, что текущая система стимулирует переход в теневой сектор через фиктивную самозанятость и отказ от регистрации брака. Новизна исследования заключается в обосновании необходимости перехода к универсальному пособию и выплате в виде налогового вычета на детей старше 3 лет, а также во введении налоговых цензов для лиц, недавно получивших гражданство РФ. Сделан вывод о не-

обходимости отказа от принципа адресности для достижения реальных демографических целей. Предлагаемые меры призваны повысить эффективность поддержки традиционных семей и снизить уровень неформальной занятости.

Ключевые слова: национальный проект «Демография»; единое пособие; критерии нуждаемости; фиктивный развод; брачное поведение; неформальная занятость; адресная социальная поддержка.

Национальный проект «Демография», реализуемый в 2019-2024 гг., был задуман как масштабная государственная программа для улучшения демографических показателей России — повышения рождаемости, снижения смертности и увеличения продолжительности здоровой жизни. Основным мероприятием программы стало поэтапное введение единой выплаты (ежемесячное денежное пособие на ребенка из малообеспеченной семьи). Расходы бюджета на единую выплату в 2026 г. составляют 1.800 млрд руб., включая 1.400 млрд средства федерального бюджета ¹ и 400 млрд — регионов. ² В 2026 г. также введен семейный налоговый вычет, реализация которого будет стоить около 360 млрд руб. ³ Целевым показателем национального проекта «Демография» являлось увеличение суммарного коэффициента рождаемости: с 1,62 детей на 1 женщину в 2018 г. до 1,7 ребенка на 1 женщину 2024 г., цели достигнуты не были — коэффициент рождаемости понизился до 1,4 ребенка на женщину. Реализация нацпроекта привела к непредусмотренным социальным последствиям, одним из которых стал заметный рост числа разводов, в том числе фиктивных. Этот парадокс — когда программа, призванная укреплять семью, косвенно провоцирует её распад — требует внимательного анализа.

В исследовательской среде меры поддержки семьи первоначально оценивались прежде всего с точки зрения борьбы с бедностью. [3, с. 77-92] В последние два года критике подвергается необходимость соответствовать критериям комплексной оценки нуждаемости, которая приводит к сокрытию доходов и фиктивным разводам. Данную проблему отмечали исследователи на основе материалов мусульманских регионов Северного Кавказа [1, с. 281-288; 2, с. 108-116] и Республики Тыва. [6, с. 184-196]

Высокопоставленные представители органов власти России признают использование разводов в качестве инстру-

¹ Бюджет для граждан 2026–2028 к проекту федерального закона о федеральном бюджете на 2026 год и на плановый период 2027 и 2028 годов. URL: <https://minfin.gov.ru/common/upload/library/2025/11/main/Budzheta.pdf?ysclid=mhgihirikk796361411>

² Расходы бюджета на единое пособие для семей с детьми вырастут на 35% в ближайшие два года. URL: <https://www.vedomosti.ru/economics/articles/2023/07/11/984661-rashodi-byudzheta-virastut>

³ По прогнозам Минтруда, семейный налоговый вычет охватит семьи, в которых насчитывает 18,3 млн взрослых и детей. Если принять средний доход таких семей в 1,25 ПМ на человека, налоговый вычет составит 360 млрд руб. URL: <https://tass.ru/ekonomika/25336601>

мента для получения единой выплаты. Об этой практике в декабре 2022 г. рассказала руководитель Счетной палаты Ольга Самарина на заседании Комитета Госдумы по вопросам семьи, женщин и детей.⁴ Глава указанного думского комитета Нина Останина в 2024 г. подтвердила данную проблему.⁵

Рассмотрим связь брачного поведения в российских регионах и доли детей, признанных малообеспеченными. Данная статья является продолжением исследования, в котором на основе данных Социального фонда за 2024 г. выявлены регионы с максимальным и минимальным числом получателей единой выплаты. [5, с. 136-143] В настоящей работе использованы данные региональных отделений социальных фондов о числе получателей единой выплаты за 2025 г.

Прежде всего, рассмотрим развитие государственных мер поддержки семей с детьми. В 2007 г. введен материнский капитал, сертификат на который выдавался при рождении второго ребенка. С 2014 г. многодетным семьям бесплатно предоставляют земельные участки, в 2018 г. принята семейная ипотека, которая распространялась на семьи с 2 детьми.

В 2018-2022 гг. вступили в силу меры поддержки для семей с низким доходом, которые в 2023 г. были объединены в единое пособие:

— в 2018 г. введена выплата в размере прожиточного минимума на детей до 3 лет для семей с подушевым доходом менее 1,5 прожиточных минимумов (далее ПМ), выплаты на второго ребенка осуществлялись из средств материнского капитала;⁶

— в 2020 г. для семей с детьми от 3 до 7 лет включительно с подушевым доходом

менее ПМ принята ежемесячная денежная выплата в размере 50% от ПМ, в 2021 г. максимальный размер выплаты увеличен до 100%;⁷

— 1 мая 2022 г. введены выплаты на детей в возрасте от 8 до 17 лет.⁸

Единая выплата распространяется на детей до 17 лет и беременных женщин. При доходе менее ПМ на члена семьи, ежемесячно выплачивается 0,5 ПМ на ребенка, при доходе менее 0,5 ПМ — размер выплаты составляет 0,75 ПМ, при доходе менее 0,25 ПМ выплата 1 ПМ. В 2025 г. прожиточный минимум в среднем по России составлял 17.733 руб., в 2026 г. он увеличен до 18.939 руб.

Доля детей, получающих выплаты как малообеспеченные, в России практически не меняется: 35,5% — в 2024 г., 34% — в 2025 г.⁹ Рассмотрим региональную специфику получения единой выплаты. На основе анализа данных новостного раздела региональных отделений Социального фонда получены материалы по 69 субъектам, остальные отделения статистические сведения о числе получателей выплат на официальный сайт не выкладывали. Региональные отделения публикуют информацию как о числе получателей выплат на день публикации, так и о числе оказанных услуг с начала года. Число назначенных выплат за весь 2025 г. на несколько процентов больше общего числа получателей, т.к. часть детей получает выплаты не полный календарный год из-за достижения ими 17-летнего возраста. Принято допущение не разграничивать эти показатели, т.к. часть отделений не указывают, какие именно данные они публикуют. Рассмотрим субъекты РФ с долей детей, получающих выплаты 50% и более (табл. 1).

⁴ Родикова В. Россияне научились наживать-ся на разводах. Lenta.ru. 19.12.2022. URL: <https://lenta.ru/news/2022/12/19/posobiya/>

⁵ В Госдуме объяснили «вспышку» разводов в России борьбой за детские пособия. Инфо 24. 26.06.2024. URL: <https://info24.ru/news/v-lenoblasi-15-letnij-malchik-zarezal-otca-v-bane.html>

⁶ Федеральный закон от 28.12.2017 N 418-ФЗ «О ежемесячных выплатах семьям, имеющим детей».

⁷ Указ Президента РФ от 20.03.2020 N 199 «О дополнительных мерах государственной поддержки семей, имеющих детей».

⁸ Указ Президента РФ от 31.03.2022 N 175 «О ежемесячной денежной выплате семьям, имеющим детей»

⁹ Единое пособие с начала года получили родители более 11 миллионов детей // Социальный фонд России. URL: https://sfr.gov.ru/press_center/news/-2025/09/11/274961

Таблица 1 — Регионы РФ с долей детей, получающих выплаты > 50% *

	Детей 0-16 (2024 г.)	Число, получающих единую выплату и % от всех детей в 2025 г.		Соотношение разводов к бракам		Число родившихся на 1000 человек	
		Число получат.	% получат	2016-2017 г.	2023-2024 г.	2017 г.	2024 г.
Российская Федерация	28468 тыс.			62%	73%	11,5	8,4
Астраханская обл.	211 тыс.	116 тыс. ¹⁰	55%	63%	91%	12,1	9,7
Забайкальский край	227 тыс.	125 тыс. ¹¹	55%	65%	84%	13,2	10,1
Кабардино- Балкарская Респ.	209 тыс.	176 тыс. ¹²	84%	51%	96%	12,8	11,2
Карачаево- Черкесская Респ. ¹³	103 тыс.	75 тыс. ¹⁴	73 %	59%	134 %	11	9,3
Респ. Алтай	60 тыс.	32 тыс. ¹⁵	53%	62%	71%	15,8	11,5
Респ. Дагестан	849 тыс.	650 тыс. ¹⁶	77%	29%	247%	16,4	13,4
Республика Ингушетия	153 тыс.	137 тыс. ¹⁷	90 %	22%	270 %	16,5	15
Респ. Калмыкия	59 тыс.	32 тыс. ¹⁸	54%	72%	115%	10,9	8
Респ. Северная Осетия - Алания	142 тыс.	95 тыс. ¹⁹	67%	52%	154%	12,8	10,7
Респ. Тыва	118 тыс.	72 тыс. ²⁰	61%	27%	66%	21,8	15,9
Ставропольский край	556 тыс.	293 тыс. ²¹	53%	64%	81%	11,6	8,1
Чеченская Респ.	525 тыс.	395 тыс. ²²	75%	15%	244%	21	20,1

* Составлена на основе данных отделений Социального фонда России.

В 2025 как и в 2024 гг. [5, с. 136-143] число регионов с 50% и более детей, получа-

ющих выплаты как малообеспеченные, составило 12. «Новыми» малообеспеченными стали Астраханская область: 55% (2024 г. — 44%), Забайкальский край: 55% (2024 г. — 49%) и Ставропольский край: 53% (2024 г. — 49%). Доля малообеспеченных снизилась до менее половины детей в Костромской области: 49% (2024 г. — 51%), Курганской области: 42% (2024 г. — 52%) и Республике Бурятия: 47% (2024 г. — 53%).

В число регионов-лидеров по доле получателей пособия в 2025 г. вошли все субъекты СКФО, два субъекта ЮФО: Астраханская обл. и Республика Калмыкия, два субъекта СФО: Республика Алтай и Республика Тыва и один субъект ДФО: Забайкальский край.

Рассмотрим изменение брачного поведения в указанных субъектах [табл. 2]. Для сравнения использованы периоды по несколько лет, это позволяет повысить достоверность анализа.

¹⁰ С начала 2025 года Отделение СФР по Астраханской области направило на эти цели более 10,9 млрд рублей. URL: <https://sfr.gov.ru/branches/astrakhan/news/~2025/09/22/275440>

¹¹ URL: <https://sfr.gov.ru/branches/zabai/news/~2025/12/08/277564>

¹² URL: <https://sfr.gov.ru/branches/kbr/news/~2025/11/28/277330>

¹³ Использованы данные за 2024 г., т.к. полные данные за 2025 г. отсутствуют; за неполные 5 месяцев 2025 г. единая выплата назначена 27 тыс. детей, т.е. число получателей единой выплаты в 2025 г. также явно превысило 50%

¹⁴ URL: <https://sfr.gov.ru/branches/kchr/news/~2024/07/18/265214>

¹⁵ URL: <https://sfr.gov.ru/branches/altai/news/~2025/05/19/274650>

¹⁶ URL: <https://sfr.gov.ru/branches/dagestan/news/~2026/01/19/278168>

¹⁷ URL: <https://sfr.gov.ru/branches/ingush/news/~2026/01/21/278252>

¹⁸ URL: <https://sfr.gov.ru/branches/kalmikia/news/~2026/01/19/278183>

¹⁹ URL: <https://sfr.gov.ru/branches/alania/news/~2025/12/08/277600>

²⁰ URL: <https://sfr.gov.ru/branches/tuva/news/~2026/01/20/278301>

²¹ URL: <https://sfr.gov.ru/branches/stavropol/news/~2025/12/05/277504>

²² URL: <https://sfr.gov.ru/branches/chechnya/news/~2025/11/18/277048>

Таблица 2 — Соотношение разводов к бракам в субъектах с долей получателей единой выплаты более 50% *

	% получат в 2025 г.	Соотношение разводов к бракам			
		2016-2017 гг.	2018-2020 гг.	2021-2022 гг.	2023-2024 гг.
Российская Федерация	34%	62%	68%	68%	73%
Астраханская обл.	55%	63%	75%	94%	94%
Забайкальский край	55%	65%	76%	80%	84%
Кабардино-Балкарская Респ.	84%	51%	54%	85%	96%
Карачаево-Черкесская Респ.	73%	59%	69%	135%	134%
Респ. Алтай	53%	62%	70%	79%	76%
Респ. Дагестан	77%	29%	34%	135%	247%
Республика Ингушетия	90%	22%	23%	183%	271%
Респ. Калмыкия	54%	72%	80%	98%	115%
Респ. Северная Осетия-Алания	67%	52%	58%	120%	154%
Респ. Тыва	61%	27%	35%	57%	66%
Ставропольский край	53%	64%	74%	79%	81%
Чеченская Респ.	75%	15%	14%	129%	244%

* Составлена на основе данных отделений Социального фонда России.

В первые три года реализации программы помощи малообеспеченным, соотношение разводов к бракам практически не отличалось от средних показателей по России, начиная с 2021 г., эти показатели существенно изменились. В Забайкальском и Ставропольском краях и республике Алтай рост разводов немного превысил средние по стране показатели. В остальных девяти субъектах рост отношения разводов к бракам в сравнении с периодом до введения «детских» выплат составил от 1,5 раз в Астраханской области и Республики Калмыкия до 17 раз в Чеченской Республике.

По нашему мнению, это связано с тем, что расширение возрастных критериев получателей социальной помощи и увеличение размера выплаты сделало экономически целесообразным развод или отказ от оформления брака в случае, если муж трудоустроен официально, а жена работает в сером секторе или не работает. Радикальному изменению брачного поведения жителей мусульманских республик Северного Кавказа способствует распространение религиозных браков, для заключения которого (в отличие от православного венчания) не требуется свидетельство о регистрации брака. Отметим, что это применимо не ко всем мусульманским регионам. В Республике Татарстан доля получателей единой выплаты (27%) меньше среднего по России,

доля разводов также ниже. В Республике Башкортостан доля получателей единой выплаты (35%) и доля разводов соответствуют средним показателям по России.

Критерии нуждаемости и их эффективность

Условием назначения единой выплаты является официальный доход или наличие включенной в специальный перечень причины не работать, основными из которых являются: наличие ребенка до 3 лет или статус многодетного родителя у одного из супругов. До 2024 г. для соответствия критерия ненулевого дохода было достаточно наличие любого дохода не менее одного месяца в году. В 2025 г. введено требование зарабатывать не менее 4 МРОТ в течение года, в 2026 г. минимальный доход установлен в размере 8 МРОТ.²³

В результате анализа данных региональных отделений Социального фонда установлено, что в большинстве субъектов в семье, получающей выплаты, имеется 1,9 детей до 17 лет. Статистика в отношении среднего размера выплаты имеется только в отношении четырех субъектов: в Астраханской области выплата составля-

²³ Минимальный размер дохода для единого пособия в 2026 году повысят с 4 до 8 МРОТ. URL: <https://www.garant.ru/news/1920153/>

ла 11,76 тыс. руб. (70% регионального ПМ на ребенка),²⁴ в Кемеровской — 11,23 тыс. (72%),²⁵ в Кировской — 10,44 тыс. (68%),²⁶ в Республике Башкортостан — 10,46 тыс. (68%).²⁷ Средний размер единой выплаты составил 70% от ПМ, как показатель, что значительная часть получает выплаты в максимальном размере.

Рассмотрим, насколько соответствует критериям нуждаемости семья с двумя детьми, в которой каждый из супругов зарабатывает медианную зарплату по России (медианная з/п в 2026 г. — 69,2 тыс. руб.²⁸ до вычета НДФЛ, что составляет 60,2 тыс. «на руки»). В случае официальной работы у обоих супругов, подушевой доход составит 1,82 ПМ, при такой зарплате для соответствия критериям нуждаемости необходимо наличие 6 (шести) детей до 17 лет. В случае если супруга находится в отпуске по уходу за ребенком до 1,5 лет, она будет получать выплату в размере 40% от прежней зарплаты и доход семьи превысит критерии назначения выплаты. Единственный период, когда эта семья может приобрести право на получение выплаты — время, когда супруга будет находиться в отпуске по уходу за ребенком в возрасте 1,5-3 лет, в это время доход семьи упадет до 0,91 ПМ и семья получит право на назначение выплаты в минимальном размере: 0,5 ПМ на каждого ребенка. В случае если

доход главы семьи повысится на 6 тыс. руб. в месяц вследствие сверхурочной работы, подработки в такси и т.д., семья лишится права на получение единой выплаты.

Если оба супруга задействованы в теневом секторе, они выполняют требование минимального дохода через оформление самозанятости; при равномерном распределении 8 МРОТ, необходимо ежемесячно декларировать 18 тыс. руб. и уплачивать с них 0,72 тыс. руб. в месяц (ставка налога на профессиональный доход — 4%). В этом случае декларируемый доход семьи снизится до 0,48 ПМ, что позволит семье получать выплату в размере 0,75 ПМ на ребенка: 28 тыс. руб. в месяц, уплачивая 1,4 тыс. в качестве налогов.

Как видно, даже один из супругов, работающий официально, с высокой вероятностью лишит семью права получать единое пособие. Для соответствия критериям нуждаемости при не работающей или работающей не официально жене в последние годы использовался фиктивный развод без подачи заявления на выплату алиментов. В этом случае Социальный фонд в качестве дохода учитывал «алименты», исходя из дохода супруга в размере МРОТ, т.е. «алименты» на 2 детей составят 33% от МРОТ, что позволяло получать выплату в максимальном размере.

С 1 марта 2026 г., в случае отсутствия решения суда при определении размера алиментов учитывается средняя по региону зарплата. Сомнительно, что эти меры окажут значимый эффект. Новый механизм расчета размера алиментов от средней зарплаты по региону может обходиться за счет обращения в суд и установления алиментов в размере 50% от ПМ на ребенка, несомненно, эта практика получит значительное распространение. Для получения более «выгодных» условий назначения выплаты молодая мать может не регистрировать брак и получить статус матери-одиночки. Указанная практика широко распространена среди российских цыган, вероятно ее распространение и на регионы Северного Кавказа.

²⁴ В Астраханской области единое пособие получают родители более 115 тысяч детей URL: <https://sfr.gov.ru/branches/astrakhan/news/~2025/09/22/275440>

²⁵ Отделение СФР по Кемеровской области назначило единое пособие родителям более 160 тысяч детей. URL: <https://sfr.gov.ru/branches/kuzbass/news/~2025/09/22/275435>

²⁶ С начала года Отделение СФР по Кировской области выплачивает единое пособие родителям более 94 тысяч детей URL: <https://sfr.gov.ru/branches/kirov/news/~2025/08/18/276243>

²⁷ Отделение СФР по Башкортостану выплачивает единое пособие родителям более 300 тысяч детей URL: <https://sfr.gov.ru/branches/bashkortostan/news/~2025/09/09/275053>

²⁸ Рассчитана как медианная з/п в 2024 г. проиндексированная с учетом роста з/п в 2025 г. на 13,3 %, в 2026 г. на 8,2 %

С 1 января 2026 г. для семей с двумя и более детьми до 18 лет, имеющих доход от 1 до 1,5 ПМ на члена семьи, введена выплата в виде снижения НДФЛ с 13 до 6 %. Для семьи с двумя детьми вычет составит от 2,7 до 4 тыс. руб. в месяц на ребенка, что значительно ниже выплат для малообеспеченных. Отметим, что семья, получающая две медианных зарплаты, не получит права на налоговый вычет при наличии двух детей.

О.С. Курченко отмечая вышеуказанные негативные последствия введения выплаты малообеспеченным семьям с детьми, считает, что усиление администрирования назначения пособия при росте расходов не приведет к существенному улучшению ситуации. По его мнению, целесообразна отмена принципа адресности и введения универсального пособия, которое затрагивало бы всех детей. [4, с. 73–86]

Заключение

Можно констатировать, что национальная программа «Демография» была полностью провалена. За время реализации национального проекта демографические показатели значительно снизились. Под критерии нуждаемости помогают преимущественно лица, задействованные в неформальной экономике. Значительно выросло число разводов в соотношении с числом браков. Национальный проект способствовал отказу от традиционной, полной семьи, что может иметь негативные демографические последствия. А.Б. Синельников приходит к выводу, что распространение гражданского брака коррелирует со снижением коэффициента рождаемости — для женщин, рожаящих вне брака, более свойственна одинокость. [7, с. 114–119]

Единое пособие способствует высокой рождаемости в семьях с низким социальным капиталом. Одну из наиболее многочисленных категорий лиц, получающих выплаты, составляют мигранты из Таджикистана, для которых свойственна многодетность и работа в сером секторе при неработающей супруге. Семья из Таджикистана с 3 детьми при оформле-

нии супругом самозанятости будет иметь задекларированный доход в размере 0,2 ПМ на члена семьи и получать выплату в максимальном размере: 55 тыс. руб. в месяц на трех детей. По нашим оценкам, 90–95 % детей таджиков, проживающих в России, получают единую выплату в максимальном размере. Пособие выплачивается только гражданам РФ, но это не служит ограничивающим фактором — в настоящее время 99,9% иностранцев получают гражданство в упрощенном порядке и этот процесс занимает всего около года. В 2020 г. Таджикистан вышел на второе место по числу получивших гражданство РФ, в 2023 г. поднялся на первое место. Главное управление по вопросам миграции МВД больше не публикует данные о стране исхода лиц, получивших гражданство, но оснований полагать, что ситуация изменилась не имеется.

С 1 апреля 2027 г. будет введено требование к постоянному проживанию в России не менее пяти лет в статусе гражданина для получения права на назначение выплаты. По нашему мнению, это не окажет существенного влияния на ситуацию, т.к. возможность получать выплаты, не принося пользы государству, сохраняется, к тому же не понятно будет ли приниматься решение о прекращении ранее назначенных выплат.²⁹ Следует отменить критерий нуждаемости при назначении выплаты и налогового вычета и распространить единую выплату на всех россиян до 17 лет. Распределив средства на выплаты (2.160 млрд руб.) между всеми детьми, выплата составит 6,3 тыс. руб. в месяц на ребенка. На детей старше трех лет единую выплату назначать в виде налогового вычета. В отношении детей лиц, приобретших гражданство РФ (за исключением жителей новых регионов), ввести требование к родителям после получения гражданства РФ суммарно уплатить налоги и социальные сборы на сумму отчислений с 10 среднегодовых зарплат

²⁹ Федеральный закон от 20.02.2026 г. № 29-ФЗ «О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации».

за предшествующий год (налоговые и социальные отчисления с 10 среднегодовых зарплат в 2025 г. составили 4,3 млн руб., при обоих работающих родителях эти налоги можно уплатить за 5 лет). Данные критерии должны иметь обратную силу, т.е. распространятся на лиц, уже приобретших гражданство и получающих выплаты как «малообеспеченные».

Сэкономленные средства можно использовать с целью увеличения выплат по уходу за ребенком до 1,5 лет, по нашим оценкам, можно увеличить размер выплаты с 40 до 80 % от среднего заработка, что значительно упростит решение о заведении ребенка обычным россиянам, особенно тем, кто выплачивает ипотеку. Также предложенные меры будут способствовать снижению неформальной занятости и официальному оформлению брачных отношений.

Литература:

1. Абдулманапов П.Г. Особенности семейно-брачного поведения в Республике Дагестан в современных условиях // Региональные проблемы преобразования экономики. — 2024. — №4(162). — С. 281-288.
2. Верещагина А.В. Российская семья в эпоху перемен: автономная, неуправляемая, непредсказуемая // Caucasian Science Bridge. — 2024. — №4(26). — С. 108-116.
3. Гришина Е.Е., Цацура Е.А. Адресные выплаты на детей 3-7 и 8-17 лет: доступность, результативность и уроки для единого пособия // Народонаселение. — 2023. — №3(26). — С. 77-92.
4. Курченко О.С. Правовые вопросы обеспечения адресности при предоставлении единого пособия на ребенка // Сибирское юридическое обозрение. — 2025. — Т. 22, №1. — С. 73-86.
5. Мязин Н.А., Сафронова Е.А., Степанова Д.А. Кризис традиционной семьи как следствие введения единого пособия для малообеспеченных // KANT: Social science & Humanities. — 2025. — №1(21). — С. 136-143
6. Самба А.Д.-Б. Социологический портрет неполной семьи в Республике Тыва / А.Д.-Б. Самба, Ю.В. Голиусова, А.А. Демидов, К.Е. Ананьева, Н.Д. Ондар // Новые исследования Тувы. — 2024. — №1. — С. 184-196.
7. Синельников А.Б. Трансформация института брака как фактор снижения рождаемости // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. — 2025. — Т 31, №3. — С. 114-119.

CAUSES AND TRENDS OF PRECARIZATION OF LABOR AMONG REPRESENTATIVES OF GENERATION Z: AN EMPIRICAL ANALYSIS

Polienko Andrey Aleksandrovich, Postgraduate student, Ural Institute of Management

Vatoropin Alexandr Sergeevich, DSc of Sociological sciences, Associate Professor, Ural Institute of Management Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Yekaterinburg (Russia)

The article examines the phenomenon of precarization of labor among representatives of generation Z (born in 1997–2012), who are most susceptible to unstable employment. The purpose of the study is to identify the causes and trends of precarization of youth labor, which is especially relevant in the context of the lack of study of this problem in Russian sociology. The theoretical framework is based on the concepts of G. Standing, K. Dorre, F. Berardi and other authors analyzing various aspects of precarization of labor; the typology of labor motivation was applied to study the motivation of respondents. Gerchikova. A semi-formal interview with 11 young specialists (24–28 years old, mainly from the field of cognitive work) from different regions of Russia, selected in a non-random way, was chosen as a method of collecting empirical information. The results of the study showed that respondents identify themselves as precariat even in the presence of formally stable employment. The interviewees are dominated by instrumental and professional types of motivation. The tendency of precarious workers to distance themselves from work that does not meet the internal needs of individuals has been revealed. The key reasons for precarization are the structure of the labor market with a predominance of vacancies requiring routine intellectual work, low demand for creative professions, and the routine nature of intellectual work. The scientific novelty lies in the empirical confirmation of the process of precarization of qualified specialists of generation Z, the correlation of the phenomena of precarization and cognitive work.

Keywords: precarization of labor; precariat; generation Z; youth; precarious employment; labor motivation; youth labor market.

EDN: CUOETD

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.19

Цитировать: Полиенко А.А., Ваторопин А.С. Причины и тенденции прекаризации труда среди представителей поколения Z: эмпирический анализ // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 184–191. EDN: CUOETD. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.19>

УДК 316.446

5.4.4

ПРИЧИНЫ И ТЕНДЕНЦИИ ПРЕКАРИЗАЦИИ ТРУДА СРЕДИ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ПОКОЛЕНИЯ Z: ЭМПИРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

© Полиенко А.А., Ваторопин А.С., 2026

ПОЛИЕНКО Андрей Александрович, аспирант, Уральский институт управления

ВАТОРОПИН Александр Сергеевич, доктор социологических наук, доцент, Уральский институт управления
ORCID: 0000-0002-7632-5165

Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Екатеринбург (Россия)

В статье исследуется феномен прекаризации труда среди представителей поколения Z (рожденных в 1997–2012 гг.), которые в наибольшей степени подвержены нестабильной занятости. Целью исследования является выявление причин и тенденций прекаризации труда молодежи, что особенно актуально в контексте недостаточной изученности этой проблемы в российской социологии. Теоретическая база опирается на концепции Г. Стэндинга, К. Дорре, Ф. Берарди других авторов, анализирующих различные аспекты прекаризации труда; для исследования мотивации респондентов была применена типология трудовой мотивации В.И. Герчикова. В качестве метода сбора эмпирической информации было выбрано полуструктурированное интервью с 11 молодыми специалистами (24–28 лет, преимущественно из сферы когнитивного труда) из разных регионов России, отобранными неслучайным способом. Результаты исследования показали, что респонденты идентифицируют себя как прекариат даже при наличии формально устойчивой занятости. У интервьюируемых преобладают инструментальный и профессиональный типы мотивации. Выявлена тенденция дистанцирования прекаризованных работников от работы, не соответствующей внутренним потребностям индивидов. Ключевыми причинами прекаризации названа структура рынка труда с преобладанием вакансий, требующих рутинного интеллектуального труда, низкий спрос на творческие профессии, рутинизация интеллектуального труда. Научная новизна заключается в эмпирическом подтверждении

процесса прекаризации квалифицированных специалистов поколения Z, соотношении феноменов прекаризации и когнитивного труда.

Ключевые слова: прекаризация труда; прекариат; поколение Z; молодежь; неустойчивая занятость; мотивация труда; молодежный рынок труда.

Введение

В настоящее время существует значительное количество данных, свидетельствующих об усилении феномена прекаризации среди экономически-активного населения. Прекаризация труда частично изучена, но многие аспекты остаются «белыми пятнами». Еще в 1998 году Пьер Бурдье вывел определение прекариата как нестабильного, незащищенного общественного слоя [10, с. 85]; с тех пор в первую очередь в фокус внимания исследователей прекариат попадал как единый «класс» или слой общества, имеющий определенные характеристики и негативное влияние на экономику [14, с. 143-169]. Прекаризации в наибольшей степени подвержены уязвимые социальные группы. Существующие эмпирические данные свидетельствуют о все большем распространении феномена прекаризации труда в молодежной среде [5, с. 95-113; 1; 13]. Под современной молодежью понимаются в первую очередь представители так называемого поколения «Z» (поколения, родившегося с 1997 по 2012 годы). Так, многие современные исследователи экономики труда и социологии поколений приходят к сходным выводам о том, что представители поколения «Z» более подвержены феномену прекаризации труда по сравнению с представителями предыдущих поколений [2; 7]. Однако факторы и особенности прекаризации данного поколения изучены недостаточно.

Согласно существующим статистическим данным, молодежь, как по всему миру, так и в России, в особенности молодежь поколения «Z», демонстрирует все больше признаков, характерных для прекариата. На 2020 год, по данным российских исследователей, более 40% молодых людей до 24 лет в течение года меняли

место работы, 24% работают без трудового договора, 11,4% заключили срочный договор на срок менее года. Более 60% работников до 24 лет подчеркивают частичное или полное несоответствие работы их квалификации [2, с. 103-105].

Что же из себя представляет прекариат? Различные авторы дают прекаризации различные определения. Общая часть этих определений формулируется следующим образом: *прекаризация* — это процесс и результат неустойчивой занятости работников, который влечет за собой отсутствие трудовой защищенности, снижение доходов работника, невозможность планирования работником жизни и в целом ухудшение качества жизни. Прекарии, находясь в ситуации неустойчивой занятости, усугубляют свое положение на рынке труда.

Для понимания, какие проблемы связаны с прекариатом, обратимся к релевантным исследованиям. Так, Клаус Дорре в своих работах рассматривает прекариат не как монолитный класс, а как общность, образованную представителями различных социальных групп. В них он выводит типологию работников и безработных граждан по степени трудовой защищенности в ФРГ. В первую категорию входят длительно или постоянно безработные индивиды. Данная категория не является прекариатом, так как им привычно отсутствие работы, они находятся на иждивении у государства (социальные пособия) и не испытывают психологической дезориентации. Вторая категория — лица, постоянно меняющие место работы, занимающиеся сезонной работой, имеющие срочные трудовые контракты, работающие без трудового договора и чередующие периоды трудоустройства с периодами без трудоустройства. Третью категорию составляют

работники, трудоустроенные на постоянной бессрочной основе, имеющие среднюю или высокую квалификацию. Вторая и третья категории подвержены прекаризации: качество жизни и возможность ее планирования напрямую связаны для них с доходами от труда. При этом вторая категория, по Дорре, — социальная база прекариата, но именно представители третьей в последнее время все чаще попадают в прекариат. Они, как правило, прекаризуются при массовых процессах структурной безработицы и в периоды социально-экономической нестабильности, экономических и политических кризисов [12; 11].

Франко Берарди в своих статьях о когнитариате — социальной прослойке, основной характеристикой которых является принадлежность к профессиям когнитивного труда, которая частично входит в социальную базу прекариата. Когнитариат, кроме этого, отличает привилегированное положение по сравнению с работниками физического и производственного труда (вне зависимости от специфики их работы — они принадлежат к категории «белые воротнички»). Тем не менее, реальное положение отдельных представителей этого класса различается в зависимости от характера выполняемых задач. Кроме того, высокая степень автоматизации, алгоритмизации труда многих профессий разделила представителей класса на работников творческого труда и работников рутинного интеллектуального труда — интеллектуальный пролетариат. Работа когнитариев (по Ф. Берарди) связана с применением ими психики и когнитивных способностей как средств производства. А продукт их труда — информация — подлежит отчуждению организацией. Таким образом, по Ф. Берарди, когнитариат — это класс работников умственного труда, у которого отчуждению подлежит не только продукт производства, но и средства производства, составляющие их сущность. В связи с этим представители когнитариата, не занятые трудом с высокой степенью творчества и возможностью принятия самостоятельных ре-

шений по широкому спектру вопросов, постоянно подвергаются эмоциональному стрессу. Они более подвержены эмоциональному выгоранию [9].

Когнитарии, занимающиеся интеллектуальной рутинной, — интеллектуальный пролетариат, согласно исследованиям, все чаще становятся социальной базой прекариата. Кроме того, с наступлением неоиндустриальной эпохи, сочетающей в себе черты индустриального и постиндустриального общества, все больше людей, особенно молодежи, конкурируют именно за профессии рутинного когнитивного труда. Это, безусловно, можно предполагать одним из факторов прекаризации молодых людей.

Сказанное выше дает основания полагать, что особенности и тенденции прекаризации представителей поколения «Z» действительно требуют более детального и глубокого изучения. Молодые представители данного поколения — начинающие специалисты, будущее рынка труда, тем важнее становится изучение процессов прекаризации в их среде. При этом в социологической науке эта тема недостаточно разработана, существующих эмпирических данных не хватает для выявления тенденций и причин прекаризации молодежи и предупреждения ее последствий. Целью данной работы является исследование причин и тенденций прекаризации труда молодежи.

Материалы и методы

Теоретической базой данного исследования выступают труды Г. Стэндинга (общая теория прекарного класса и его места в социуме и экономике) [14], К. Дорре (исследования прекаризации труда в ФРГ) [12; 11], О.И. Шкаратана (теория и эмпирический анализ прекариата и прекариев в России в период 90-х и 2000-х годов) [8], Ф. Берарди (исследования когнитариата и его взаимосвязей с прекариатом) [9], Т.П. Рахлис (исследование прекаризации в контексте трансформации социально-экономических систем, концепция прекариат-добровольцев и вынужденных прекариев) [6], А.В. Попова и Т.С. Соловьевой (изучение последствий

прекарной занятости на индивидуальном, организационном и общественном уровнях) [4], Ж.Т. Тощенко (исследования социальной базы прекариата) [5].

В качестве методологии исследования трудовой мотивации прекариев была избрана методология В.И. Герчикова. Данная методология позволяет типологизировать трудовую мотивацию объекта исследования по следующим типам: инструментальный, профессиональный, хозяйский, патриотический, избегающий. Для инструментального типа мотивации характерно предпочтение заработка иным мотивам. Для профессионального типа ключевые стимулирующие факторы — возможность профессионального роста и самоактуализации, интерес к работе и содержание работы. Хозяйский тип стимулируется к работе возможностью участвовать в управлении и совладении организации. Патриотический тип мотивируется ощущением сопричастности к коллективу и организации, собственной полезностью. Наконец, для избегающего типа характерна мотивация стабильностью, принадлежащие к такому типу стремятся избежать возможного наказания и минимизировать свои трудовые затраты на рабочем месте [3].

Методом сбора эмпирических данных выступает интервью полужформализованного типа. В интервьюировании принимали участие молодые работники поколения Z. Объем выборки — 11 человек. Выборка отбиралась неслучайным способом.

Результаты исследования

В результате проведения интервью были собраны ответы 11 человек на вопросы о мотивации труда, факторах, потенциально препятствующих их устойчивой занятости, самоидентификации своего трудового статуса. В интервью приняли участие лица от 24 до 28 лет, 5 из них — мужчины, 6 — женщины. 8 опрошиваемых лиц обладают высшим образованием, 3 — средним профессиональным образованием. География проживания объектов выборки также представлена различными насе-

ленными пунктами: Екатеринбург, Москвой, Нижним Новгородом, Курганом. Каждый из опрошиваемых ассоциирует себя с поколенческой группой «Z». Большая часть опрошиваемых принадлежит к категории работников «специалисты» (работники сферы информационного труда) либо ассоциирует свой опыт работы преимущественно с работой специалиста.

В ходе полужформализованного интервью респондентам были заданы вопросы о характере их занятости, субъективном ощущении устойчивости занятости и факторах, которые влияют на это ощущение. Также интервьюируемые отвечали на вопросы о том, считают ли они неустойчивую занятость у представителей одного с ними поколения тенденцией и видят ли они угрозу в ней. Наконец, для понимания тенденций, связанных с прекаризацией труда молодых специалистов, были заданы вопросы о наличии у них тех или иных типов мотивации по методологии В.И. Герчикова, которые мы раскрыли выше.

По итогу опроса было установлено, что каждый из респондентов ассоциирует себя с прекариатом. Часть из них обладает существенными признаками прекариата: часто меняет место работы, работают без трудового договора, чередуют периоды занятости и безработицы. При этом другая часть таких признаков не имеет, но относит себя к прекариату на основании реального положения на рынке труда и внутри иерархической структуры организации и функций, выполняемых в организации. Более того, 7 из 11 человек в данной группе по формальному признаку «вид трудовых отношений» (в соответствии с типологией К. Дорре) могут быть отнесены к 3 группе «устойчиво занятых», так как они работают по бессрочному трудовому договору. Тем не менее, это не влияет на их реальное ощущение трудовой уязвимости.

Интервьюируемые дали ответы на вопросы о преимущественной мотивации к труду, на основании которых можно сделать выводы о наличии у первой группы либо профессионального и инструмен-

тального типов мотивации, либо *инструментального и избегающего* (по типологии В.И. Герчикова).

Первые из указанных типов мотивации характерны для лиц, обладающих высокой квалификацией, окончанным высшим образованием по специальностям, спрос на которые на рынке труда низок (4 респондента). Один из респондентов дал себе характеристику «профессионал-аутсайдер»: в течение четырех лет работал помощником аудитора, стал фотографом в связи с тем, что «на достойные вакансии не звали из-за возраста и недостатка опыта» (мужчина, 26 лет, фотограф).

«Профессионалы-аутсайдеры», по результату опроса, оказались склонны к отказу от более престижных (в понимании общества), но не удовлетворяющих их потребностям в творческом труде профессий. Им они предпочли творческую, но нестабильную занятость либо не требующий квалификации труд, который возможно сочетать с другими занятиями. Так, например, один из опрашиваемых сменил профессию государственного служащего в сфере государственных закупок на профессию водителя-экспедитора: «нашел в себе силы отказаться от более престижной со стороны работы, теперь во время поездок слушаю академические подкасты по антропологии, читаю книги, в общем, в саморазвитии тоже вроде как даже выиграл; в деньгах, кстати, тоже не проиграл; только по антуражу прошлой работы иногда скучаю» (мужчина, 26 лет, водитель-экспедитор).

Другой респондент предпочел занятие фотографией профессии специалиста по экономической безопасности: «заниматься фотографией ничего не мешает, особенно если есть навыки и способности к этому. После получения образования специалиста по экономической безопасности, пришло понимание, что работа на деле унылая и однообразная» (мужчина, 26 лет, фотограф).

Подгруппа «профессионалов-аутсайдеров» объединена наличием у них высшего образования (некоторые интервьюируемые подчеркнули наличие у них высшего образования по нескольким специально-

стям, а также курсов профессиональной подготовки или повышения квалификации). При этом трое респондентов отметили, что имеют более высокую квалификацию, чем требовалось при их роде занятий: «Когда привыкаешь учиться, интересоваться чем-то, погружаться в смысл работы, первое время работа реализует эти потребности: ты узнаешь новое, объясняешь себе смысл процессов. Но погружаясь с рутиной, понимаешь бессмысленность большей части рабочих задач, которые, как правило, связаны не с умением мыслить, а с умением выполнять действия по шаблону» (мужчина, 26 лет, водитель-экспедитор).

Что касается сочетания типов мотивации «инструментальный и избегающий» (вторая подгруппа респондентов — 7 чел.), то, согласно результатам интервью, они характерны для специалистов, работающих в основном с «интеллектуальной рутиной», но в силу различных обстоятельств не имеющих возможности сменить род деятельности. Представители данной подгруппы отразили в ходе интервью следующие особенности поведения, связанные с трудовой мотивацией и трудовым поведением: 1) склонность максимально отделять работу от иных сфер жизни; 2) склонность к чередованию периода трудоустройства и периода без работы.

Первая особенность поведения заключается, по сути, в психологическом дистанцировании индивида от работы. Оно включает в себя: сведение общения на работе до необходимого минимума, восприятие социальной роли работника внутри организации как «маски», восприятие трудоустройства в организации как временного этапа жизни, восприятие «жизни на работе» и «жизни вне работы» как двух разных модусов жизни. Один из интервьюируемых описывает это следующим образом: «Ты как будто живешь двумя жизнями: первая начинается, когда ты приходишь домой. Там есть радости, разнообразные занятия, хобби, развитие. Вторая начинается в офисе, и там ты сбрасываешь человека и становишься роботом. И если бы этот робот приносил доход компании, но нет, ты сам видишь,

что в целом ты занимаешься бесполезным делом» (мужчина, 26 лет, фотограф).

Вторая особенность — можно говорить о физическом дистанцировании — значительно более проста. Интервьюируемые, занятые на неинтересной им, но высокооплачиваемой работе, говорили о склонности чередовать длительные (от полугода до полутора лет) периоды официального трудоустройства и периоды безработицы. Длительность периода без работы варьировалась, о чем один из интервьюируемых высказывает следующим образом: *«Меняю работу раз в полгода-год. Интересных вакансий мало, или высокие зарплаты за очень тяжелые условия, или халтура за копейку. Увольняюсь, когда понимаю, что терпеть больше не могу, потом нанимаюсь снова»* (мужчина, 25 лет, технолог пищевой промышленности).

Выбор стратегии психологического или физического дистанцирования от работы интервьюируемые связывали с уровнем дохода (если доход позволял совершать накопления, то период психологического дистанцирования сменялся периодом физического дистанцирования).

Однако в качестве общих причин прекарности представители обеих подгрупп называли преимущественно рутинизацию и автоматизацию труда. Большинство опрошенных заявило, что для выполнения их работы им не требовалось специальное обучение, либо таковое требовалось, но не связывалось ими с получением высшего образования.

Кроме этого, 8 из 11 опрошиваемых в своих ответах упоминали, что их мотивация к работе, от которой зависит устойчивость их занятости, во многом связана с восприятием работы как «обмена личного времени на деньги». Один из интервьюируемых описал это так: *«Я не хочу продавать свое время за незначительные дивиденды. Время у меня не безграничное, работаю там, где работаю, только чтобы однажды поменять это»* (женщина, 25 лет, госслужащий).

Отметим, что 9 из 11 респондентов считают главной причиной своей прекарности саму структуру сложившихся

отношений на рынке труда. При этом 7 из 11 опрошиваемых не исключают, что есть и субъективные факторы, связанные с их личностными характеристиками, которые влияют на их устойчивость на рабочем месте. Но, все-таки, объективные причины, преобладают над субъективными. Один из интервьюируемых описал это следующим образом: *«Во время собеседований почти на каждую вакансию требуется высшее образование. Не потому, что оно необходимо для выполнения рабочих задач, а потому что это следует из распоряжения начальства. Руководство отдела кадров готово признать это требованием слегка бессмысленным, но всё же необходимым к исполнению, как и опыт работы. Опыт работы с некоторым ПО, типа 1С — яркий пример. Кто в одной программе работал, тот в других тоже сможет, принцип один, лишь бы руки умели и мозг соображал»* (женщина, 24 года, специалист по подбору персонала).

Кроме этого, следует сказать, что опрошенные, по итогам вопросов о типах мотивации (по В.И. Герчикову) указали отсутствие интереса к стимулам хозяйского (карьерный рост, управление организацией) и патриотического (сопричастность к коллективу, ощущение общего дела) типа. Первое объясняется тем, что некоторые из интервьюируемых не верят в возможность карьерного роста, других карьерный рост не интересует. Про возможность участия в управлении в рамках чужой организации ни один из респондентов даже не высказывался. Отношение к хозяйским и патриотическим мотивам описывает так: *«Это не моя организация, я наемный работник. Нет, коллеги хорошие — это плюс. С кем общаюсь на работе, с тем контактирую и вне, так что не потеряю ничего при увольнении. А в легенду про «часть команды — часть корабля» никто не верит, по сути она существует для того, чтобы наш директор потешил самолюбие»* (мужчина, 25 лет, заместитель начальника юридического отдела).

Обсуждение и выводы

Обобщая полученные результаты, можно предположить наличие ряда тенденций, связанных с прекаризацией

специалистов поколения «Z». Во-первых, это тенденции, связанные с их мотивацией (по типологии В.И. Герчикова). Большинство опрошенных назвали профессиональный тип мотивации значимым для них, а удовлетворение потребностей, характерных для профессионального типа, — фактором устойчивых трудовых отношений. В зависимости от того, предполагает ли работа возможность удовлетворения потребностей, характерных для профессионального типа мотивации, опрошенные выбирали различные стратегии поведения в рамках трудовых структур.

Вторая предполагаемая тенденция, связанная со стратегией поведения, — взаимосвязь процессов прекаризации с рутинизацией интеллектуального труда. Так, многие опрошенные назвали рутинизацию интеллектуального труда одним из ключевых факторов, который повлиял на длительность их трудоустройства, время работы, склонность менять работу и т.д. Кроме того, часть опрошенных назвали проблему квалификации значимой при рутинной интеллектуальной работе, акцентировав внимание, что не недостаток, а избыточность квалификации часто является проблемой на такой работе.

Третья наблюдаемая тенденция: большинство представителей поколения Z рассматривают прекаризацию как объективный процесс, но не связывают его с формальными критериями. Прекаризация (суть понятия прекаризации была объяснена каждому из интервьюируемых перед интервью) соотносится ими с сущностными признаками, к которым можно отнести невозможность по ряду причин (субъективных в том числе) длительное время быть трудоустроенным в одной организации, психологическая дезориентация, невозможность планировать доходы и, как следствие, планировать жизнь.

Обобщая вышесказанное, отметим, что основной причиной прекаризации труда по результатам исследования можно назвать рутинизацию интеллектуального труда. Большинству молодых специалистов, претендующих на вакан-

сии категории «специалист», приходится сталкиваться с интеллектуальной рутинной, а конкуренция за творческую интеллектуальную работу очень высока.

Кроме того, можно выделить три тенденции в сфере прекаризации труда молодых работников:

- тенденции на применение стратегий психологического дистанцирования (теми, кто не может уйти с работы, не соответствующей потребностям) и физического дистанцирования — попеременным чередованием периодов трудоустройства и периодов безработицы;

- повышение значимости профессионального типа мотивации для молодых работников, отсутствие у них интересов к стимулам хозяйского и патриотического типа мотивации (по В.И. Герчикову);

- видение прекаризации как объективного, происходящего в реальности процесса, обусловленного текущим состоянием различных структур: рынка труда, внутриорганизационных правил, некоторых сложившихся в сфере труда и занятости социальных институтов.

Полученные данные частично согласуются с рядом концепций Клауса Дорре (концепций, которые можно экстраполировать на сферу труда в России): социальной базой прекариата становятся не только представители «работников второй категории уязвимости» — временно трудоустроенных, работников вне трудового законодательства и т.д., но и работники третьей категории (средне- и высококвалифицированные работники, трудоустроенные официально и по бессрочному трудовому договору). Однако, в то время как К. Дорре делает акцент на том, что прекаризация последних происходит, в первую очередь, в результате структурной безработицы и социально-экономических кризисов [9], интервьюируемые назвали в качестве причин прекаризации в основном характер и содержание выполняемого ими труда.

Кроме того, полученные данные говорят о том, что существует некоторая корреляция между структурой мотивации труда и квалификацией индивида, которые при различных сочетаниях с востребованностью специалиста на рынке

труда способствуют или не способствуют прекаризации работников, попадающих в третью категорию трудовой уязвимости по типологии К. Дорре.

Полученные данные также во многом соотносятся с рядом положений Ф. Берарди о когнитариате. Почти всех опрошенных можно отнести к числу когнитариата по характеру выполняемой работы. Также большая часть опрошенных упоминала в процессе интервью различные феномены, ассоциированные с когнитариатом: отчуждение результатов труда и средств производства (в данном случае — психики), высокую степень психологического дискомфорта, склонность к восприятию когнитивного труда как привилегированного по сравнению с физическим трудом и трудом на производственных предприятиях. Можно предположить, что тенденции прекаризации молодежи поколения «Z» во многом связаны с попыткой избежать негативных сторон жизни когнитариата.

Очевидно, что выводы по данному исследованию требуют проверки. Во-первых, выборки из 11 человек недостаточно для экстраполяции полученных результатов на всю группу поколения Z. Во-вторых, необходимо учитывать принадлежность опрашиваемых преимущественно к числу работников категории «специалисты» (клерки, работники сфер, связанных со сбором, обработкой и хранением информации), остальные категории не рассматривались. Поэтому следует продолжать разработку данной темы, в том числе используя количественные методы исследования.

Литература:

1. Великая Н.М. Прекаризация труда молодежи как фактор формирования группы "самозанятые" // Наука. Культура. Общество. — 2022. — Т. 28, №2. — С. 6-21. DOI 10.19181/nko.2022.28.2.1. EDN MBMQCF.
2. Воробьева И.В. Прекаризация молодежи в сфере социально-трудовых отношений // Знание. Понимание. Умение. — 2021. — №3. — С. 100-112. DOI 10.17805/zpu.2021.3.7. EDN XOGIKA.
3. Герчиков В.И. Типологическая концепция трудовой мотивации. Часть 1 // Мотивация и оплата труда. — 2005. — №2. — С. 53-62. EDN HUXBUX.
4. Попов А.В. Анализ и классификация последствий прекаризации занятости: индивидуальный, организационный и общественный уровни / А.В. Попов, Т.С. Соловьева // Экономические и социальные перемены: факты, тенденции, прогноз. — 2019. — Т. 12, №6. — С. 182-196. DOI 10.15838/esc.2019.6.66.10. EDN PTXSOG.
5. Прекариат: становление нового класса: (коллективная монография) / под ред. Ж.Т. Тощенко. — М.: Центр социального прогнозирования и маркетинга, 2020. — 400 с.
6. Рахлис Т.П. Прекаризация как следствие трансформации социально-экономических систем / Т.П. Рахлис, Н.В. Скворцова, С.В. Коптякова // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. Серия: Экономика и управление. — 2017. — №1(28). — С. 57-62. DOI 10.18323/2221-5689-2017-1-57-62. — EDN YHPMJH.
7. Шевченко И.О. От прекаризации занятости — к прекаризации жизни? / И.О. Шевченко, П.В. Шевченко // Социологические исследования. — 2022. — №7. — С. 63-75. DOI 10.31857/S013216250018913-7. EDN HMNWPO.
8. Шкаратан О.И. Прекариат: теория и эмпирический анализ (на материалах опросов в России, 1994-2013) / О.И. Шкаратан, В.В. Карачаровский, Е.Н. Гасюкова // Социологические исследования. — 2015. — №12(380). — С. 99-110. EDN VGMFUZ.
9. Berardi F. What does Cognitariat Mean? Work, Desire and Depression // Cultural Studies Review / F. Berardi. — 2013. — №11(2). — Pp. 57-63. DOI:10.5130/csr.v11i2.3656
10. Bourdieu P. Acts of resistance: against the tyranny of the market / P. Bourdieu; transl. from the French by R. Nice. — New York: The New Press, 1998.
11. Doerre K. Prekarität — die neue soziale Frage? // Wie lebt es sich in unserer Gesellschaft? — 2015. — Pp. 89-121.
12. Dörre K. Prekarität — eine Frage der Klasse? Zum Formwandel unwürdiger Lohnarbeit // Bürger & Staat. — 2024. — Heft 2. — S. 82-90.
13. International Labour Organization. Global Employment Trends for Youth 2022. — Geneva: ILO, 2022. — 41 p.
14. Standing G. The Precariat: the new dangerous class / G. Standing. — London; New York: Bloomsbury Academic, 2011. — 340 с.

SOCIAL STATUS OF A FEMALE POLICE OFFICER AS ASSESSED BY RESIDENTS OF BARNAUL

Shrayber Angelina Nikolaevna, PhD of Sociology, Associate Professor, Barnaul Law Institute of the Ministry of Internal Affairs Russia, Barnaul

Zaviryukha Alexander Mikhailovich, Senior lecturer, Omsk Academy of the Ministry of Internal Affairs of Russia, Omsk

This article presents the results of an empirical sociological study of the social status of female police officers as assessed by residents of Barnaul. The relevance of the research topic stems from the need for a scientific search for ways to improve the image of police officers in the public consciousness. Studying the social status of a police officer allows us not only to assess the level of public trust in government institutions but also to develop effective human resources strategies. Increasing the number of women serving in the police requires targeted research that takes into account gender specifics. The purpose of the study was to determine public opinion on status characteristics in order to form a social portrait of a female police officer. An analysis of the subjective assessments of Barnaul residents was conducted taking into account data obtained from in-depth interviews with female police officers. To determine the social status of female police officers in public assessments, indicators such as education level and income, profession prestige, range of job responsibilities, and authority were used. Opinions on the family life and free time of female police officers were also elicited. The study revealed a tendency among Barnaul residents to lack a unified understanding of the social status of female police officers. The results revealed the high importance of higher education for successful service, an ambiguous perception of the gender factor in the distribution of job responsibilities, and noticeable differences in the assessment of the prestige of the profession in urban and rural areas.

Keywords: *female police officer; social status; social portrait; gender aspect; prestige of the profession; police service; public opinion on police activities.*

EDN: BQOMNV

DOI: 10.24923/2305-8757.2026-26.20

Цитировать: Шрайбер А.Н., Завирюха А.М. Социальный статус женщины-полицейского (в оценках жителей г. Барнаула) // KANT: Social science & Humanities. — 2026. — №2(26). — С. 192–197. EDN: BQOMNV. DOI: <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-26.20>

УДК 316.485

5.4.6

СОЦИАЛЬНЫЙ СТАТУС ЖЕНЩИНЫ-ПОЛИЦЕЙСКОГО (В ОЦЕНКАХ ЖИТЕЛЕЙ Г. БАРНАУЛА)

© Шрайбер А.Н., Завирюха А.М., 2026

ШРАЙБЕР Ангелина Николаевна,

кандидат социологических наук, доцент, Барнаульский юридический институт МВД России, Барнаул

SPIN-код: 1250-1346

ORCID: 0000-0001-5846-1297

ЗАВИРЮХА

Александр

Михайлович,

старший преподаватель, Омская академия МВД России, Омск

В статье представлены результаты эмпирического социологического исследования социального статуса женщины-полицейского в оценках жителей г. Барнаула. Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью научного поиска путей повышения имиджа сотрудников полиции в общественном сознании. Изучение социального статуса полицейского позволяет не только оценить уровень доверия населения к институтам власти, но и выработать эффективные стратегии кадровой политики. Увеличение количества женщин, проходящих службу, требует адресных исследований с учетом гендерной специфики. Цель исследования — определение общественного мнения о статусных характеристиках для формирования социального портрета женщины-полицейского. Анализ субъективных оценок жителей г. Барнаула проводился с учетом данных, полученных в результате глубинного интервью с сотрудницами полиции. Для определения социального статуса женщин-полицейских в оценках населения использовались показатели уровня образования и дохода, престижа профессии, спектра должностных обязанностей, наличия власти. Также были выявлены мнения о семейной жизни и свободном времени сотрудниц полиции. В результате исследования определилась тенденция отсутствия единого представления у жителей г. Барнаула о социальном статусе женщин-полицейских. Результаты выявили высокую значимость высшего образования для успешной службы, неоднозначное восприятие гендерного фактора в распределении служебных обязанностей и заметные различия в оценке престижа профессии в городской и сельской местности.

Ключевые слова: женщина-полицейский; социальный статус; социальный портрет; гендерный аспект; престиж профессии; служба в полиции; общественное мнение о деятельности полиции.

Введение

Общественное мнение о социальном статусе сотрудника полиции — сложный и динамичный феномен, который формируется под влиянием множества факторов и часто носит противоречивый характер. Определение статуса полицейского в общественном сознании является важным и актуальным, поскольку профессиональное поведение каждого сотрудника влияет на доверие населения к системе органов внутренних дел в целом. Проблематика темы исследования заключается в существовании противоречия между высокой ответственностью, риском и сложностью службы сотрудника полиции и реальным уровнем общественного признания данной профессии. В настоящее время сохраняется тенденция увеличения количества женщин в рядах полиции. Это обусловлено социальными процессами, происходящими в современном обществе: трансформация стереотипов гендерного разделения социальных ролей и укрепление профессиональных позиций женщины. По этой причине стоит изучать общественное мнение о сотрудницах полиции, сопоставлять его с мнениями экспертов, рассматривать сложившиеся проблемы и давать рекомендации по их решению.

Методологические основы социологического анализа феномена социального статуса были разработаны М. Вебером. В работе «Основные понятия стратификации» им была предложена трехмерная модель положения индивида в обществе, базирующаяся на трех факторах: власть, богатство и престиж. Для М. Вебера, статус — это положительная или отрицательная оценка общественной чести. Не сам индивид определяет свой статус, а общество путем оценки образа жизни, формального образования и воспитания, рода занятий и общественного престижа [3]. П. Сорокин рассматривал социальный статус в контексте принадлежности к раз-

личным социальным группам. Хотя он не делал явного разделения, как М. Вебер, в его работах прослеживаются следующие критерии, определяющие позиции индивида в обществе: власть и авторитет, доход и богатство, профессиональная квалификация и образование, социальное происхождение [10]. Актуальная трактовка классических постулатов исследования социальных ролей и статусов говорит об учете таких критериев, как уровень образования, престиж профессии, богатство и наличие власти. Исследование женщин в полиции — это активно развивающееся направление в социологии. Проблематика определения социального статуса и формирования социального портрета женщины-полицейского отражена в современных отечественных исследованиях. Методологию социального портрета индивидов и профессиональных групп определяют П.О. Ермолаева и Е.П. Носкова [5], А.Э. Якубовский [11] и др. Исследования отношения населения к полиции отражены в трудах М.К. Гайдай [4], В.Н. Коротких [7] и Н.В. Нарыкова [8]. Освещением специфики профессиональной деятельности женщин-полицейских занимаются Т.М. Бормотова, А.Е. Ильин, В.В. Макаров [2], О.Г. Исупова [6] и др. Гендерная специфика карьерных установок будущих полицейских, психосоциальные особенности сотрудниц полиции отражены в работах И.В. Бондарь, А.Г. Соловьева, Ю.А. Коротковой [1], а также И.А. Савченко и В.В. Горбачева [9]. В Алтайском крае подобные исследования не проводились, но актуализация проблем кадрового дефицита, а также необходимость популяризации и укрепления положительного имиджа полицейского в общественной среде, дает основание на новизну и практическую значимость настоящего исследования.

Цель исследования — формирование социального портрета посредством анализа субъективных оценок жителей

г. Барнаула социального статуса женщины-полицейского. Для достижения поставленной цели были реализованы следующие задачи: проанализированы теоретико-методологические основания изучения социального портрета; разработана методика эмпирического социологического исследования основных показателей социального статуса женщины-полицейского; осуществлены сбор и анализ данных, отражающих субъективные оценки жителей г. Барнаула относительно показателей престижа профессии, уровня образования и дохода, а также наличия власти. Представленные результаты эмпирического социологического исследования являются частью проекта «Социальный портрет женщины-полицейского», реализуемого в Сибирском федеральном округе. На первом этапе реализации проведено пилотное эмпирическое исследование в Алтайском крае.

Методика эмпирического исследования базируется на совокупности количественных и качественных методов. Был использован массовый опрос с в форме анкетирования. Выборка составила 540 респондентов, тип выборки — целенаправленная, квотная. Квотами выступили пол и возраст респондента. С помощью глубинного интервью было опрошено 12 представительниц профессии, отобранные методом снежного кома. Для определения социального статуса женщины-полицейского в оценках жителей г. Барнаула были использованы следующие показатели: мнения респондентов относительно уровня образования, престижа профессии, уровня дохода и наличия власти. Также была затронута сфера семейной жизни и свободного времени.

Основные результаты

Наличие образования — базовый критерий оценки социального статуса и профессионального мастерства. Так, 82% респондентов указали, что для успешного прохождения службы в системе внутренних дел женщине необходимо высшее образование, 15% — отметили достаточность среднего профессиональ-

ного образования, 3% — не имеют представления о необходимом уровне образования для службы в полиции. В ходе глубинных интервью, выяснилось, что для каждой должности есть определенные требования к уровню образования и специализации. Женщины-полицейские, участвующие в исследовании, поделились собственными примерами. Так, 7 из 12 информантов имеют два высших образования. Связано это с тем, что первое образование было получено по другой профессии, среди которых фигурировали провизор, филолог, экономист, педагог. Второе высшее юридическое образование они получали уже по заочной форме обучения в ходе службы в полиции. Среди участников глубинного интервью были и те, кто сразу выбрал обучение на юридическом направлении: *«С 5 класса у меня была цель поступить в юридический институт. Тогда в 90-е тяжелые годы зарплаты не было, люди зарабатывали как могли, коммерсанты обманывали людей. Моя семья не стала исключением... Я решила, что точно пойду в юридический институт, затем в полицию за справедливостью...»*.

Имеет ли пол сотрудника важную роль при работе в полиции? Так, 59% женщин выбрали вариант, что пол совсем не имеет значения, 35% — отметили, что пол сотрудника важный критерий при работе в полиции. Напротив, среди мужчин 81% — отметили, что пол имеет большое значение при работе в полиции, 18% мужчин указали на неважность данного признака.

По мнению сотрудниц, участвующих в исследовании, работа в полиции подходит для женщин, но не в каждом подразделении. Одна из участниц глубинного интервью поделилась: *«... бывают такие дела, что страшно становиться, ... думаю, зачем мне это..., конечно, это не женская работа...»*. Женщины-полицейские, как правило, работают там, где требуется ответственность, внимательность и психологический подход к работе с людьми. *«Служба в полиции подходит женщинам, но только в определенных отделах: следствие, дознание, инспекто-*

ры штаба и по делам несовершеннолетних. То есть те службы, в которых требуется усидчивость, кропотливость, умение психологически найти подход к любому человеку...». Сотрудницы полиции также отмечают, что при расследовании дел, гендерный фактор играет огромную роль, женщинам легче договориться и вызвать доверие у людей. «В расследовании уголовных дел мне помогает, что я женщина. Я могу легко договориться с людьми, найти с ними контакт. Я думаю, этому способствуют женские качества...».

Следующий показатель, характеризующий социальный статус сотрудницы полиции, — это престиж профессии. Мнения респондентов о престиже профессии разнятся в зависимости от места службы женщины-полицейского. В городах наиболее хорошо развита инфраструктура, бизнес, промышленность, развлекательные учреждения, вследствие чего наблюдается большое разнообразие профессий. В селах, как правило, возможностей для профессиональной самореализации меньше и выбор встает между школой, администрацией, больницей, органами социальной защиты и отделением полиции. Так, 62% респондентов, указали на высокий престиж профессии женщины-полицейского в сельской местности, а 55% информантов выразили мнение о том, что в городе работа полицейского абсолютно не престижна, тем более для женщины. Одна из участниц глубинного интервью прокомментировала: «Я люблю свою профессию, считаю ее престижной, мною гордятся мои дети!». Другое мнение: «...Я обожаю свою работу, я забываю все свои проблемы на ней. Хоть мне и очень тяжело, но это очень интересно...».

Рассмотрим распределение ответов на вопрос об уровне дохода женщин-полицейских. Так, 63% респондентов ответили, что профессия приносит средний заработок, 20% — выбрали вариант с высоким заработком и 10% — низкий заработок. Так, одна из женщин-полицейских рассказала: «Большой плюс нашей зарплаты в том, что она регулярная, на других работах задерживают выплаты,

у нас всегда все выплачивали в срок... Когда нас перевели из милиции в полицию, ситуация с зарплатой значительно улучшилась и мы могли покупать себе в магазине все, что хотим...». Другое мнение: «Зарплата всегда была выше, чем на гражданской работе, но ненамного. До реформы в 2010 году зарплата была низкой, но мы почему-то никогда не думали об этом, мы работали за идею... В современных же реалиях наше довольствие я считаю мизерным...».

Интересны мнения респондентов относительно спектра служебных обязанностей сотрудниц полиции. Так, 48% женщин считают, что сотрудницам приходится нести службу наравне с мужчинами, для 12% женщин представляется определенное гендерное разделение служебных обязанностей, 40% женщин не имеют четкого представления о специфике служебных обязанностей сотрудниц полиции. Мужчины, напротив, уверены, что в полиции есть разделения службы на мужскую и женскую (72%), остальные респонденты предполагают, что такое разделение должно быть, но не знают, реализуется ли это на практике. Участницы глубинного интервью однозначно утверждают о наличии гендерного разделения служебных обязанностей: «...есть мужская служба и женская, это существует и на формальном и неформальном уровне..., коллеги-мужчины нас жалеют, одних на рейды или проверки не пускают, все знают, где неблагополучные живут, туда мы одни не ходим...»; «...кому-то может показаться, что работа, которую мы выполняем, совсем не женская, но поверьте, у мужчин еще сложнее и физически, и морально...».

Следующий показатель социального статуса женщины-полицейского — наличие власти. Власть полицейского, независимо от пола, проистекает из законных полномочий, данных государством. Сотрудница полиции обладает теми же правами и обязанностями, что и ее коллеги-мужчины. Это право на применения силы в рамках закона, право отдавать распоряжения, право задерживать. Половина респондентов (51%) указала, что

властные качества женщин-полицейских проявляются не только в профессиональной деятельности, но и вне ее. Так как служба в полиции, как и любая другая работа, оставляет отпечаток на характере человека. При этом 38% респондентов уверены, что властность проявляется лишь на службе, профессиональные качества, проблемы и выгорание женщины-полицейской оставляет в своем рабочем кабинете. Лишь 4% опрошенных считают, что женщины-полицейские вовсе не обладают стремлением властвовать, ссылаясь на то, что на руководящих должностях в органах внутренних дел женщина скорее исключение, нежели обыденная практика. При глубинном интервью молодые сотрудницы полиции признаются, что им очень сложно было заработать авторитет среди коллег, особенно более опытных и намного старше по возрасту: *«Мне приходится быть более требовательной, чтобы меня воспринимали всерьез, но, мне кажется, это не зависит от пола, все дело в молодости и отсутствии опыта...»*; *«Я надеваю форму, и моя женственность исчезает, особенно если я на выезде... я работаю наравне с мужчинами...»*.

В интервью сотрудницы отмечают, что властность присутствует в характере каждой и проявляется более очевидно с годами. *«Я считаю себя властной как на работе, так и в обыденной жизни. Работа в полиции очень сильно влияет на чувство властности, к тому же я являюсь руководителем. После работы мне трудно перестроиться, расслабиться, и я начинаю руководить дома своими родными...»*; *«Моя властность выражается в постоянном контроле, все должно быть под моим вниманием. Если я не проконтролирую что-либо, значит все пойдет не так, неправильно...»*. Информанты отметили, что работа в полиции требует высокой ответственности и внимательности, а властность проявляется в виде контроля за выполнением обязанностей своих коллег и подчиненных.

В анкетном опросе респондентам предлагалось определить, какой являет-

ся семейная жизнь женщины-полицейского. Половина опрошенных ответила, что профессия полицейского не совместима с семейной жизнью. 41% — указали, что профессию сложно, но возможно совмещать с семейной жизнью. Среди опрошенных респондентов не оказалось ни одного человека, который считает, что профессия позволяет много времени проводить с семьей.

Можно сказать, что женщины-полицейские проживают свою жизнь на работе, на родных и детей остается лишь пара часов в день. Женщины-полицейские рассказывали: *«...Мы не живем дома, мы не живем проблемами своих детей и родителей, мы их практически не видим...»* Каждая из опрошенных женщин рассказала, что воспитанием детей занимались всегда их близкие: родители, мужья, братья и сестры. В ходе интервью одна из сотрудниц поделилась: *«Даже в выходные дни я работаю, потому что необходимо дорабатывать сроки по уголовным делам, нужно все вовремя сдавать. Мой ребенок вырос только благодаря моей матери. Помню, прихожу домой, а мой ребенок уже читает, потому что мама купила азбуку и научила...»*. Часть опрошенных женщин-полицейских рассказали, что не смогли построить личную жизнь, найти мужа. Связано это в первую очередь с тем, что служба в полиции занимает все свободное время и силы, интересы помимо работы отсутствуют.

Мнения респондентов о наличии свободного времени у женщин-полицейских распределились следующим образом: 89% — указали, что свободного времени практически нет или совсем нет, а 9% — допускает, что у сотрудниц свободного времени для отдыха, семьи и хобби достаточно. В единственный выходной женщины-полицейские занимаются домашними обязанностями. *«По воскресеньям в свой единственный выходной занималась домашними обязанностями, уборкой дома, всеми теми делами, что накопились за неделю. Поэтому и воскресенье было тоже рабочим днем, только дома. Остальное время было посвящено исключительно работе...»*.

Заключение

Общественное мнение населения — важный и объективный показатель оценки деятельности полиции, который отображает социальный взгляд на профессию. Социологическая информация позволяет оценить со стороны общества факторы, условия, состояния и перспективы эффективности деятельности органов внутренних дел. Проведенный анализ общественного мнения о социальном портрете женщины-полицейского через призму определения ее социального статуса показал недостаточную осведомленность и противоречия в оценках относительно уровня образования, престижа профессии, специфики деятельности, уровня дохода и власти женщин-полицейских. Высокий уровень образования, по мнению респондентов, является необходимым критерием профессиональной компетентности сотрудницы полиции. Более половины опрошенных женщин считают, что пол не является решающим фактором в службе, тогда как значительная часть мужчин указывает на важность учета гендерного фактора в исполнении служебных обязанностей. Оценка престижа профессии зависит от места службы сотрудницы полиции. В сельской местности данная работа оценивается гораздо выше, чем в городе, где существует многообразие профессиональных сфер. Уровень дохода женщины-полицейского представляется большинству респондентов как средний и ниже среднего, что ограничивает престиж профессии в общественном сознании.

Литература:

1. Бондарь И.В., Ичитовкина Е.Г., Соловьев А.Г., Кроткова Ю.А. Психосоциальные особенности женщин — кандидатов на службу в полицию // Психическое здоровье. — 2019. — № 5. — С. 51-55
2. Бормотова Т.М., Ильин А.Е., Макаров В.В. Факторы и условия службы женщин в органах полиции // Этносоциум. — 2023. — №6(180). — С. 115-125.
3. Вебер М. Основные понятия стратификации / пер. с англ. А.И. Кравченко // Социологические исследования. — 1994. — №5. С. 169-183.
4. Гайдай М.К. Мнение молодежи образовательных организаций высшего образования о деятельности полиции // Российская история. — 2022. — №6. — С. 195-199.
5. Ермолаева П.О. Социальный портрет населения: методология, основные характеристики / П.О. Ермолаева, Е.П. Носкова, А.И. Купцова. — Казань: Артифакт, 2020. — 92 с.
6. Исупова О.Г. Баланс жизни и работы у женщин-полицейских в Вологодской области // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. — 2019. — №3. — С. 103-121.
7. Коротких В.Н. Отражение гендерных стереотипов о женщинах-полицейских в современном российском социальном пространстве // Общество и право. — 2017. — №3(61). — С. 222-227.
8. Нарыков Н.В. Проблема отношения гражданского населения к полиции // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. — 2020. — №5. — С. 64-67.
9. Савченко И.А., Горбачев В.В. Гендерные особенности карьерных установок будущих офицеров полиции // Юридическая наука и практика: Вестник Нижегородской академии МВД России. — 2021. — №1(53). — С. 189-193.
10. Сорокин П. Социальная и культурная мобильность // Сорокин П. Человек, цивилизация, общество / под ред. А.Ю. Согомонова. — М.: Политиздат, 1992. — С. 297-307.
11. Якубовский А.Э. Социальный тип — гипотеза и инструмент исследования социальной структуры // Социологические исследования. — 2001. — №4. — С. 131-133.