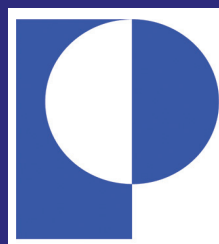


ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА

2026/3 (48)



РГСАИ

Российская
государственная
специализированная
академия искусств

**Свидетельство о регистрации ПИ ФС 77-77500
от 31 декабря 2019 г.**

**Адрес редакции:
121165, Москва, Резервный проезд, 12
E-mail: jurnalxon@rgsai.ru**

Официальный сайт журнала: <http://www.hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/>

**Формат 60 x 84 1/8
Печ. л. 21
Тираж 1000 экз.**

© Российская государственная специализированная академия искусств, 2026

**Registration Certificate ПИ ФС 77-77500
dated December 31, 2019**

**Editorial office address:
Rezervny proezd, 12, Moscow, 121165
E-mail: jurnalxon@rgsai.ru**

Journal website: <http://www.hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/>

**Page size 60 x 84 1/8
Printed sheets 21
Print run 1000 copies**

**© Russian State Specialized Academy
of Arts, 2026**



Уважаемые коллеги!

Научный журнал «Художественное образование и наука» (Arts Education and Science) / ISSN 2410-6348, eISSN 2658-5251 / является одним из ведущих российских научных журналов в области искусствоведения, образования и культурологии. Выходит с 2014 года ежеквартально.

С момента основания журнала редакционная коллегия публикует результаты научных исследований по проблемам художественного образования, теории и истории культуры и искусства (музыки, живописи, театра, кино и др.), вопросам инклюзивного образования в Российской Федерации и за рубежом.

Научный журнал «Художественное образование и наука» входит в Перечень научных журналов, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией (ВАК) при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации по научным направлениям:

- 5.8. «Педагогика» [научные специальности:
 - 5.8.1. — Общая педагогика, история педагогики и образования;
 - 5.8.2. — Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования);
 - 5.8.7. — Методология и технология профессионального образования].
- 5.10. «Искусствоведение и культурология» [научные специальности:
 - 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (культурология);
 - 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (искусствоведение);
 - 5.10.3. — Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение)].

Научный журнал «Художественное образование и наука» включен в российскую библиографическую базу данных научного цитирования РИНЦ на платформе eLIBRARY.RU.

Архив журнала (2014–2025) размещен на сайте:

<http://hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/>

<https://rgsai.ru/nauka/zhurnal-khudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka>

Редколлегия

Научный журнал «Художественное образование и наука» издается с 2014 года

Выходит один раз в квартал

Учредитель — Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская государственная специализированная академия искусств»

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Якупов Александр Николаевич — главный редактор, заведующий кафедрой оперной подготовки и оперно-симфонического дирижирования Российской государственной специализированной академии искусств, академик Российской академии художеств, академик Российской академии образования, доктор искусствоведения, профессор (Россия)

Цветкова Евгения Олеговна — заместитель главного редактора, главный научный сотрудник Российской государственной специализированной академии искусств, кандидат искусствоведения, доцент (Россия)

Пахомова Елена Алексеевна — ректор Российской государственной специализированной академии искусств, доктор педагогических наук, профессор (Россия)

Бобыкин Андрей Леонидович — вице-президент Российской академии художеств, член Президиума Российской академии художеств, академик-секретарь отделения дизайна Российской академии художеств, академик Российской академии художеств, кандидат искусствоведения (Россия)

Белогуров Анатолий Юльевич — профессор кафедры педагогики и психологии Московского государственного института международных отношений (университета) Министерства иностранных дел Российской Федерации, доктор педагогических наук, профессор (Россия)

Долинская Елена Борисовна — профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М. Ростроповичей, Магнитогорской государственной консерватории имени М. И. Глинки, Российской государственной специализированной академии искусств, доктор искусствоведения, профессор (Россия)

Имханицкий Михаил Иосифович — профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, Российской государственной специализированной академии искусств, доктор искусствоведения, профессор (Россия)

Ирхен Ирина Игоревна — заведующая аспирантурой, профессор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, доктор культурологии, доцент (Россия)

Лукина Галима Ураловна — заведующая кафедрой теории и истории музыки, профессор Российской государственной специализированной академии искусств, заместитель директора по научной работе Государственного института искусствознания, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент (Россия)

Михеева Людмила Николаевна — профессор Российской государственной специализированной академии искусств, доктор филологических наук, профессор (Россия)

Синецкий Сергей Борисович — проректор по научно-исследовательской и инновационной работе Челябинского государственного института культуры, доктор культурологии, кандидат педагогических наук, доцент (Россия)

Смолин Олег Николаевич — первый заместитель председателя Комитета по образованию Государственной Думы Российской Федерации, действительный член Российской академии образования, вице-президент Всероссийского общества слепых, доктор философских наук, профессор (Россия)

Чудинский Руслан Михайлович — заведующий кафедрой информатики, информационных технологий и цифрового образования Воронежского государственного педагогического университета, доктор педагогических наук, доцент (Россия)

Ширшова Любовь Васильевна — академик Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор (Россия)

Шлыкова Ольга Владимировна — заместитель директора научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации» Института государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, доктор культурологии, профессор (Россия)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОТДЕЛ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Батубара Джунита — доктор искусствоведения, профессор (Индонезия)

Дженарелли Леон — профессор (Италия)

Абхай К. Морье — доктор филологии, профессор (Индия)

Джумакова Умитжан Рахметулловна — профессор кафедры музыковедения и композиции Казахского национального университета искусств, доктор искусствоведения, профессор (Казахстан)

Латифзода Диловар Назришох — профессор кафедры культурологии и музееведения Таджикского государственного института культуры и искусств имени Мирзо Турсунзода, доктор педагогических наук, профессор (Таджикистан)

Перемыслов Игорь Александрович — адъюнкт-профессор кафедры бизнес-администрирования Университета Аргоси и Бизнес-школы, почетный зарубежный член Российской академии художеств, доктор наук, профессор (США)

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Руководитель редакционного отдела **О. В. Владимирцева**

Редактор **Е. В. Ростунова**

Корректор **С. А. Ростунова**

Редактор иностранных текстов **Е. В. Ростунова**

Дизайн и компьютерная верстка **С. С. Ламан**

ARTS EDUCATION AND SCIENCE

2026 /3 (48)

Arts Education and Science Academic Journal was established in 2014 and is published 4 times a year (quarterly)

Founder: The Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "The Russian State Specialized Academy of Arts"

EDITORIAL BOARD

Alexander Yakoupov — Editor-in-Chief, Head of the Department of Opera Training and Opera and Symphonic Conducting of the Russian State Specialized Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Education, Dr. Sci. (Art Criticism), Professor (Russia)

Evgeniya Tsvetkova — Deputy Editor-in-Chief, Principal Researcher of the Russian State Specialized Academy of Arts, Cand. Sci. (Art Criticism), Associate Professor (Russia)

Elena Pakhomova — Rector of the Russian State Specialized Academy of Arts, Dr. Sci. (Pedagogy), Professor (Russia)

Andrei Bobikin — Vice-President of the Russian Academy of Arts, Member of Presidium of the Russian Academy of Arts, Academic Secretary of the Design Department, Academician of the Russian Academy of Arts, Cand. Sci. (Art Criticism) (Russia)

Anatoliy Belogurov — Professor of the Pedagogy and Psychology Department, Moscow State Institute of International Relations of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation, Dr. Sci. (Pedagogy), Professor (Russia)

Elena Dolinskaya — Professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Leopold and Mstislav Rostropovich Orenburg State Institute of Arts, Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka, Russian State Specialized Academy of Arts, Dr. Sci. (Art Criticism), Professor (Russia)

Mikhail Imkhanitsky — Professor of the Gnesin Russian Academy of Music, Russian State Specialized Academy of Arts, Dr. Sci. (Art Criticism), Professor (Russia)

Irina Irkhen — Head of Postgraduate Studies, Professor of the Vaganova Ballet Academy, Dr. Sci. (Culturology), Associate Professor (Russia)

Galima Lukina — Head of the Department of Music Theory and History, Professor, Russian State Specialized Academy of Arts, Deputy Director for Science, State Institute for Art Studies, Dr. Sci. (Art Criticism), Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor (Russia)

Ludmila Mikheeva — Professor of the Russian State Specialized Academy of Arts, Dr. Sci. (Philology), Professor (Russia)

Sergei Sinetsky — Vice-Rector for Research and Innovation, Chelyabinsk State Institute of Culture, Dr. Sci. (Culturology), Cand. Sci. (Pedagogy), Associate Professor (Russia)

Oleg Smolin — First Deputy Chairman of the Committee for Education of the State Duma of the Russian Federation, Full Member of the Russian Academy of Education, Vice-President of the All Russia Association of the Blind, Dr. Sci. (Philosophy), Professor (Russia)

Ruslan Tchudinsky — Head of the Department of Informatics, Information Technologies and Digital Education, Voronezh State Pedagogical University, Dr. Sci. (Pedagogy), Associate Professor (Russia)

Lubov Shirshova — Academician of the Russian Academy of Arts, Dr. Sci. (Art Criticism), Professor (Russia)

Olga Shlykova — Deputy Director of the Research-Educational Center "Civil Society and Social Communications", Institute of Public Administration and Civil Service of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Dr. Sci. (Culturology), Professor (Russia)

INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD

Junita Batubara — Dr. Sci. (Art Criticism), Professor (Republic of Indonesia)

Leone Jenarelli — Professor (Italy)

Abhai Mauria — Dr. Sci. (Philology), Professor (India)

Umitchan Dzhumakova — Professor of the Department of Musicology and Composition, Kazakh National University of Arts, Dr. Sci. (Art Criticism), Professor (Republic of Kazakhstan)

Dilovar Latifzoda — Professor of the Department of Culturology and Museum Studies, Tajik State Institute of Arts named after Mirzo Tursunzade, Dr. Sci. (Pedagogy), Professor (Republic of Tajikistan)

Igor Peremislov — Associate Professor of the Department of Business Administration, Argosy University and Business School, Honorary Foreign Member of the Russian Academy of Arts, Doctor of Business Administration, Professor (USA)

EDITORIAL STAFF

Head of editorial department: **Olga Vladimirtseva**

Editor: **Elena Rostunova**

Proofreader: **Svetlana Rostunova**

Foreign editor: **Elena Rostunova**

Design and desktop publishing: **Svetlana Laman**

Вопросы методологии и методики обучения

Карих Г. Т., Никодимов И. Ю. Традиционные российские ценности в художественном образовании. Подготовка преподавателей к реализации учебных курсов	6
Чимитцыренова Ц. Ц. Авторская модель индивидуализации художественного образования школьников на уроках изобразительного искусства (Интеграция проектно-исследовательских технологий и этнокультурного содержания)	14

Теоретические проблемы искусства, художественного образования и культурологии

Забнева Э. И. Семья как событийное пространство личности	23
Есаков В. А., Перелыгина И. А. Корпоративная культура как динамический социокультурный конструкт и механизмы ее формирования	32
Оссовская М. П. Конструирование дефиниции категории «чтец (художественное чтение)»	40

Из истории культуры, искусства, художественного воспитания и образования

Богданов В. П. Пушкин как историк: особенности и методы работы	45
Чуланкина А. Д. Купеческие династии Урала второй половины XIX века как хранители культурных традиций	55
Медвецкий С. В. Роль Витебского художественного техникума в развитии белорусского искусства XX века	60

Вопросы интерпретации в искусстве

Гудожникова О. Н. Соната для виолончели и фортепиано Б. Бриттена. Поэтика жанра в контексте необарочных тенденций второй половины XX века	69
Финкельштейн Ю. А., Драгнич М. Литургия св. Иоанна Златоуста С. С. Мокраяца: между традицией и индивидуальным замыслом	79
Чжан Мэнвэнь. Работа Го Шучжэнь над постановками оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в Китае	85

Искусство, культура, гуманитарное знание

Баева А. А. Штрихи к портрету Н. Н. Каретникова: по прочтении сказки Э.-Т.-А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер»	92
Лю Сяхань. Сергей Слонимский: диалог с Востоком в традициях петербургской композиторской школы	100
Глусская Д. Р. Неофольклорные тенденции в творчестве Б. Кравченко (на примере хоровых произведений а'cappella)	108
Неприятель Ю. А. Анималистическое искусство Алтая: функции и критерии достоверности реалистичных образов	123

Фольклористика

Птицына Е. В. Изучение мифопоэтических особенностей эпоса «Калевала» как культурного наследия Карелии в образовательном процессе вуза	132
Ся Лиюй. Фотографическая практика Чжуан Сюэбэня в экспедиции на северо-запад Китая 1934 года	141

Социализация и профессиональное обучение лиц с ограниченными физическими возможностями

Якутов А. Н. О результатах мониторинга доступности культурных благ для инвалидов в российской федерации в 2023 году	150
---	-----

Памятные даты. Юбилеи

Ромащук И. М. Д. Шостакович в зеркале литературного наследия Г. Попова (к 120-летию со дня рождения Шостаковича)	159
--	-----

CONTENTS

Methodology and Teaching Methods

<i>Karikh G. T., Nikodimov I. Yu.</i> Traditional Russian Values in Arts Education. Training Teachers To Deliver Educational Courses	6
<i>Chimitsyrenova Ts. Ts.</i> The Author's Model for the Individualization of Arts Education for School Students in Fine Arts Classes (integration of project-based research technologies and ethnocultural content)	14

Theoretical Issues of Art, Arts Education and Culturology

<i>Zabneva E. I.</i> The Family as an Event-Based Space for the Individual	23
<i>Esakov V. A., Perelygina I. A.</i> Corporate Culture as a Dynamic Sociocultural Construct and Mechanisms of Its Formation	32
<i>Ossovskaya M. P.</i> Constructing a Definition of the Category "Reader (Dramatic Reading)"	40

The History of Culture, Art and Arts Education

<i>Bogdanov V. P.</i> Pushkin as a Historian: Features and Methods of Work	45
<i>Chulankina A. D.</i> Merchant Dynasties of the Urals in the second half of the XIXth century as Keepers of Cultural Traditions	55
<i>Medvetsky S. V.</i> The Role of the Vitebsk Art College in the Development of XXth-century Belarusian Art	60

Interpretation in the Performing Arts

<i>Gudozhnikova O. N.</i> Benjamin Britten's Sonata for Cello and Piano. The Poetics of the Genre in the context of Neo-Baroque Tendencies in the second half of the XXth century	69
<i>Finkelstein Yu. A., Dragnich M.</i> <i>The Liturgy of St. John Chrysostom</i> by S. S. Mokranjac: between Tradition and Personal Vision	79
<i>Zhang Mengwen.</i> Guo Shuzhen's Work on Productions of Tchaikovsky's Opera <i>Eugene Onegin</i> in China	85

Art, Culture and Humanities

<i>Baeva A. A.</i> Touches to the Portrait of N. N. Karetnikov: Following E. T. A. Hoffmann's Fairy Tale <i>Little Zaches Called Cinnabar</i>	92
<i>Liu Xiahan.</i> Sergei Slonimsky: a Dialogue with the East in the Tradition of the Saint Petersburg School of Composition	100
<i>Glusskaya D. R.</i> Neo-Folklore Trends in the Oeuvre of B. Kravchenko (as illustrated by his a cappella choral works)	108
<i>Nepriyatel Yu. A.</i> Animal Art of the Altai Region: Functions and Criteria of Accurate Realistic Images	123

Folklore

<i>Ptitsyna E. V.</i> University Study of the Mythological and Epic Features of <i>The Kalevala</i> Epic as Part of Karelian Cultural Heritage	132
<i>Xia Liyu (Sya Liyuy).</i> Zhuang Xueben's Photographic Work during the 1934 Expedition to Northwestern China	141

Socialization and Vocational Training for Persons with Disabilities

<i>Yakoupov A. N.</i> On the Results of Monitoring the Accessibility of Cultural Benefits for People with Disabilities in the Russian Federation in 2023	150
--	-----

Anniversaries

<i>Romashchuk I. M.</i> Dmitry Shostakovich as Reflected in the Literary Heritage of Gavriil Popov (on the 120th anniversary of Shostakovich's birth)	159
---	-----

Научная статья

УДК 37

DOI: 10.36871/hon.202603006

ТРАДИЦИОННЫЕ РОССИЙСКИЕ ЦЕННОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ Подготовка преподавателей к реализации учебных курсов

*Галина Талгатовна Карих¹,
Игорь Юрьевич Никодимов²*

^{1,2} Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

¹ ga_vasilchuk@mail.ru, ORCID: 0009-0000-9183-2168

² inikodimov@rambler.ru, ORCID: 0000-0001-9111-2881

Статья посвящена проблеме подготовки преподавателей художественного образования к реализации учебных курсов, ориентированных на освоение традиционных российских ценностей. Актуальность исследования обусловлена усилением воспитательной функции образования в соответствии с обновленными ФГОС и необходимостью формирования у обучающихся гражданской идентичности, патриотизма и уважения к отечественному культурному наследию.

Цель авторов — разработать и обосновать комплекс методических подходов, позволяющих эффективно интегрировать традиционные российские ценности в учебные программы по художественным и гуманитарным дисциплинам в процессе подготовки педагогов. В ходе исследования рассмотрены:

- нормативно-правовые основы воспитания обучающихся в духе традиционных ценностей в системе образования (в том числе требования ФГОС);
- содержание традиционных российских ценностей (патриотизм, гражданственность, духовность, преемственность культурных традиций и др.);
- методы включения национального искусства, фольклора и народных промыслов (Гжель, Хохлома, Палех и т.д.) в образовательный процесс;
- педагогические стратегии формирования культурной идентичности через художественные практики.

Именно данные направления позволяют решить многие актуальные вопросы, связанные с патриотическим воспитанием студентов, формированием традиционных ценностей у молодого поколения.

Ключевые слова: традиционные российские ценности, художественное образование, подготовка преподавателей, патриотическое воспитание, народные промыслы, ФГОС, культурная идентичность

Для цитирования: Карих Г. Т., Никодимов И. Ю. Традиционные российские ценности в художественном образовании. Подготовка преподавателей к реализации учебных курсов // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 6–13. <https://doi.org/10.36871/hon.202603006>

Original article

TRADITIONAL RUSSIAN VALUES IN ARTS EDUCATION Training Teachers to Deliver Educational Courses

Galina T. Karikh¹, Igor Yu. Nikodimov²

^{1,2} Russian State Specialized Academy of Arts
12 Reservny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

¹ga_vasilchuk@mail.ru, ORCID: 0009-0000-9183-2168

²inikodimov@rambler.ru, ORCID: 0000-0001-9111-2881

This article examines the training of art teachers to implement courses focused on the promotion of traditional Russian values. The relevance of this study stems from the moral educational function being strengthened in accordance with the updated Federal State Educational Standards (FSES), and the need to foster civic identity, patriotism and respect for Russian cultural heritage among students.

The study aims to develop and substantiate a set of methodological approaches to teacher training that will effectively integrate traditional Russian values into the curricula of arts and humanities disciplines.

The study examines:

- the regulatory framework for fostering traditional values in the education system (including the FSES requirements);
- the content of traditional Russian values (e. g. patriotism, civic responsibility, spirituality, continuity of cultural traditions);
- methods for incorporating national art, folklore and folk crafts (e. g. Gzhel, Khokhloma and Palekh) into the educational process;
- pedagogical strategies for developing cultural identity through artistic practices.

Together, these areas provide answers to many questions related to the relevance of patriotic education in universities and the development of traditional values among the younger generation.

Keywords: traditional Russian values, arts education, teacher training, patriotic education, folk crafts, Federal State Educational Standard, cultural identity

For citation: Karikh G. T., Nikodimov I. Yu. Traditional Russian Values in Arts Education. Training Teachers to Deliver Educational Courses. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 3 (48). P. 6–13. <https://doi.org/10.36871/hon.202603006> (In Russian)

Статья посвящена проблеме подготовки преподавателей художественного образования к реализации учебных курсов, ориентированных на освоение традиционных российских ценностей. Актуальность исследования обусловлена усилением воспитательной функции образования в соответствии с обновленными ФГОС и необходимостью формирования у обучающихся гражданской идентичности, патриотизма и уважения к отечественному культурному наследию.

Как было отмечено в аннотации, цель авторов — разработать и обосновать комплекс

методических подходов к подготовке педагогов, позволяющих эффективно интегрировать традиционные российские ценности в учебные программы по художественным дисциплинам. Данная проблема в настоящее время стоит наиболее остро, это подтверждают и преподаватели, и воспитатели, и деятели культуры.

Указ Президента РФ № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» был подписан 9 ноября 2022 года.

Настоящие Основы конкретизируют отдельные положения Стратегии национальной безопасности Российской Федерации, Доктрины информационной безопасности Российской Федерации, Стратегии противодействия экстремизму в Российской Федерации до 2025 года, Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года, Основ государственной культурной политики, Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017–2030 годы, Указов Президента Российской Федерации от 7 мая 2018 года № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» и от 21 июля 2020 года № 474 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года», Федерального закона от 28 июня 2014 года № 172-ФЗ «О стратегическом планировании в Российской Федерации».

Данный перечень нормативно-правовых документов, утвержденных Президентом РФ, Государственной Думой РФ, свидетельствует об актуальности проблемы, которая рассмотрена в настоящей статье.

Вопрос о значимости традиционных российских ценностей волновал ученых, работников искусства длительный период времени. Дореволюционные исследователи обращали внимание на философские аспекты формирования российской культуры (Н. Я. Данилевский, Н. А. Бердяев, М. М. Бахтин и др.) Вопросы педагогики и основные идеи использования народного творчества в воспитании и образовании были заложены К. Д. Ушинским. Л. Н. Толстой активно внедрял использование простого народного русского языка и элементы народной русской культуры в школе в Ясной Поляне. В. Н. Татищев также занимался воспитанием через знакомство с национальной русской культурой. В. В. Стасов много писал о влиянии народной русской культуры на формирование высокой культуры Российской Империи.

В советское время Л. Н. Лихачев подчеркивал уникальность русской цивилизации, русской культуры.

В сфере художественного образования восстанавливались и развивались народные промыслы в Палехе, Гжели, Хохломе. Создавались художественные школы и училища (например, Строгановское училище) с включением элементов национального стиля в обучение.

В советский период акцент смещался на интернациональное воспитание, но при этом сохранялся интерес к народному искусству. А. В. Бакушинский исследовал народное творчество и его роль в эстетическом воспитании. П. П. Болонский и А. С. Макаренко изучали воспитательный потенциал коллективной творческой деятельности. Т. Я. Шпикалова разрабатывала методики преподавания изобразительного искусства с элементами народного декоративно-прикладного творчества. Б. Т. Лихачев внес вклад в развитие концепции эстетического воспитания.

В 1932 году был создан Научно-исследовательский институт художественной промышленности, в работе которого сочетались задачи развития промыслов как с художественной, так и с производственной точки зрения. А. В. Бакушинский в монографии «Художественное творчество и воспитание» изложил методику художественного воспитания детей разного возраста, включая использование традиционных художественных промыслов.

В современной России после 1991 года возродился интерес к традиционным ценностям. Переосмысливались идеи народности в сфере образования, развивалась этнопедагогика (Г. Н. Волков). Предпринимались попытки интеграции этнокультурного компонента в школьные программы.

Систематизировались подходы к воспитанию на основе традиционных ценностей. Нормативно-правовое закрепление этой идеи отражено в ФЗ «Об образовании в РФ», ФГОС, Стратегии развития воспитания, Основах государственной политики по сохранению традиционных ценностей (Указ Президента РФ от 9 ноября 2022 года № 809).

Исследования в области этнокультурного образования проводили Т. И. Бакланова, Л. В. Школяр. Разрабатывались методики преподавания искусства с опорой на национальные традиции (В. С. Кузин, М. А. Некрасова). Изучались вопросы патриотического воспитания средствами искусства (Н. М. Снегирева, А. А. Богданова).

Исходя из отмеченной выше актуальности темы следует целесообразность ее дальнейшей разработки.

В первую очередь, такая разработка необходима для подготовки социально ответственных профессионалов в сфере искусства, для создания условий для творческой самореализации обучающихся на основе отече-

венных традиций. Это должно дать социально-экономический эффект, а именно:

- создать импульс развитию народных художественных промыслов и связанных с ними отраслей;
- повысить рост интереса к внутреннему туризму (посещение центров народных промыслов, музеев, исторических мест);
- способствовать укреплению имиджа России как страны с богатым культурным наследием;
- стимулировать формирование поколения творческих специалистов, способных создавать современные произведения с опорой на национальные традиции.

Научная новизна настоящего исследования базируется на наблюдении и анализе поведения и взаимодействия авторов-творцов и преподавателей в педагогической и художественно-творческой работе. Все базовая информация связана с практико-ориентированными результатами.

Прежде всего, это *апробация модели подготовки преподавателей* в реальных образовательных условиях (художественные школы, колледжи, вузы) с доказанной эффективностью.

Очень важное значение имеет и *формирование банка дидактических материалов* с национально-культурной составляющей:

- подборки произведений искусства;
- сценарии мастер-классов;
- методические рекомендации по организации экскурсий и творческих проектов.

Для формирования двух первых направлений деятельности следует особо подчеркнуть и обоснование условий успешной реализации ценностно-ориентированных курсов, а именно:

- *материально-техническое обеспечение (доступ к музейным коллекциям, материалам народных промыслов);*
- кадровые меры (повышение квалификации педагогов);
- организационно-педагогические условия (включение в учебные планы, поддержка администрации).

Теоретическая значимость. Исследования в рамках заявленной нами темы ведутся по нескольким ключевым направлениям, которые перечислены ниже. Работа по этим направлениям способствует развитию педагогической науки, теории художественного образования и методологии воспитания.

Это, во-первых, *анализ методов трансляции традиционных российских ценностей*

подрастающему поколению через искусство. Назовем их:

- знакомство с величайшими произведениями русского искусства, анализ этих произведений и исторических предпосылок их создания;
- экскурсии в музеи, галереи;
- различного рода практики по созданию и моделированию произведений в стиле народного творчества и т. д.

Для успеха активной творческой и педагогической деятельности по названным выше направлениям необходимо обратить внимание на роль педагога. Здесь возможны и стандартные методики (такие как повышение квалификации, разработки методического материала, учебные практики), и активное включение современных достижений науки и техники (таких как телетрансляции, искусственный интеллект, нейронные сети). Хотя по отношению к последним наблюдается их неоднозначное понимание и толкование со стороны педагогов, однако никогда игнорирование достижений современной науки и техники не приводило к положительному результату. Поэтому *вдумчиво и осторожно* заниматься внедрением необходимо.

Актуальность возврата к традиционным российским ценностям сегодня очевидна, этот процесс начался несколько лет назад. В книге «Народная и высокая культура» [1] дается глубокий исторический анализ диалектического противоречия между высокой и народной культурой. Именно попытка быть частью Европы способствовала проникновению культуры сначала Византии, а с XVIII века — Западной Европы. Это проникновение стало стержнем высокой культуры, развиваемой господствующим классом. Одновременно местные традиции, основанные на исторических и климатических особенностях российских регионов, приводили к интенсивному развитию местной народной культуры.

Пониманию процесса взаимовлияния народной и высокой культуры способствует обращение к традиционным русским ценностям, позволяющим глубже осознать особенности исторического пути нашего государства, проникнуть в мироощущение людей разных эпох и социальных слоев тогдашнего общества. Именно через знакомство с различными аспектами культуры прошлых эпох у молодежи формируется осознанное представление о нашей культурной идентичности.

В первую очередь нужно определиться с аксиологическими характеристиками.

В вопросах трактовки понятий высокой и народной культуры есть определенные противоречия, однако они не относятся напрямую к теме данной статьи. И то, и другое — русское художественное творчество. Нас же интересует такое явление, как массовая культура, распространившаяся на Западе в 60-х годах прошлого века и захватившая весь мир. Именно массовая культура представляет вкусы современных так называемых элит.

Хотелось бы также обратить внимание на работу преподавателей РГСАИ Козловой Т. В., Кириллиной О. М. «Основы русской культуры» [5]. Именно современная трактовка динамики российской культуры в ее историческом аспекте, акцентирующая внимание на традиционных ценностях, наиболее интересна в случае попытки донести данные ценности до иностранных студентов, которые пытаются освоить и осмыслить русскую культуру при условии их недостаточной изученности в рамках зарубежных программ (до обучения в Российской Федерации), так как изучение российской культуры, как правило, не входит в обучающие программы для иностранцев в различных странах.

В связи с этим хотелось бы подробнее остановиться на упомянутой выше работе «Основы русской культуры». Т. В. Козлова и О. М. Кириллина начинают ее исследование с эпохи Киевской Руси еще дохристианского периода, когда в основе мировоззрения наших предков лежали языческие верования. Следующий этап развития отечественной культуры — это период Владимиро-Суздальского, а затем Московского княжества. Здесь акцент сделан на становлении изобразительного искусства, начиная с иконописи, которая стала активно развиваться после целого периода иконоборчества в Византийской империи (как известно, истоки русской иконописи берут начало именно оттуда).

Авторы книги подробно рассматривают период XIX века, особенно эпоху передвижников: Иван Шишкин, Илья Репин, Виктор Васнецов, Николай Ге дали мощный импульс развитию художественного творчества.

Большой вклад в становление отечественной культуры внесли и художники XX века — в книге уделяется внимание развитию абстракционизма в творчестве Казимира Малевича, Василия Кандинского, Льва Юдина, Любови Поповой, затем социалистического реализма (Александр Герасимов, Исаак Бродский,

Вера Мухина, Александр Дейнека и др.), конструктивизма, в частности в архитектуре (Владимир Татлин, братья Веснины, Константин Мельников и др.).

Особое место в русском искусстве занимает литература, начиная со «Слова о полку Игореве». Жуковский, Пушкин, Лермонтов, другие классики XIX–XX веков — это столпы не только русской, но и мировой культуры.

Русской музыке в книге также уделено большое внимание — от народного искусства до отечественных классиков, а затем корифеев советской музыки (Чайковский, Глинка, Бородин, Шостакович, а позднее Зацепин и др.).

Одно из направлений исследований — работа по созданию и функционированию сайта *Futurolog-club.com* [2]. Основной идеей было противодействие пропаганде иностранных агентов, таких как Транспаренси интернешнл, Фридом хаус и т. д. Оценка деятельности данных организаций не вызывала никаких сомнений у квалифицированных специалистов, однако молодые люди, не имеющие определенного жизненного опыта, багажа знаний или не умеющие критически подходить к осмыслению получаемой информации периодически попадались в их сети. Задача упомянутых выше иностранных фондов и некоммерческих организаций состояла в идеологическом и мировоззренческом давлении на молодое поколение с целью подготовить их к социальному протесту против собственной страны. Это им удалось осуществить в целом ряде стран: в Грузии, на Украине, в Польше, Латвии, Эстонии, Литве, Югославии, Ливии, Сирии, Венесуэле и т. д. [10].

Методика проста: они проводили в этих странах якобы достоверные социологические исследования по различным направлениям (уровень коррупции, уровень соблюдения прав человека, уровень социальной дифференциации, уровень толерантности и т. д.). Естественно, по всем этим исследованиям Россия занимала последнее место в их рейтингах. Это делалось с целью создания оппозиционных настроений у молодежи. И часто задуманное удавалось.

В подтверждение наших слов можно привести такой факт: президент США Д. Трамп, придя к власти в 2024 году, в рамках внутриполитической борьбы опубликовал документы о деятельности своих политических противников, в частности *USAID*. В документах однозначно и определенно говорилось, что конгресс США через организацию *USAID* фи-

нансирует такие «неправительственные» организации, как Транспаренси интернешнл, Фридом хаус и др. для дестабилизации политического и социального положения в странах, в которых они расположены.

В рамках упомянутого выше проекта Фу-туролог–Клуб с целью предоставления студентам объективной и неполитизированной информации еженедельно происходит мониторинг политических, экономических и социальных процессов в мире. К концу года на основании данных политического, экономического и социального прямого мониторинга при помощи метода экспертных оценок студентами осуществляется ранжирование по различным критериям, то есть определяются рейтинги стран. И что наиболее интересно, при данном подходе у студентов формируется патриотическое мировоззрение, которое позволяет определить место нашей Родины в мировой системе на основе объективных оценок по различным критериям. Хотелось бы также отметить, что при предъявлении оценок, которые дают иностранные агенты, у студентов готовы аргументы, почему они не согласны с иностранными агентами, то есть молодежь может обосновать свое мнение.

Кроме выпуска учебников, методических материалов, а также использования интернета как среды для трансляции русской культуры при подготовке педагогов наиболее популярны конференции, круглые столы, выставки и другие интерактивные действия. Только за 2025 год в РГСАИ проводились такие мероприятия, как открытая лекция «Русский язык как основа национальной культуры и государственности», которую читала доцент Кириллина О. М., в библиотеке проводилась выставка художественной литературы «Русская классическая литература как хранилище чистоты русского языка», организованная библиотекарем Красиловой Г. В., ряд сотрудников (Овчарова О. Г., Никодимов И. Ю.) проходили специализированные курсы повышения квалификации «Методика преподавания основ российской государственности», организованные Минпросвещения.

В результате данной работы достигнуты определенные результаты:

- отработана модель подготовки преподавателей, включающая теоретический, методический и практический модули;
- разработаны рекомендации по интеграции традиционных ценностей в программы художественных дисциплин;

- апробированы формы и методы работы с обучающимися (творческие проекты, экскурсии в музеи, мастер-классы по народным промыслам и др.);
- выявлены ключевые компетенции педагога, необходимые для реализации ценностно-ориентированных курсов.

По результатам данной деятельности выявлены ключевые направления современных исследований, такие как:

- роль народных художественных промыслов в воспитании (Гжель, Хохлома, Палех, Дымка и др.);
- использование фольклора и традиционной символики в художественных проектах;
- экскурсии в музеи и на предприятия народных промыслов как форма погружения в культуру;
- мастер-классы и творческие проекты с этнокультурным компонентом.

В современных исследованиях акцентируется внимание на необходимости подготовки педагогов, способных реализовывать ценностно-ориентированные курсы. Эта подготовка включает:

- разработку моделей, содержащих теоретический, методический и практический модули;
- формирование компетенций, связанных с интеграцией традиционных ценностей в программы художественных дисциплин;
- апробацию форм и методов работы с обучающимися (творческие проекты, экскурсии, мастер-классы).

Итоговый вывод: разработка темы «Традиционные российские ценности в художественном образовании. Подготовка преподавателей к реализации учебных курсов» — это практическая задача, решение которой:

- обеспечивает соответствие образования нормативно-правовым требованиям;
- отвечает на актуальные социокультурные вызовы;
- восполняет пробелы в подготовке педагогов;
- помогает реализовать воспитательный и творческий потенциал искусства;
- способствует сохранению и развитию культурного наследия нации.

Научная новизна темы состоит в том, что впервые:

- предложен комплексный подход к подготовке преподавателей художественного образования с акцентом на трансляцию традиционных ценностей;

- разработана *теоретико-методическая база* для интеграции ценностного компонента в художественные дисциплины;
- созданы *диагностические инструменты* для оценки эффективности воспитательного воздействия искусства;
- доказана *практическая возможность* формирования культурной идентично-

сти и нравственных ориентиров через художественно-творческую деятельность.

Такой подход позволяет не просто декларировать важность традиционных ценностей, а внедрить их в образовательный процесс через конкретные педагогические технологии, адаптированные к современным условиям.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Белова Т. С., Богданов В. П. и др. Народная и высокая культура: история взаимовлияния, осмысление. М. : ИТК Дашков и К°, 2025. С. 115.
2. Булгакова И. А., Никодимов И. Ю., Новиков М. Ю. Искусственный интеллект и авторское право в сфере культуры : учебное пособие для вузов. М. : 2025.
3. Васильчук Г. Т. Подготовка учителей к профессиональной деятельности в современных условиях : дисс. ... на соискание ученой степени канд. пед. наук. Кемерово, 2018.
4. Губанова М. И., Хомяк С. А., Пахомова Е. А. Профессиональное сообщество педагогов: общая характеристики и подходы к организации работы // Профессиональное образование в России и зарубежом. 2024. № 4 (56). С. 28–33.
5. Козлова Т. В., Кириллина О. М. Основы русской культуры : учебное пособие для обучающихся из КНР. М. : ИТК Дашков и К°, 2025. С. 229.
6. Красношлыкова О. Г., Васильчук Г. Т. Подготовка учителей к реализации профессиональной деятельности в условиях стандартизации образования. Кемерово, 2019.
7. Кукаркин А. В. По ту сторону расцвета. М. : Политическая литература, 1974. С. 259.
8. Пахомова Е. А., Казаков Е. О., Агафонова Ю. А. Формирование предпринимательской инициативы в сфере креативных индустрий у людей с инвалидностью и ОВЗ // Художественное образование и наука 2024. № 3 (40). С. 156–160.
9. Тогузаева Е. Н. Нормативное развитие института пропаганды традиционных семейных ценностей // Известия Саратовского университета. Т. 22. Вып. 3. С. 310–315. (Экономика. Управление. Право)
10. Футуролог–Клуб: онлайн-проект. URL: <https://futurolog-club.com> (дата обращения: 13.03.2026)

REFERENCE:

1. Belova T. S., Bogdanov V. P. et al. Narodnaya i vysokaya kul'tura: vzaimovliyanie i osmyslenie [Folk and High Culture: History of Mutual Influence and Understanding]. Moscow, 2025. P. 115. (In Russian)
2. Bulgakova I. A., Nikodimov I. Yu., Novikov M. Yu. Iskusstvennyi intellekt i avtorskoe pravo v sfere kul'tury [Artificial Intelligence and Copyright in Culture : study guide for higher education institutions]. Moscow, 2025. (In Russian)
3. Vasilchuk G. T. Podgotovka uchitelei k professional'noi deyatel'nosti v sovremennykh usloviyakh [Training Teachers for Professional Practice in Modern Conditions]. Candidate dissertation. 2018. (In Russian)
4. Gubanova M. I., Khomyak S. A., Pakhomova E. A. Teacher's Professional Community: General Characteristics and Approaches to the Organization. *Professional'noe obrazovanie v Rossii i zarubezhom* [Professional Education in Russia and Abroad]. 2024, no. 4 (56). P. 28–33. (In Russian)
5. Kozlova T. V., Kirillina O. M. Osnovy russkoi kul'tury [Fundamentals of Russian Culture : study guide for students from the People's Republic of China]. Moscow, 2025. P. 229. (In Russian)
6. Krasnoslykova O. G., Vasilchuk G. T. Podgotovka uchitelei k realizatsii professional'noi deyatel'nosti v usloviyakh standartizatsii obrazovaniya [Training Teachers for Professional Practice in the Context of Education Standardization]. Kemerovo, 2019. (In Russian)
7. Kukarkin A. V. Po tu storonu rasstveta [Beyond the Blossoming]. Moscow, 1974. P. 259. (In Russian)

8. Pakhomova E. A., Kazakov E. O., Agafonova Yu. A. Formation of Entrepreneurial Initiative in the Field of Creative Industries among People with Disabilities. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2024, no. 3 (40). P. 156–160. (In Russian)
9. Toguzaeva E. N. Normative Development of the Institution of Propaganda of Traditional Family Values. *Izvestiya Saratovskogo Universiteta* [Izvestiya of Saratov University. Series: Economics. Management. Law]. 2022, vol. 22, issue 3. P. 310–315. (In Russian)
10. Futurologicheskii club [Futurologist Club : an online project]. (In Russian). Available at: <https://futurolog-club.com> (accessed: 13.03.2026)

Информация об авторах:

Карих Г. Т. — кандидат педагогических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин РГСАИ.

Никодимов И. Ю. — доктор юридических наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин РГСАИ.

Information about the authors:

Karikh G. T. — Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Humanities.

Nikodimov I. Yu. — Doctor of Law, Professor at the Department of Humanities.

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 30 апреля 2026 года; одобрена после рецензирования 11 мая 2026 года; принята к публикации 29 мая 2026 года.

The article was submitted April 30, 2026; approved after reviewing May 11, 2026. accepted for publication May 29, 2026

Научная статья

УДК 373

DOI: 10.36871/hon.202603014

**АВТОРСКАЯ МОДЕЛЬ ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ
НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
(Интеграция проектно-исследовательских технологий
и этнокультурного содержания)***Цэмэнжа Цыдендоржиевна Чимитцыренова*

Дульдургинская средняя общеобразовательная школа № 2
687200, Российская Федерация, Забайкальский край, село Дульдурга,
улица Школьная, 1
lana.tsydaeva@mail.ru, ORCID: 0009-0004-8533-3556

В статье представлена авторская модель индивидуализации художественного образования школьников, разработанная и апробированная в условиях сельской общеобразовательной школы Забайкальского края. Модель реализуется в процессе преподавания учебного предмета «Изобразительное искусство» в рамках дополнительной общеобразовательной общеразвивающей программы изостудии «Синий квадрат», что обеспечивает преемственность урочной и внеурочной художественно-творческой деятельности обучающихся. Индивидуализация рассматривается не как частный прием дифференциации заданий, а как системообразующий принцип, определяющий содержание, организацию и результаты художественного образования. Структура модели включает пять взаимосвязанных модулей: проектно-задачный, исследовательский, модуль творческой мастерской, цифровой и этнокультурный. Особое внимание уделено включению регионального художественного наследия в содержание учебных и творческих проектов, что способствует формированию культурной идентичности, развитию художественного мышления и устойчивой мотивации к творческой деятельности. В статье раскрыты педагогические условия реализации модели, логика взаимодействия ее модулей, а также механизмы перехода обучающегося от выполнения учебного задания к самостоятельному авторскому действию. Особая роль в этом процессе принадлежит сетевым событиям, выставочной деятельности и публичной защите работ. Практическая значимость исследования определяется возможностью адаптации модели к условиям других образовательных организаций, прежде всего сельских школ.

Ключевые слова: индивидуализация образования, художественное образование, изобразительное искусство, проектное обучение, исследовательская деятельность, этнокультурное содержание, сельская школа, творческая мастерская, культурная идентичность, цифровая среда

Для цитирования: Чимитцыренова Ц. Ц. Авторская модель индивидуализации художественного образования школьников на уроках изобразительного искусства (Интеграция проектно-исследовательских технологий и этнокультурного содержания) // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 14–22. <https://doi.org/10.36871/hon.202603014>

Original article

THE AUTHOR'S MODEL FOR THE INDIVIDUALIZATION OF ARTS EDUCATION FOR SCHOOL STUDENTS IN FINE ARTS CLASSES (integration of project-based research technologies and ethnocultural content)

Tseménzha Ts. Chimitsyrenova

Duldurga Secondary School No. 2

1 Shkolnaya ul., Duldurga, Zabaykalsky Krai, 687200, Russian Federation

lana.tsydaeva@mail.ru, ORCID: 0009-0004-8533-3556

The article presents the author's model of individualized arts education for school students, which was developed and tested in a rural secondary school of Zabaykalsky Krai. The model is implemented both in "Fine Arts" classes and within supplementary arts education, ensuring continuity between classroom-based and extracurricular artistic activities. Individualization is interpreted not as a separate method of differentiation, but rather as a system-forming principle that determines the content, organization, and outcomes of arts education. The model includes five interconnected modules: project-task, research, creative workshop, digital, and ethnocultural. Particular attention is paid to the inclusion of regional artistic heritage into educational and creative projects, thereby fostering artistic thinking, cultural identity, and stable motivation for creative activities. The article describes the pedagogical conditions of the model implementation, the interaction of its modules, and the mechanisms that ensure the transition from completing an educational task to achieving independent artistic authorship. The practical significance of the study lies in the potential for adapting the model to other educational institutions, especially rural schools.

Keywords: individualized education, arts education, fine arts, project-based learning, research activities, ethnocultural content, rural school, creative workshop, cultural identity, digital environment

For citation: Chimitsyrenova Ts. Ts. The Author's Model for the Individualization of Arts Education for School Students in Fine Arts Classes (integration of project-based research technologies and ethnocultural content). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 3 (48). P. 14–22. <https://doi.org/10.36871/hon.202603014> (In Russian)

Современное художественное образование проходит этап содержательной и технологической трансформации. Усиление требований к личностным результатам обучения, развитие цифровой образовательной среды и изменение визуальной культуры детства требуют переосмысления не только содержания, но и логики преподавания учебного предмета «Изобразительное искусство». В этих условиях предмет все в большей степени выступает не как пространство формирования отдельных технических навыков, а как среда культурного самоопределения, художественного выбора и личностного становления обучающегося.

Вместе с тем в педагогической практике сохраняется противоречие между необходимостью индивидуализации художественного образования и преобладанием унифициро-

ванных, преимущественно репродуктивных форм работы. Проектные, исследовательские, цифровые и этнокультурные практики нередко используются фрагментарно и не образуют целостной системы. В результате художественная активность школьников часто остается ситуативной и не выстраивается в устойчивую траекторию развития.

Особую значимость эта проблема приобретает в условиях сельской школы, где образовательная организация выполняет не только обучающую, но и культуросохраняющую функцию. В этом случае художественное образование становится важным механизмом приобщения ребенка к региональным традициям, образам и ценностям.

Цель статьи — теоретически обосновать, описать и представить результаты апробации авторской модели индивидуализации

художественного образования школьников, реализуемой на уроках изобразительного искусства и в системе дополнительного художественного образования.

Гипотеза исследования такова: формирование художественной субъектности обучающихся возможно при условии построения интегративной модели, объединяющей проектно-задачную, исследовательскую, цифровую и этнокультурную линии в единую систему художественного образования.

Научная новизна исследования состоит в том, что индивидуализация художественного образования рассматривается как системообразующий принцип организации учебного процесса, а не как совокупность отдельных дифференцированных приемов. В статье представлена авторская интегративная модель, объединяющая проектно-задачный, исследовательский модули творческой мастерской, а также цифровой и этнокультурный модули. Обоснован механизм поэтапного перехода обучающегося от репродуктивной деятельности к самостоятельному авторскому художественному действию. Предложены критерии оценки динамики становления субъектной позиции школьника в художественной деятельности.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования предложенной модели в образовательных организациях различного типа, прежде всего в сельских школах, где особенно важно обеспечить преемственность урочной и внеурочной художественно-творческой деятельности, а также включение регионального культурного материала в содержание образования.

Разработка авторской модели индивидуализации художественного образования опирается на совокупность методологических положений отечественной психолого-педагогической мысли, позволяющих рассматривать художественную деятельность как пространство личностного становления.

В основе концепции лежат положения культурно-исторической теории развития Л. С. Выготского [2]. Согласно данной теории, развитие личности происходит не как спонтанное созревание, а как процесс присвоения культурных способов действия в специально организованной деятельности. Ключевым понятием является зона ближайшего развития — пространство потенциальных возможностей ребенка, раскрываемых в сотрудничестве со взрослым [2, 15–22].

В контексте художественного образования это означает принципиальный переход от механического воспроизведения образца к освоению способов художественного мышления. Важно не столько научить ребенка «правильно рисовать», сколько сформировать у него способность видеть художественную задачу, анализировать выразительные средства, строить композицию и осознавать смысл собственного изображения. Таким образом, педагог выступает посредником между культурой и личностью, организуя пространство художественного опыта, в котором ребенок постепенно становится субъектом действия.

Деятельностный подход, разработанный А. Н. Леонтьевым [8] и получивший развитие в трудах А. Г. Асмолова [1], позволяет рассматривать художественную практику как форму активности, в которой формируется личностный смысл [8, 94–108]. Деятельность в области искусства не может быть сведена к техническому выполнению задания; она предполагает внутреннюю мотивацию, эмоциональное включение и переживание ценностного отношения к изображаемому.

Именно в художественной деятельности особенно отчетливо проявляется единство мотива и действия: ребенок не просто выполняет инструкцию, а выражает свое отношение к миру. В этом заключается принципиальное отличие художественного образования от репродуктивных форм обучения. Если деятельность не наполнена личностным смыслом, она утрачивает развивающий потенциал.

Важное значение для построения модели имеет концепция продуктивного обучения, представленная в трудах А. В. Хуторского [14]. Согласно данной позиции, результат образования должен выражаться в создании обучающимся собственного образовательного продукта [14, 310–320]. В сфере искусства таким продуктом выступает не только завершенная работа, но и сформированная позиция автора, способность к аргументации художественного замысла и рефлексии процесса.

Следовательно, в контексте художественного образования образовательный результат целесообразно рассматривать как интеграцию когнитивного, деятельностного и личностного компонентов, регламентированную требованиями ФГОС основного общего образования [13]. Это позволяет выйти за пределы формальной оценки техники исполнения и учитывать глубину художественного понимания.

Системообразующим принципом модели выступает индивидуализация как внутренняя логика художественного становления личности. В данном контексте она трактуется не как вариативность заданий или дифференциация по уровню подготовки, а как постепенный переход обучающегося от внешне организованной художественной деятельности к осознанному авторскому действию. Реализация такого перехода обеспечивается интеграцией проектно-задачной, исследовательской, мастерской, цифровой и этнокультурной линий. Модель основана на понимании художественного образования как пространства культурного самоопределения, что соотносится с положениями Концепции преподавания предметной области «Искусство» [7].

Авторская модель индивидуализации художественного образования состоит из взаимосвязанных компонентов, образующих единую систему, представленную ниже.

I. Целевой компонент

Цель модели — формирование устойчивой авторской позиции обучающегося, выраженной в способности к самостоятельному художественному замыслу, осознанному выбору средств выразительности, аргументации авторской позиции и рефлексии результата.

II. Содержательный компонент

Содержательная основа модели интегрирует:

- художественно-образный материал курса;
- историко-культурный контекст;
- региональное этнокультурное наследие;
- современные цифровые формы художественной коммуникации.

Содержание организуется по принципу усложнения: от освоения базовых выразительных средств к интерпретации культурных смыслов.

III. Процессуальный компонент

Процессуальный компонент реализуется через пять функциональных модулей, которые перечислены ниже.

- Проектно-задачный — формирует структуру художественного действия.
- Исследовательский — обеспечивает аналитическое осмысление художественного материала.
- Модуль творческой мастерской — создает условия для становления индивидуального стиля.
- Цифровой — расширяет коммуникативное пространство и обеспечивает сетевую апробацию.

- Этнокультурный — наполняет художественную деятельность ценностным содержанием.

- Модули не являются автономными блоками. Их одновременное включение создает интегративный эффект.

IV. Результативный компонент

Результат модели проявляется:

- в создании авторского художественного продукта;
- способности к публичной защите замысла;
- сформированной рефлексивной позиции;
- устойчивой мотивации к художественной деятельности.

V. Диагностико-рефлексивный компонент

Оценка результативности осуществляется по следующим критериям:

- мотивационно-смысловому;
- когнитивно-аналитическому;
- деятельностно-продуктивному;
- рефлексивному.

Диагностика носит комплексный характер и ориентирована на динамику развития.

Механизм модели основан на принципе поэтапного усложнения художественной деятельности и постепенного расширения зоны самостоятельности обучающегося.

Этап 1. Репродуктивно-проектный

Обучающийся осваивает структуру художественного действия. Основная задача — формирование регулятивных навыков и понимание логики создания художественного образа.

Этап 2. Поисково-аналитический

Включается исследовательский модуль. Обучающийся анализирует произведения искусства, выявляет закономерности композиции и выразительных средств, начинает формировать собственную интерпретацию.

Этап 3. Исследовательско-творческий

Происходит переход к самостоятельному проектированию художественного продукта. Усиливается роль этнокультурного содержания как смыслообразующего основания.

Этап 4. Авторский

Формируется устойчивая художественная позиция. Результаты представляются в публичном пространстве — выставках, курсах, сетевых событиях.

Практическая операционализация модульной структуры

1. *Проектный модуль: структурирование этапов и контроль продвижения*

Проектная деятельность организуется по трехконтурной логике: мотивация — организация — контроль.

На стартовом этапе применяются методы актуализации: дискуссия, эвристическая беседа, проблемная ситуация.

На этапе поиска используются кейсовые задания, работа с визуальными источниками, ИТ-поиск. Создание продукта реализуется через практическое проектирование. Защита включает устную презентацию с опорой на критерии.

По каждому модулю разработан «банк проектных сценариев», где на каждый этап предусмотрены один-два сменяемых метода. Это обеспечивает вариативность без потери структуры. Контроль строится как сочетание внешней экспертизы и самоконтроля через лист продвижения проекта.

2. *Этнокультурный модуль: исследовательско-творческий цикл*

Работа с региональным художественным наследием строится в три шага:

- 1) визуально-исследовательский сбор (орнаменты, символы, материалы, техники);
- 2) аналитическая интерпретация (контекст, функции, символика, историческая среда);
- 3) авторский продукт с письменным или устным комментарием.

Методы распределяются по двум контурам: аналитическому (сравнение, интерпретация, обсуждение) и творческому (композиционное решение, стилизация, вариативность формы).

3. *Региональная экосистема внедрения*

Реализация модуля опирается на школьную культурную инфраструктуру: мастерские, музейные пространства, встречи с носителями традиции. В календарном планировании предусматриваются не менее двух внешних культурных точек в учебном году. Это обеспечивает связь учебного процесса с реальным культурным контекстом.

4. *Цифровой модуль: лестница продуктов*

Цифровая линия реализуется через поэтапное усложнение результата:

- цифровая зарисовка или коллаж;
- 2D-плакат или логотип;
- 3D-макет формы или объекта.

Задания подбираются с учетом доступного программного обеспечения и возрастных возможностей. Принципиально важно, что цифровой инструмент используется как средство трансформации художественного источника, а не как замена ручной практики.

5. *Модуль «творческая мастерская»: точки выбора*

Мастерская проводится регулярно (не реже одного раза в четверть) как пространство свободного художественного выбора. Обучающийся самостоятельно определяет материал, технику или сюжет. Педагог выступает куратором процесса и фиксирует индивидуальные достижения в портфолио. Важным условием является отказ от прямой оценочной позиции в момент творческого поиска.

6. *Оценочный модуль: разведение измерения и развития*

Оценочная система построена в двух контурах. Формирующий контур включает приемы текущей обратной связи: сигнальные карточки, лист самооценки, комментариев по критериям. Итоговый контур предполагает экспертную рубрику и представление портфолио. Разведение процедур позволяет сохранить поддерживающий характер оценивания и обеспечить прозрачность итоговой экспертизы.

Механизмы взаимодействия модулей в структуре модели

Эффективность авторской модели определяется не только наличием отдельных модулей, но и характером их взаимосвязи. Проектно-задачный модуль выступает структурирующим элементом, задающим логику деятельности и объединяющим исследовательские, творческие и цифровые линии. В рамках проектов исследовательские задачи включаются как обязательный аналитический этап, что обеспечивает переход от практического действия к осмыслению художественного материала.

Исследовательский модуль, в свою очередь, опирается на проектные методы организации работы и предполагает использование цифровых инструментов для фиксации и обработки результатов. Предметом исследования становится не только произведение искусства, но и региональное художественное наследие, что обеспечивает содержательную связь с этнокультурным модулем.

Творческая мастерская выполняет функцию практической реализации проектных замыслов. Здесь результаты аналитической работы воплощаются в художественном продукте. Исследовательские приемы трансформируются в методы творческого поиска, а цифровые средства используются для документирования этапов работы и подготовки публичной презентации.

Цифровой модуль обеспечивает технологическую поддержку всех остальных направ-

лений. Он используется для визуализации проектных идей, создания баз данных исследовательских материалов, формирования цифровых портфолио и представления этнокультурного содержания в доступной форме. При этом цифровая среда не подменяет художественную деятельность, а усиливает ее коммуникативную и рефлексивную составляющие.

Этнокультурный модуль пронизывает все элементы модели, выступая смысловым основанием художественной работы. Региональный материал становится предметом исследования, основой проектных задач и источником образных решений в мастерской. Его цифровая фиксация обеспечивает сохранение и систематизацию культурного опыта.

Взаимодействие модулей реализуется в двух направлениях. Горизонтальная интеграция проявляется в согласованности планирования, взаимодополняемости заданий и использовании единых критериев оценки. Вертикальная интеграция обеспечивается поэтапным усложнением задач, преемственностью содержания и накоплением художественного опыта от начального к более высокому уровню самостоятельности.

Практическими формами взаимодействия становятся межмодульные проекты, сетевые образовательные события, публичные защиты и выставки с цифровым сопровождением. Координация осуществляется через единое календарное планирование, обмен ресурсами и совместную экспертизу результатов.

Интегративный характер разработанной модели выражается в объединении различных образовательных линий в единую систему художественного развития. Он проявляется в следующих взаимосвязанных аспектах:

- 1) содержательная интеграция — соединение художественного анализа с историко-культурным контекстом;
- 2) технологическая интеграция — сочетание проектной, исследовательской и цифровой деятельности [10];
- 3) социокультурная интеграция — включение обучающихся в публичное пространство презентации результатов;
- 4) этнокультурная интеграция — обращение к национальному художественному наследию как источнику смыслов.

Педагогические условия реализации модели

Функционирование модели обеспечивается следующими условиями:

- 1) преемственность содержания и форм деятельности;
- 2) систематическая организация рефлексивных процедур;
- 3) интеграция урочной и внеурочной деятельности;
- 4) включение обучающихся в публичные формы художественной коммуникации;
- 5) поддержка индивидуальных творческих инициатив.

Становление субъектной позиции в художественном образовании происходит поэтапно. На начальном этапе обучающийся осваивает способы действия под руководством педагога. В дальнейшем он начинает самостоятельно планировать работу, выбирать средства выразительности и аргументировать решение.

Особое значение имеет развитие рефлексии. Способность анализировать собственную работу, выявлять удачные и проблемные моменты, соотносить результат с замыслом — важнейший показатель художественного взросления.

Публичная защита творческого продукта выполняет функцию перехода от индивидуального переживания к социальному признанию. Именно в ситуации представления работы формируется ответственность за художественное высказывание и готовность к диалогу.

Педагогический анализ позволяет утверждать, что ключевым результатом модели становится изменение позиции обучающегося. Если на раннем этапе он выступает исполнителем, ориентированным на внешнее требование, то в процессе прохождения всех модулей происходит постепенный переход к субъектной позиции.

Новизна представленной концепции особенно отчетливо проявляется при сопоставлении традиционного и интегративного подходов к художественному образованию. Сопоставление этих моделей художественного образования демонстрирует принципиальные различия в логике организации образовательного процесса. Традиционный подход ориентирован преимущественно на выполнение задания и контроль технических параметров результата, при доминировании репродуктивной деятельности и ограниченности урочным форматом. Интегративная модель, напротив, направлена на становление устойчивой авторской позиции обучающегося, сочетание продуктивной и исследовательской активности, комплексную оценку

мотивационно-смысловых и рефлексивных показателей, а также на соединение урочной, внеурочной и сетевой деятельности. Важным отличием является включение этнокультурного содержания не как иллюстративного материала, а как ценностного основания художественного развития.

Одной из методологических задач практики стало определение критериев, позволяющих оценивать не только технический уровень выполнения художественных работ, но и динамику становления субъектной позиции обучающегося. Традиционные формы контроля, ориентированные преимущественно на соответствие образцу или аккуратность исполнения, не отражают глубину художественного развития.

В рамках авторской модели были выделены диагностические критерии, которые представлены ниже.

1. *Мотивационно-смысловой критерий.* Проявляется в устойчивости интереса к художественной деятельности, стремлении к самостоятельному поиску темы, готовности к продолжению работы вне рамок обязательного задания. Показателем является переход от внешней мотивации («выполнить задание») к внутренней («выразить замысел»).

2. *Когнитивно-аналитический критерий.* Включает способность анализировать произведения искусства, выявлять композиционные и выразительные закономерности, соотносить художественный образ с историко-культурным контекстом. Существенным показателем становится умение аргументировать собственное решение.

3. *Деятельностно-продуктивный критерий.* Отражает уровень самостоятельности в планировании художественного процесса: выбор техники, средств выразительности, композиционного решения. Важно не только качество итоговой работы, но и осознанность принятых решений.

4. *Рефлексивный критерий.* Проявляется в способности обучающегося анализировать собственный результат, выявлять удачные и проблемные аспекты, корректировать замысел. Сформированная рефлексивная способность свидетельствует о переходе обучающегося к субъектной позиции.

Апробация авторской модели осуществлялась в МАОУ «Дульдургинская средняя общеобразовательная школа № 2» Забайкальского края в 2022–2025 годах в процессе преподавания учебного предмета «Изобразительное искусство» и реализации допол-

нительной общеобразовательной общеразвивающей программы изостудии «Синий квадрат». В исследовании приняли участие 29 обучающихся вторых классов (2 «А» и 2 «Б»). Из них 19 обучающихся осваивали модель в рамках урочной деятельности, а десять — совмещали обучение на уроках изобразительного искусства с занятиями в изостудии. Это позволило проследить результаты реализации модели как в обязательной предметной подготовке, так и в условиях углубленной художественно-творческой практики, что обеспечило сопоставление динамики образовательных результатов в разных форматах художественной деятельности.

Комплексная диагностика проводилась на основе анализа творческих работ, наблюдения за процессом художественной деятельности, устных и письменных рефлексивных высказываний обучающихся, а также данных мониторинга образовательных результатов за 2022–2025 годы. Полученные материалы позволяют говорить о положительной динамике освоения учебного предмета «Изобразительное искусство» и развитии более устойчивой субъектной позиции школьников в художественной деятельности.

За рассматриваемый период сохранялась стопроцентная обученность по предметам «Изобразительное искусство» и «Искусство», а средний оценочный балл демонстрировал последовательный рост. Вместе с тем наиболее значимыми представляются не только количественные, но и качественные изменения: расширение самостоятельности при выборе темы и художественных средств, повышение способности аргументировать замысел, готовность к публичной защите результатов, более осознанное включение этнокультурного материала в авторские работы.

Положительная динамика выявлена как в рамках реализации рабочей программы учебного предмета «Изобразительное искусство», так и в ходе освоения дополнительной программы изостудии «Синий квадрат». При этом занятия в студии усиливали практико-ориентированную и творчески вариативную составляющую модели, создавая условия для углубления индивидуального художественного опыта обучающихся.

Сочетание проектной, аналитической, практической, цифровой и этнокультурной линий работы обеспечивает преемственность художественного развития и целостность образовательного цикла. Эффективность модели связана не с использованием отдельных

технологий, а с их согласованным взаимодействием, основанным на общих критериях оценки и единых процедурах представления результата в урочной и внеурочной деятельности.

Индивидуализация художественного образования приобретает реальное содержание только при системной реализации как в урочной, так и во внеурочной деятельности. В данном случае речь идет не просто об индивидуальном маршруте, а о постепенном включении ребенка как субъекта художественного творчества в культурное пространство.

Апробация модели показала ее педагогическую состоятельность: рост образовательных показателей сопровождался развитием самостоятельности обучающихся, способности самому выбирать тему и средства выразительности, формулировать и аргументировать творческий замысел, а также готовности к публичной презентации собственных работ.

Таким образом, представленная авторская модель показывает, что индивидуализа-

ция художественного образования в условиях сельской школы может быть реализована как целостная педагогическая система, объединяющая урочную и дополнительную художественно-творческую деятельность. Ее результативность обеспечивается продуманной интеграцией проектно-задачного, исследовательского, творческого, цифрового и этнокультурного модулей.

Принципиально важно, что этнокультурное содержание в данной модели выполняет не иллюстративную, а смыслообразующую функцию: оно становится основой личностного отношения школьника к художественной деятельности, способствует формированию культурной идентичности и усиливает мотивацию к творческому самовыражению.

Дальнейшая работа связана с уточнением диагностического инструментария оценки личностных результатов художественного образования и расширением форм социокультурной апробации творческих проектов в сетевом образовательном пространстве.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Асмолов А. Г. Психология личности: культурно-историческое понимание развития человека. М. : Академия, 2019. 448 с.
2. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. М. : Просвещение, 1991. 93 с.
3. Дондокова Ц. Л., Чимитцыренова Ц. Ц. Сетевые уроки, события и игры: как совершенствовать творческий опыт? // Вестник образования Забайкальского края. 2024. Юбилейный выпуск. С. 97–100.
4. Жамбалова Э. Ч. Опыт апробации сетевых образовательных событий в региональном обществе // Педагогическое обозрение. Дидактика XXI: вызовы современного образования. 2021. № 3. С. 41–46.
5. Караковский В. А. Воспитательная система школы: педагогические идеи и опыт формирования. М. : Педагогика, 2018. 256 с.
6. Колесникова И. А., Горчакова-Сибирская М. П. Педагогическое проектирование. М. : Академия, 2005. 288 с.
7. Концепция преподавания предметной области «Искусство» в Российской Федерации. М. : Министерство просвещения РФ, 2020. 56 с.
8. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М. : Смысл, 2005. 352 с.
9. Лыкова И. А., Буренина А. И. Талантливые дети: индивидуальный подход в художественном развитии. М. : Цветной мир, 2012. 144 с.
10. Полат Е. С. Современные педагогические и информационные технологии в системе образования. М. : Академия, 2020. 368 с.
11. Селевко Г. К. Современные образовательные технологии. М. : Народное образование, 1998. 256 с.
12. Стратегия развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года. М. : Министерство просвещения РФ, 2020. 32 с.
13. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования. М. : Просвещение, 2021. 48 с.
14. Хуторской А. В. Современная дидактика. СПб. : Питер, 2017. 720 с.
15. Чимитцыренова Ц. Ц. Художественная студия «Синий квадрат» как средство приобщения школьников к искусству : материалы Международной научно-практической конференции. Чита, 2023. С. 112–118.

REFERENCES

1. Asmolv A. G. Psikhologiya lichnosti: kul'turno-istoricheskoe ponimanie razvitiya cheloveka [Psychology of Personality: a Cultural-Historical Understanding of Human Development]. Moscow, 2019. 448 p. (In Russian)
2. Vygotsky L. S. Voobrazhenie i tvorchestvo v detskom vozraste [Imagination and Creativity in Childhood]. Moscow, 1991. 93 p. (In Russian)
3. Dondokova Ts. L., Chimitsyrenova Ts. Ts. Network Lessons, Events and Games: How to Improve Creative Experience? *Vestnik obrazovaniya Zabaykal'skogo kraya [Bulletin of Education of the Transbaikal Territory]*. 2024, Anniversary issue. P. 97–100. (In Russian)
4. Zhambalova E. Ch. Experience of Testing Network-Based Educational Events in a Regional Community. *Pedagogicheskoe obozrenie. Didaktika XXI: vyzovy sovremennogo obrazovaniya [Pedagogical Review. Didactics of the XXIst century: Challenges of Modern Education]*. 2021, no. 3. P. 41–46. (In Russian)
5. Karakovsky V. A. Vospitatel'naya sistema shkoly: pedagogicheskie idei i opyt formirovaniya [School Educational System: Pedagogical Ideas and Experience of Formation]. Moscow, 2018. 256 p. (In Russian)
6. Kolesnikova I. A., Gorchakova-Sibirskaya M. P. Pedagogicheskoe proektirovanie [Pedagogical Design]. Moscow, 2005. 288 p. (In Russian)
7. Kontseptsiya prepodavaniya predmetnoi oblasti "Iskusstvo" v Rossiiskoi Federatsii [The Concept for Teaching the Subject Area "Art" in the Russian Federation]. Moscow, 2020. 56 p. (In Russian)
8. Leontiev A. N. Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost' [Activity. Consciousness. Personality]. Moscow, 2005. 352 p. (In Russian)
9. Lykova I. A., Burenina A. I. Talantlivye deti: individual'nyi podkhod v khudozhestvennom razviti [Gifted Children: an Individualized Approach to Artistic Development]. Moscow, 2012. 144 p. (In Russian)
10. Polat E. S. Sovremennye pedagogicheskie i informatsionnye tekhnologii v sisteme obrazovaniya [Modern Pedagogical and Information Technologies in the Education System]. Moscow, 2020. 368 p. (In Russian)
11. Selevko G. K. Sovremennye obrazovatel'nye tekhnologii [Modern Educational Technologies]. Moscow, 1998. 256 p. (In Russian)
12. Strategiya razvitiya vospitaniya v Rossiiskoi Federatsii na period do 2025 goda [Strategy for the Development of Education in the Russian Federation until 2025]. Moscow, 2020. 32 p. (In Russian)
13. Federal'nyi gosudarstvennyi obrazovatel'nyi standart osnovnogo obshchego obrazovaniya [Federal State Educational Standard of Basic General Education]. Moscow, 2021. 48 p. (In Russian)
14. Khutorskoy A. V. Sovremennaya didaktika [Modern Didactics]. Saint Petersburg, 2017. 720 p. (In Russian)
15. Chimitsyrenova Ts. Ts. The "Blue Square" Art Studio as a Means of Introducing Schoolchildren to Art. *Khudozhestvennoe obrazovanie i sovremennoe iskusstvo [Arts Education and Contemporary Art: proceedings of the International Scientific and Practical Conference]*. Chita, 2023. P. 112–118. (In Russian)

Информация об авторе:

Чимитцыренова Ц. Ц. — учитель изобразительного искусства.

Information about the author:

Chimitsyrenova Ts. Ts. — Arts Teacher.

Статья поступила в редакцию 24 февраля 2026 года; одобрена после рецензирования 23 марта 2026 года; принята к публикации 26 марта 2026 года.

The article was submitted February 24, 2026; approved after reviewing March 23, 2026; accepted for publication March 26, 2026.

Научная статья
УДК 316.7
DOI: 10.36871/hon.202603023

СЕМЬЯ КАК СОБЫТИЙНОЕ ПРОСТРАНСТВО ЛИЧНОСТИ

Эльвира Ивановна Забнева

Институт развития образования Кузбасса
650070, Российская Федерация, Кемерово, улица Заузелкова, 3
Zabnevailvira@mail.ru, ORCID: 0000-0002-7299-517X

В статье представлен анализ семьи как многогранного явления, определяющего не только характер общества, но и важнейшую часть бытийного пространства каждой отдельной личности. Исходя из многовекового научного дискурса, она рассматривается автором как объективная форма социального сознания (онтологический подход), как ценностный феномен (аксиологический подход), как смыслообразующий стержень личностного становления (антропологический подход). На основе ряда современных научных теоретических и социологических исследований, а также статистических материалов делается вывод о том, что наблюдаемые многие десятилетия трансформационные процессы внесли существенные изменения в ее развитие, семья сегодня находится в глубоком структурном и функциональном кризисе. С позиции автора, модернизация модели российской семьи из традиционной в «партнерскую» заставляет обратить особое внимание на вопрос межличностных отношений. Уже укоренившиеся радикальные изменения, сместившие акцент с семьи как структурно неделимой единицы общества на личность, симметричность ее строения, гибкость семейных ролей, все в большей степени ориентирующих на важность принятия отдельной личности: ее чувств, потребностей, желаний и жизненных установок, требуют серьезного научного изучения.

Ключевые слова: семья, личность, общество, ценности, бытие, трансформация, исследование

Для цитирования: Забнева Э. И. Семья как событийное пространство личности // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 23–31. <https://doi.org/10.36871/hon.202603023>

Original article

THE FAMILY AS AN EVENT-BASED SPACE FOR THE INDIVIDUAL

Elvira Iv. Zabneva

Kuzbass Institute for Education Development
3 ul. Zauzelkova, Kemerovo, 650070, Russian Federation
Zabnevailvira@mail.ru, ORCID: 0000-0002-7299-517X

This article analyses the family as a multifaceted phenomenon that defines the nature of society and is a crucial part of each individual's life. Drawing on centuries of scientific discourse, the author examines the family using three approaches: the ontological approach, which views the family as an objective form of social consciousness; the axiological approach, which treats the family as a value phenomenon; and the anthropological approach, which considers the family to be the core of personal development and meaning generation. Drawing on a number of modern scientific, theoretical and sociological studies, as well as statistical data, the author concludes that the transformational processes observed over many decades have brought about significant changes in family development. The family is currently experiencing a profound structural and functional crisis. From the author's perspective, the modernization of the Russian family model from traditional to "partnership" necessitates paying special attention to interpersonal relationships. The already ingrained radical changes have shifted the emphasis from the family as an indivisible structural unit of society to the individual and the flexibility of family roles, with an increasing focus on accepting the individual's internal factors such as feelings, needs, desires and life attitudes, which require serious scientific study.

Keywords: family, individual, society, values, being, transformation, research

For citation: Zabneva E. I. The Family as an Event-Based Space for the Individual. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2026, no. 3 (48). P. 23–31. <https://doi.org/10.36871/hon.202603023> (In Russian)

На протяжении развития человечества семья являлась объектом пристального общественного внимания. В научном дискурсе, связанном с пониманием концепта семьи, можно выделить несколько подходов. В онтологическом смысле семья выступает как микромодель социума: с одной стороны, как пространство, в котором формируется общественное сознание, с другой — как фундамент основополагающих социокультурных процессов. По мнению исследователей, «семья не просто испытывает на себе мощное влияние всех действующих факторов социальной динамики, но во многом и сама эти факторы определяет и воспроизводит» [6, 50]. Можно утверждать, что семья является лакмусовой бумажкой тенденций внешнего мира и одновременно полноценным транслятором противоречий и сложностей общественной жизни.

Одними из первых обратили внимание на семью как на общность, способствующую воспроизводству и приобщению человека к миру людей и социальных связей, древ-

негреческие философы. В представлениях Платона именно в семье находятся истоки правильного (справедливого) устройства государства, однако личные интересы его волнуют менее общественных. Аристотель вслед за Платоном рассматривал семью как результат социальной жизни. Семья и государство, на его взгляд, прежде всего — общение. Всякое же общение организуется ради блага, причем к наивысшему из благ стремится то общение, которое обнимает собой все остальные. Таким является общение политическое, или, иначе говоря, отношения в рамках государства. Отношения между членами семьи, с его точки зрения, копируют государственные: члены семьи подчиняются главе, а граждане государства его правителю: «...точно так же в целях взаимного самосохранения необходимо объединиться попарно существу, в силу своей природы властвующему, и существу, в силу своей природы подвластному» [2, 23]. Однако в отличие от своего учителя, объясняя закономерность рождения и жизни семьи необходимостью «сочетаться попарно тех,

кто не может существовать друг без друга — женщину и мужчину в целях продолжения потомства», он настаивал не на чисто биологическом функционировании, а на безусловной доминанте душевной составляющей по отношению к телесной; а именно на смыслообразующей роли личностного характера их взаимодействия, поэтому интересы человека и его семьи были для него также важны, как и интересы государства.

Средневековье, в котором традиционная семья (отец, мать, дети), одобренная Богом и церковью, также оставалась основой общества, интересы семьи уже в ряде случаев ставило выше общественных. Объяснялось это тем, что в данный период именно семья несла на себе важную функцию воспитания не только раба Божьего, отвечающего принятым общественным нормам и правилам, но и экономического субъекта, от качества выполнения социальной роли которого зависела жизнедеятельность общества в целом.

Эпоха Промышленной революции также внесла свой вклад в онтологическое осмысление семьи. Так, рассматривая брак и семью как показатель состояния общества в целом, французский социолог Ф. Ле-Пле провел четкую аналогию между моралью семьи и моралью общества. Ф. Энгельс в работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства» доказал взаимозависимость развития общества и семьи. Вслед за ним К. Маркс охарактеризовал общество как массу, состоящую сплошь из индивидуальных семей, отмечая, что как специфическое социальное явление семья находится в диалектическом единстве и взаимодействии со всеми сферами в рамках структуры общества.

В философской позиции С. Л. Франка семейная близость представляет собой модель, в которой реализуются базовые принципы духовного единства, впоследствии переносящиеся на общественную жизнь. Он утверждал, что внешняя социальная структура может существовать только на базе внутреннего органического единства (соборности), которое формируется благодаря духовному и моральному взаимопониманию членов общества. Через глубокое внутреннее согласие и органическую связь между людьми, по его мнению, связаны два вечных великих этических начала — начало общественного блага и начало свободного развития личности. Отсюда, формирование семьи ведет к укреплению всего общества, что делает ее не просто частным, а, прежде всего, общественным явлением.

С конца XIX века важное место в понимании феномена семьи в онтологическом смысле занимают концепции, рассматривающие ее как системную модель общества. Впервые такой подход был использован Л. Берталани, который считал, что семья представляет собой не только определенное количество людей, входящих в нее, но и, что не менее важно, их взаимоотношения, определяющиеся как внутрисемейными, так и внешними факторами.

В современных исследованиях семья представляет собой открытую систему, которая изменяется под воздействием внешних факторов, при этом изменяется не только сама система, но и входящие в нее элементы, то есть члены семьи. В этом контексте особое внимание уделяется взаимной ответственности членов семьи друг перед другом, что отражает нравственные обязательства человека перед обществом [10].

Таким образом, идея о том, что семья представляет собой структурную неделимую единицу общества (с одной стороны, являющуюся его отражением, а с другой, — определяющую функционирование общества и государства, стабильность, экономическое и духовное развитие) эволюционировала на протяжении большей части истории человечества и широко принята современными исследователями.

Если рассматривать феномен семьи в аксиологическом смысле, то следует выделить две важные составляющие. Во-первых, сами семейные отношения выступают в качестве универсальной общественной ценности на всем протяжении своего исторического развития. Здесь, прежде всего, стоит обратиться к трудам немецких философов И. Канта и И. Г. Фихте, для которых характерна этико-гуманистическая ориентация на повседневное практическое бытие человека. Рассматривая семейные отношения как социальную ценность, они сопрягают ее с исторической изменчивостью, связанной с культурными основаниями общества.

А во-вторых, семья является транслятором накопленного опыта, ценностей, традиций, обрядов и символов, обеспечивающих сменяемость поколений и культурную преемственность. Еще Демокрит отмечал, что человек как создание природы, развиваясь, обязательно становится еще и частью общества, поэтому способность вести благой образ жизни является не врожденной, а приобретенной в процессе воспитания, чему способствует се-

мья, дающая различие между добром и злом, укрепляющая самую важную добродетель — стыд. Моральные, культурные и духовные ориентиры, передающиеся по наследству, выступают в роли хранителя человечества. Они формируют представления о правильном образе жизни, становятся опорой для поведения, стержнем для социальной солидарности.

Эту же идею гораздо позже развивал в своих трудах И. Ильин, он писал: «Семья является первичным лоном человеческой культуры. Мы все слагаемся в этом лоне, со всеми нашими возможностями, чувствами и хотениями; и каждый из нас остается в течение всей своей жизни духовным представителем своей отечески материнской семьи или как бы живым символом ее семейственного духа» [7, 192].

В антропологическом смысле семья характеризуется как «матрица человеческой личности». В системе семейных отношений на основе их интериоризации происходит формирование внутренних структур личности, поэтому можно утверждать, что они обладают особым смыслообразующим содержанием. В основу этого формирования, с одной стороны, заложен процесс личностного становления, а с другой — становление личности в сопряжении с другими, что так четко обозначил в работе «Философия права» Г. Гегель: «Семья как непосредственная субстанциальность духа имеет своим определением свое чувствующее себя единство, любовь, так что соответствующее уmonoстроение состоит в обладании самосознанием своей индивидуальности в этом единстве, как в себе и для себя сущей существенности, чтобы быть в нем не как самостоятельное лицо, а как член этого единства» [5, 191]. Гегель отмечал, что поскольку договор является сделкой между двумя индивидами, каждый из которых обладает абстрактной свободой, то брак представляется контрактом, посредством которого обе стороны обязуются отказаться от своей абстрактной свободы и автономии и подчинить их живому нравственному единству более высокого порядка.

Несколько в ином ракурсе, но в этом же идейном поле рассматривал семью Л. Фейербах. Представляя ее как биологическую необходимость существования индивидов, он считал, что «только муж и жена вместе образуют действительного человека».

Ярко эти моменты прослеживаются во взглядах плеяды русских философов В. С. Со-

ловьева, В. В. Розанова, Н. А. Бердяева в рамках религиозно-идеалистических, персоналистических, экзистенциалистских течений. Рассматривая семью через призму религиозной философии, связывая ее с православными традициями и духовными ценностями, они видели в ней не столько социальную, сколько глубоко сакральную категорию. Брак и семейные узы представлялись как таинство, соединяющее людей не только в земном (временном) мире, но и как родство душ (метафизический аспект). Бытие семьи понималось ими как совместное бытие родных людей, во внутренней основе которого заложены человеческие экзистенциалы (любовь, забота, привязанность, ответственность и др.) как высшие духовные начала человеческого существования. Так, В. Розанов пишет: «Брак есть не только таинство, но и величайшее из таинств: рождаясь, умирая и, наконец, вступая в брачную, то есть глубочайшую связь с человеком и человечеством, каждый из нас подходит к краю индивидуального бытия своего» [14, 51].

Идея о том, что семья является источником личностного роста и эмоциональной поддержки, находит свое отражение и в работах авторов теории привязанности первой половины XX века Д. Боулби и М. Эйнсворт, доказывающих, что прочные эмоциональные связи внутри семьи играют решающую роль в формировании психологического благополучия человека.

В современном научном дискурсе ученые, развивающие данную идею, «рассматривают человека как субъекта, опредмечивающего свои замыслы, создающего реальность своего бытия и при этом меняющегося в этом процессе объективации при столкновении с бытием других» [11, 17].

Таким образом, можно утверждать, что феномен семьи представляет собой многогранное явление, определяющее не только характер общества, но и важнейшую часть бытийного пространства каждой отдельной личности. Отсюда значимость обращения к данной теме, особенно в условиях стремительных социальных изменений.

Уже многие десятилетия институт семьи в России, отражающий специфику социальных противоречий общества в целом, претерпевает кардинальные трансформации. Во-первых, детерминируемый социально-историческими и экономическими факторами, он сначала теряет форму патриархального внутрисемейного уклада (многочисленная

и многопоколенная), а затем и отдельные элементы нуклеарной семьи, в состав которой входят супруги и их дети, количество которых имеет тенденцию снижаться до полного отсутствия. Как правильно подмечал Н. Бердяев, исключительная востребованность и жизнеспособность этого института обеспечивались именно подчиненностью феномена семьи экономическому материализму [3]. Однако уже индустриализация производства, создавшая предпосылки отделения труда от семьи как единственного способа выживания, а затем и технологический прогресс, совершивший революционные изменения в сознании и культуре, породивший «общество потребления», внесли свои коррективы в восприятие семейных отношений.

Во-вторых, отсутствие устойчивых мировоззренческих принципов привело к подмене традиционных ценностей (любовь, верность, самопожертвование, благочестие) иными социальными конструктами. «Эсхатология социальности», характеризующаяся ослаблением социальных связей, приводящая личность к ощущению «одиначества в толпе», заставляющая воспринимать отчуждение как естественный, желательный и единственно возможный способ существования, послужила причиной потери сопричастности внутри семьи. Нахождение в действительности тотального прагматизма, где эталоном служит массовый контент, приводящий к утрате способности свободно и критически мыслить, принудил личность к нивелированию социальных ролей.

Сегодня мы видим, что, адаптируясь к разрушению традиционных элементов, семья меняет свои форму, функции и способы коммуникации. Радикальные изменения уже укоренились в ней, на смену социо-центрированной приходит человеко-центрированная, в которой наблюдается смещение акцента с семьи как структурно неделимой единицы общества на личность.

Об этом пишут многие российские ученые: философы, социологи, культурологи, психологи. О том, что в современной семье доминирующими становятся отношения личного взаимодействия и повышается значение эгоистических мотивов, желаний, потребностей, ценностей индивидуализма, говорит в своих работах Т. Н. Протасова [12]. На то, что все большее распространение получает супружеский тип, где каждый член семьи имеет свои личные интересы, достижения, специфику, свободу выбора, указывают

О. В. Кучмаева и Т. К. Ростовская [8]. В своей работе они делают вывод о том, что семья сегодня рассматривается как ресурс для удовлетворения индивидуальных потребностей. Е. П. Галкина и М. И. Кадничанская главным направлением эволюции современной семьи видят ее трансформацию от института, выполняющего предписанные ему функции, к социально-психологической группе, где ведущим становится личностное взаимодействие супругов [4].

Выводы о тенденциях изменения института семьи в условиях современной России можно сделать и исходя из анализа данных текущего статистического учета населения, репрезентативных выборочных наблюдений, опросов ВЦИОМ, а также ряда современных социально-демографических и социологических исследований. Так, стоит обратить внимание на результаты социологического исследования, проведенного Научно-исследовательским Институтом проблем социального управления в 2024 году на территории Нижегородской области, в котором приняли участие 1500 респондентов от 18 лет. Согласно полученным данным, среди представлений респондентов о главной цели создания семьи превалирует чувственно-эмоциональный вариант — «совместное проживание любящих людей» (43%), пятая часть участников опроса (19%) видят ее в комфортном повседневном сосуществовании. Главным в семейных отношениях респонденты старшей возрастной группы отметили «привычку» (16,1%) и ответственность за детей (26,2%), молодежь чаще выбирала варианты, проникнутые «духом индивидуализма»: материальную удовлетворенность (18%) и уважение к личному пространству (12,9%). Если важным признаком семьи респонденты среднего возраста считают наличие семейных традиций, общих ритуалов (72,9%), то среди молодежи доля таких составляет только 55,1%. Более половины (54,9%) участников опроса стараются «все домашние дела делать вместе». Супруг выступает в роли «домохозяина» лишь в 9% случаев. Треть респондентов (34,9%) считают, что падение жизненного уровня неизбежно уже после появления второго ребенка, среди молодежи таких 41,5%, а еще 16,3% полагают, что к ухудшению положения приведет любое количество детей. И как вывод: «урбанизация, эмансипация, модернизация и индивидуализация общества привели к постепенной трансформации внутрисемейных отношений... Консервативные и патриархальные

формы отношений постепенно уходят в прошлое, наблюдается широкое проникновение принципов индивидуализма в сферу семейных взаимоотношений» [9, 58–60].

Стоит обратить внимание и на исследование семейных ценностей современной студенческой молодежи, проведенное в 2024 году социологической лабораторией кафедры Социологии и социальных технологий Среднерусского института управления — филиала РАНХиГС в рамках всероссийского исследования «Семья и студенты» Российского общества социологов. На основе социологического анализа учеными выявлены основные направления трансформации: признание важности карьерных устремлений и большей равноправности (75%), видение семьи счастливой и без детей (53,1 %), сексуальная совместимость как основной фактор прочности брака (75,4 %). Семейные ценности современной молодежи, по мнению авторов исследования, «характеризуются переходом от традиционных иерархических моделей к более гибким и эгалитарным, где во главу угла ставятся эмоциональная связь, взаимопонимание, личностный рост и благополучие каждого отдельного члена семьи» [1, 78–95].

Саратовские ученые в статье по результатам авторских социологических исследований, проведенных с 2018 по 2023 год среди молодежи российских регионов, делают общий вывод о том, что несмотря на значимость семьи в системе жизненных ценностей современной молодежи, новое поколение все большее предпочтение отдает личностному началу [13, 138–142].

Подтверждением тому могут послужить и результаты социологического исследования отношения к традиционным семейным ценностям молодежи, проведенного в 2024 году в Кузбассе. Объектом исследования выступили учащиеся 10-х и 11-х классов школ из 33-х муниципальных образований, студенты второго и третьего курсов 47 профессиональных образовательных организаций (ПОО), студенты третьего и четвертого курсов шести вузов г. Кемерово и г. Новокузнецка. Охват составил 13670 респондентов: 1770 обучающихся в вузах, 4535 — в ПОО, 7365 — в школах.

Исследователи ставили такие основные задачи:

- получить представление о жизненных ценностных ориентациях;
- выяснить репродуктивные установки и готовность к браку;

- выявить мнение по составу ключевых традиционных семейных ценностей, влияние установок по ним на другие аспекты жизнедеятельности респондентов.

Стоит обратить внимание, что одна треть опрошенных (35,8%) большую часть своей жизни воспитывались в неполной семье, 19% — в семье с одним ребенком, 53% — с двумя.

Анализ показал, что иерархию жизненных ценностей возглавляет группа личностных ценностей (6,11 баллов), замыкает перечень группа духовных ценностей (5,62 балла). Второе и третье места отведены социальным (5,97 баллов) и материальным (5,77 балла) соответственно. «Счастливая семейная жизнь» занимает третью позицию в иерархии ценностных ориентаций молодежи, после ценностей «здоровье» и «наличие хороших и верных друзей». Сразу за ней идут «интересная работа» и «материально обеспеченная жизнь».

По данным, полученным в ходе исследования, на момент проведения опроса в официальном браке состояли 4% студентов, 8% отметили, что состоят в незарегистрированных отношениях. Почти две трети респондентов (65%) намереваются в будущем вступить в законный брак с любимым человеком и стать родителем, около 9% в брак вступить хотят, но детей заводить не планируют, 6% не собираются создавать семью, каждый пятый не задумывался над данным вопросом.

Среди причин нежелания иметь семью самым распространенным является мнение, что создание семьи финансово обременительно (48%); неверие в возможность долгой и счастливой любви (44%); в успешность поиска человека, подходящего для создания семьи (41%); опасение потерять в браке свою свободу, независимость (38%); предположение, что семья мешает реализовать себя в профессиональном плане, выстроить карьеру (37%) и сосредоточиться на самореализации, личном развитии (36%) и пр. Стоит отметить, что чем ниже возраст опрошенного, тем выше на шкале мнение, что в браке они потеряют свою свободу и независимость, и семья мешает реализовать себя в профессиональном плане.

Главным мотивом вступления в официальный брак для подавляющего большинства респондентов является наличие любви (83%). Наиболее оптимальным возрастом для создания семьи респонденты считают 24–26

лет (указали 40%). По мнению 28% опрошенных, это лучше сделать в более раннем возрасте — в 18–23 года, 21% считают, что вступать в брак надо в 27 лет и старше. Часть молодежи не придает значение возрасту. 29% настроены в дальнейшем на одного ребенка, 48% — на двоих и 8% — на троих. Среди причин нежелания иметь детей (15%): «дети — это большая ответственность, они требуют много времени и сил» (61%), желание жить «для себя» (54%), «иметь детей — это дорого» (38%), отсутствие в целом любви к детям (37%), восприятие их как ограничения для карьерного роста и успеха (22%).

Особо стоит остановиться на результатах отношения молодежи к традициям. Респондентам предстояло выбрать наиболее близкую для них точку зрения из двух предложенных: важно сохранять традиционные семейные ценности, культуру материнства и отцовства, поддерживать многодетность (45%), либо не стоит держаться за традиционные семейные ценности, они меняются со временем (34%). При этом более чем пятая часть опрошенных не смогли определиться с ответом.

Для оценивания (выражения согласия либо несогласия) были предложены 23 наиболее часто упоминаемые и универсальные семейные ценности, объединенные при обработке данных в восемь укрупненных групп: верность, любовь и забота, ответственность, взаимное уважение, совместное проживание, дети, семейные традиции, совместный труд. В большей мере находят отклик в ответах респондентов такие семейные ценности, как верность (4,86 балла), любовь и забота (4,82 балла), ответственность и взаимное уважение (по 4,79 балла), совместный труд (4,73 балла), меньшее — семейные традиции (4,43 балла) и дети (4,10 балла). Молодежь с готовностью соглашается с необходимостью соблюдать преданность и верность (4,89 балла), оказывать поддержку и заботу (4,87), проявлять доверие между членами семьи (4,87), но в меньшей степени придает значение сохранению исторической памяти рода (4,24), почитанию и передаче семейных традиций, обычаев семьи, ценностей, опыта следующему поколению (4,15), наличию детей (3,89).

Результаты исследования подтверждают существенные трансформации в мировосприятии семьи. Они ярко демонстрируют,

что семья «внутренне» постепенно превращается в свободную ассоциацию партнеров, где все большее значение начинает приобретать способность личности к интеграции внутри семейных отношений, союз в большей степени теряет значение терминальной ценности в жизни человека и приобретает черты ценности инструментальной.

Обобщая данные исследований, можно утверждать, что само существование института семьи является непоколебимым, но, трансформируясь, современная семья требует выхода на новый уровень осознания ее места и значения в современном социуме. Особая роль принадлежит включению «Я» в «Мы» как способности отдельного человека взаимодействовать с другим таким же отдельным человеком. Увеличивающаяся степень субъектности индивида в семье преобразовывает событийное пространство в соответствии с личностными смыслами, поэтому так важно сегодня процессы успешной социализации и идентификации личности совместить с осознанием значимости долговременности межличностных отношений, направленностью этих отношений не на удовлетворение гедонистических потребностей, а на реализацию неких высших духовных жизненных смыслов и планов. Супружество в таком случае будет определяться как межличностное взаимодействие, регулируемое моральными принципами и поддерживаемое имманентными ему ценностями, интересы и круг общения каждого будет основываться на индивидуальных, но разделяемых нравственно-этических ценностях, которые затем станут фундаментом для построения отношений «родители — дети».

Таким образом, размышляя о семье как социокультурном феномене, стоит отметить, что, будучи в традиционном смысле необходимой на любой стадии становления человечества, сегодня она меняет вектор своего развития. Семья все в большей степени подчиняется внутренним факторам отдельной личности: чувствам, потребностям, желаниям и жизненным установкам. Отсюда, актуализируется необходимость разработки и реализации методов и инструментов воздействия на личность и, прежде всего, установления границ свободы личности в контексте социальной безопасности, что требует глубоких научных исследований так ярко формирующихся сегодня тенденций.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеенко А. А., Исаев А. В., Гурицкая Д. Г. Семейные ценности современной студенческой молодежи: социологический анализ // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2025. Вып. 3. С. 78–95.
2. Аристотель. Политика. М. : АСТ4; Хранитель, 2006. 393 с.
3. Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М. : Юрайт, 2025. 256 с.
4. Галкина Е. П., Кадничанская М. И. Трансформация института семьи в условиях современных модернизационных процессов // Вестник Омского университета. 2015. № 3. С. 193–200. (Экономика)
5. Гегель Г. Сочинения : в XIV тт. Т. VII. М.; Л. : Соцэкгиз, 1934. 384 с.
6. Игебаева Ф. А., Кадыров Р. Х. Семья как основной социальный институт // Вестник научных конференций. 2016. № 12–3 (16). С. 49–51.
7. Ильин И. А. Путь духовного обновления. Религиозный смысл философии. М., 2003. 384 с.
8. Кучмаева О. В., Ростовская Т. К. Российская семья и семейная политика: тенденции и оценки. Национальные демографические приоритеты: новые подходы, тенденции. Т. 5. № 4. М., 2019. С. 267–271. (Демография. Социология. Экономика)
9. Лубяной М. С., Самсонов А. И. Аналитический отчет по результатам социологического исследования «Общественное мнение о семье и семейных ценностях в Нижегородской области». Нижний Новгород, 2024. 64 с.
10. Медведева Е. А., Данилова Ю. Н. Системно-историческая ретроспектива категории «семья» в социологии и психологии // Системная психология и социология. 2022. № 2 (42). С. 53–63.
11. Мильшин А. О. Семейные отношения как предмет философского анализа // Вестник МПГУ. 2013. № 2 (8). С. 10–20. (Философские науки)
12. Протасова Т. Н. Трансформация российской семьи: история вопроса и тенденции современного периода // Вестник Кемеровского государственного университета. 2024. Т. 9. № 2. С. 209–219. (Политические, социологические и экономические науки)
13. Рожкова Л. В., Дубина А. Ш. Семейные ценности современной молодежи // Известия Саратовского университета. Новая серия. 2023. Т. 23. Вып. 2. С. 138–142. (Социология. Политология)
14. Розанов В. В. Сочинения : в 2 т. Т. 1. Религия и культура М. : Правда, 1990. 640 с.

REFERENCES

1. Alekseyeonok A. A., Isaev A. V., Gurtskaya D. G. Family Values of Modern Students: a Sociological Analysis. *Izvestiya TulGU. Gumanitarnye nauki* [Bulletin of Tula State University. Film Humanities]. 2025, issue 3. P. 78–95. (In Russian)
2. Aristotle. *Politika* [Politics]. Moscow, 2006. 293 p. (In Russian)
3. Berdyaev N. A. *Smysl tvorchestva. Opyt opravdaniya cheloveka* [The Meaning of Creativity. An Attempt to Justify Man]. Moscow, 2025. 256 p. (In Russian)
4. Galkina E. P., Kadnichanskaya M. I. Transformation of the Institution of Family in Today's Modernization Process. *Vestnik Omskogo universiteta. Seriya Ekonomika* [Herald of Omsk University. Series: Economics]. 2015, no. 3. P. 193–200. (In Russian)
5. Hegel G. *Sochineniya* [Collected Works : in 14 vol.]. Vol. VII. Moscow-Leningrad, 1934. 384 p. (In Russian)
6. Igebaeva F. A., Kadyrov R. Kh. Family as a Basic Social Institution. *Vestnik nauchnykh konferentsii* [Bulletin of Scientific Conferences]. 2016, no. 12–3 (16). P. 49–51. (In Russian)
7. Ilyin I. A. *Put' dukhovnogo obnoveniya. Religiozniy smysl filosofii* [The Path to Spiritual Renewal. The Religious Meaning of Philosophy]. Moscow, 2003. 384 p. (In Russian)
8. Kuchmayeva O. V., Rostovskaya T. K. Russian Family and Family Policy: Trends and Estimates. *Ryazantsev S. V. (ed.) Natsional'nye demograficheskie priority: novye podkhody i mery realizatsii* [The National Demographic Priorities: Approaches and Measures of Realization]. Series: Demography. Sociology. Economy. Moscow, 2019, vol. 5, no. 4. P. 267–271. (In Russian)
9. Lubyanoi M. S., Samsonov A. I. Analiticheskii otchet po rezul'tatam sotsiologicheskogo issledovaniya "Obshchestvennoe mnenie o sem'e i semeinykh tsennostyakh v Nizhegorodskoi oblasti" [Analytical Report on the Results of the Sociological Study "Public Opinion on Family and Family Values in the Nizhny Novgorod Region"]. Nizhny Novgorod, 2024. 64 p. (In Russian)

10. Medvedeva E. A., Danilova Yu. N. System-Historical Retrospective of the “Family” Category in Sociology and Psychology. *Sistemnaya psikhologiya i sotsiologiya* [Systemic Psychology and Sociology]. 2022, no. 2 (42). P. 53–63. (In Russian)
11. Milshin A. O. Family Relations as a Subject of Philosophical Analysis. *Vestnik MPGU* [MCU Journal of Philosophical Science]. 2013, no. 2 (8). P. 10–20. (In Russian)
12. Protasova T. N. Transformation of Russian Family: History and Modern Trends. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Kemerovo State University. Politology, Sociology and Economics]. 2024, vol. 9, no. 2. P. 209–219. (In Russian)
13. Rozhkova L. V., Dubina A. Sh. Contemporary Youth Family Values. *Izvestiya Saratovskogo universiteta* [Izvestiya of Saratov University. Sociology. Psychology]. 2023, vol. 23, issue 2. P. 138–142. (In Russian)
14. Rozanov V. V. Sochineniya [Collected Works : in 2 vol.]. Vol. 1: Religiya i kul'tura [Religion and Culture]. Moscow, 1990. 640 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Забнева Э. И. — доктор философских наук, кандидат социологических наук, доцент, ректор Института развития образования Кузбасса.

Information about the author:

Zabneva E. Iv. — Doctor of Philosophical Sciences, Candidate of Sociological Sciences, Associate Professor, Rector of the Kuzbass Institute for Education Development.

Статья поступила в редакцию 6 апреля 2026 года; одобрена после рецензирования 4 мая 2026 года; принята к публикации 7 мая 2026 года.

The article was submitted April 6, 2026; approved after reviewing May 4, 2026; accepted for publication May 7, 2026.

Научная статья

УДК 316.7

DOI: 10.36871/hon.202603032

**КОРПОРАТИВНАЯ КУЛЬТУРА
КАК ДИНАМИЧЕСКИЙ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНСТРУКТ
И МЕХАНИЗМЫ ЕЕ ФОРМИРОВАНИЯ**

*Валерий Анатольевич Есаков¹,
Ирина Анатольевна Перелыгина²*

^{1,2}Московский государственный институт культуры
141406, Российская Федерация, Московская область,
Химки, улица Библиотечная, 7

¹esakov.va@yandex.ru, ORCID: 0009-0000-7512-4444

²irina.perelygina@inbox.ru, ORCID: 0009-0008-9472-4814

В современных условиях определяющее влияние на формирование корпоративной культуры оказывает как культура в широком смысле слова, так и социально-экономические условия и соответствующие им ценности. В статье дано определение корпоративной культуры, которая задает рамки того, как именно личные убеждения могут быть реализованы на практике в условиях конкретной организации. Выявлено, что именно понимается под корпоративной культурой, из каких элементов она складывается и какие формы принимает. Соотнесены понятия корпоративная и организационная культура. Установлено, какие факторы определяют процесс формирования корпоративной культуры. Отмечается, что организационная культура выступает той базой, на которой формируется и развивается корпоративная культура, представляющая собой более зрелую ступень развития. Организационная культура обладает механизмами корпоративной культуры, строящимися на основе ее источников, которые, пересекаясь между собой, образуют подмножество реально допустимых на конкретном предприятии способов воплощения личностных ценностей и тем самым задают вектор (содержание и приоритеты) того, что поощряется и ожидается от каждого в коллективе. Выстроенная ценностная иерархия определяет набор способов реализации, которые оформляются во внутригрупповые нормы и устойчивые модели поведения.

Ключевые слова: культура, коллектив, механизм, корпоративная культура, организационная культура, ценностная иерархия

Для цитирования: Есаков В. А., Перелыгина И. А. Корпоративная культура как динамический социокультурный конструкт и механизмы ее формирования // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 32–39. <https://doi.org/10.36871/hon.202603032>

Original article

CORPORATE CULTURE AS A DYNAMIC SOCIOCULTURAL CONSTRUCT AND MECHANISMS OF ITS FORMATION

Valery A. Esakov¹, Irina A. PereLygina²^{1,2} Moscow State Institute of Culture

7 Bibliotechnaya ul., Khimki, Moscow Region, 141406, Russian Federation

¹ esakov.va@yandex.ru, ORCID: 0009-0000-7512-4444² irina.pereLygina@inbox.ru, ORCID: 0009-0008-9472-4814

In the modern context, corporate culture is decisively influenced by culture in the broadest sense, as well as by prevailing socio-economic conditions and values. The article defines corporate culture, outlining the framework through which personal beliefs can be put into practice within a specific organization. It clarifies the meaning of corporate culture, identifies its constituent elements and illustrates the various forms it can take. The concepts of “corporate” and “organizational” culture are compared. The factors that determine the formation of corporate culture are identified. It is noted that organizational culture serves as the foundation upon which corporate culture — representing a more mature stage of development — is formed and evolves. This process is driven by mechanisms rooted in the sources of corporate culture. These mechanisms intersect to form a subset of ways in which personal values can be enacted within a specific enterprise, thereby establishing the direction (content and priorities) of what is encouraged and expected of everyone in the team. The established value hierarchy determines a set of implementation methods that constitute in-group norms and stable behavioral patterns.

Keywords: culture, team, mechanism, corporate culture, organizational culture, value hierarchy

For citation: Esakov V. A., PereLygina I. A. Corporate Culture as a Dynamic Sociocultural Construct and Mechanisms of Its Formation. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 3 (48). P. 32–39. <https://doi.org/10.36871/hon.202603032> (In Russian) (In Russian)

Эффективность работы компании зависит от различных факторов — технических условий, организации производства, комплектования кадров, а также существующей внутри нее культуры. Эти факторы являются механизмами функционирования организации. Каждая компания имеет свою внутреннюю культуру, сформировавшиеся традиции, ценностные ориентации, определяемые социумом. Такой процесс трудно поддается управлению, но со временем складываются определенные отношения, обязанности внутри коллектива и выделяются неформальные лидеры, то есть развивается корпоративная культура. Ее ценности принимаются всеми участниками, хотя в различных компаниях они имеют определенные отличия, связанные с требованиями руководства, с взаимоотношениями членов коллектива и существующими поведенческими механизмами. В сильной компании корпоративная культура работает как четко налаженный механизм, соответствующий направлениям развития организации.

В данной статье поставлена цель — определить место корпоративной культуры в процессе функционирования организации, обозначены задачи, направленные на выявление основ корпоративной культуры, выделение ее элементов и форм и на сравнение с организационной культурой.

Для определения сущности корпоративной и организационной культур проведем анализ научной литературы. Начнем с самого общего. Американский антрополог Мелвил Херсковец когда-то предложил, пожалуй, самую лаконичную формулировку: «Все, что не является природой, и есть культура» [12, 67].

Г. Морган еще в 1986 году смотрел на это иначе: «Культура выступает своеобразной метафорой: через язык, фольклор, традиции и прочие механизмы передачи смыслов она удерживает организацию в определенном русле, транслируя ценности, убеждения и идеологию, на которых строится вся деятельность предприятия» [13, 459]. Это определение более полное, оно уже указывает на конкретные ин-

струменты, а не просто очерчивает границу между природным и рукотворным. Еще в 1982 году М. Паккановский и Н. О' Доннел-Тружиллио сформулировали принципиальную мысль: организационная культура не является одним из аспектов проблемы — она и есть сама проблема. Культура, по их убеждению, не принадлежит организации как некий атрибут, а составляет ее суть [14].

В 1985 году Э. Шейн предложил другое определение того же явления. Речь идет о совокупности базовых представлений (нередко неосознаваемых), которые группа вырабатывает путем изобретения, открытия или целенаправленного конструирования в ответ на задачи внешней адаптации и внутренней интеграции. Правда, сам факт существования такого комплекса еще ничего не гарантирует: он приобретает значение лишь тогда, когда достаточно долго подтверждает свою жизнеспособность. Именно поэтому подобные представления передаются новым членам организации как единственно верный способ воспринимать происходящее и реагировать на него [10].

Большинство авторов, давая определение организационной культуре, так или иначе выбирают основы, касающиеся поведенческих моделей членов организации, которые связаны с окружающей средой, характером труда, межличностными отношениями. Применительно к конкретной организации сформулировать подобное видение бывает непросто.

Ценности наряду с нормами и символами есть категория, которую исследователи включают в понятие организационной культуры. Именно они задают индивиду ориентиры: какое поведение приемлемо, а какое выходит за допустимые рамки. Скажем, в ряде компаний негласно принято считать клиента правым при любых обстоятельствах, и тогда возлагать ответственность за рабочие неудачи на самого клиента становится попросту неприемлемым. В других организациях логика прямо противоположная. При этом в обоих случаях усвоенная ценность выполняет одну и ту же функцию: помогает человеку сориентироваться [4].

Другим элементом этой культуры является символика и ценностные ориентиры. Во многих организациях ведется документация, рассчитанная на весь персонал, где эти ориентиры описаны достаточно подробно.

Главным является набор ценностей, образующих то самое ядро, вокруг которого выстраивается все остальное. При этом ценно-

сти могут существенно отличаться, особенно когда речь заходит о том, чьи интересы стоят в центре: организации или отдельных ее участников. От ответа на этот вопрос зависит характер культуры в целом. Привлекать и удерживать сотрудников с помощью корпоративной культуры — один из наиболее действенных способов работы с персоналом. Механизм здесь достаточно понятный: как только человек закрывает базовые материальные потребности, у него появляется запрос на нечто иное — признание в коллективе, ощущение причастности, общие смыслы. Нематериальная мотивация начинает работать именно тогда, когда деньги уже перестают быть главным аргументом. Вот тут корпоративная культура и выходит на первый план. Ценностные ориентации, идеи и установки входят в число ключевых составляющих корпоративной культуры. Правда, в ее рамках все это принято рассматривать через призму социально-психологического климата. Э. Шейн выделяет несколько групп факторов, формирующих организационную культуру, и в центре этой модели стоят факторы, мешающие развитию компании [10].

Сплочение коллектива — процесс, который редко идет гладко. Люди учатся работать в коллективе именно через совместное преодоление трудностей: разбор конфликтных ситуаций, поиск выхода из тупиков, выработку общих решений. Без этого опыта любые декларации о командном духе остаются пустыми словами.

Из такой совместной практики постепенно вырастает нечто важное. Складывается общий язык (не в буквальном смысле, а в том смысле, что люди начинают понимать друг друга с полуслова, договариваются об удобных способах общения). Параллельно обозначаются границы отдельных групп внутри организации (кто с кем работает, кто за что отвечает), а нормы межличностного взаимодействия из негласных превращаются в принятые всеми. Правда, этот процесс не всегда осознанный, многое фиксируется само собой, без специальных договоренностей. В итоге организация обретает собственную идеологию и философию, пусть и сформулированные поначалу размыто. Механизмы принятия решений, правила поведения, представления о том, что здесь считается важным, все это складывается в единую картину, которая и составляет ее основу [3].

Философия фирмы представляет собой развернутое изложение тех морально-этиче-

ских и деловых норм, которыми сотрудники руководствуются в своей работе. Корпоративная культура организации строится вокруг нескольких взаимосвязанных элементов. *Миссия фирмы* выражает стратегическую цель — «то предназначение, которое предприятие стремится занять в обществе и которое придает смысл его существованию» [5]. Рядом с миссией располагаются *ценности*: устойчивые понятия о том, что важнее и предпочтительнее в конкретный период деятельности. Любые ценности предполагают выбор, и каждая организация выстраивает собственную иерархию приоритетов сообразно своему этапу развития.

Принципы, в свою очередь, раскрывают практический смысл, вложенный в провозглашенные ценности. Это основополагающие правила, по которым фирма живет и работает, не абстрактные декларации, а реальные ориентиры поведения. Надо сказать, что без принципов ценности рискуют остаться лишь красивыми словами на корпоративном сайте. Этичность и ответственность составляют отдельный пласт культуры, тесно связанный с командной работой. Качество конечного продукта при этом напрямую определяется тем, что каждый участник процесса вкладывает лично. Последовательность действий, ориентированность на клиентов, профессионализм и готовность к нестандартным решениям (то, что принято называть креативностью) дополняют общую картину. Все перечисленное складывается в единую систему, где каждый элемент поддерживает остальные, впрочем, на практике равновесие между ними достигается далеко не всегда [1].

Ценностно-нормативная культура служит тем механизмом, который позволяет перевести декларируемые принципы организации в реальные нормы ежедневного поведения сотрудников. Работает это далеко не всегда само по себе, нужны конкретные инструменты. Одним из таких инструментов является этический кодекс — документ, в котором собраны правила, обязательные для принятия как персоналом, так и партнерами компании [6].

Отдельного внимания заслуживает этическая экспертиза. Ее задача — анализировать новые проекты до того, как они начнут влиять на репутацию организации. Правда, на практике к этому инструменту прибегают реже, чем стоило бы. Фирменные стандарты фиксируют конкретные процедуры деятельности с расчетом на то, чтобы устранить ти-

повые ошибки и закрепить удачные решения в виде воспроизводимых технологий. Вместе с тем культура общения внутри компании имеет различные способы передачи информации, среди которых наиболее распространенными являются собрания, совещания, корпоративные издания, имеющие довольно гибкую адресацию: их ориентируют либо на внутреннюю аудиторию — персонал, либо на внешнюю — клиентов, либо выпускают в расчете на обе группы сразу [8].

Существует так называемая культура событий, включающая мифы и легенды, информация в мифах приобретает наглядный вид и становится понятной каждому члену коллектива, а не остается достоянием узкого круга посвященных. Помимо полноценных обрядов в повседневной практике широко распространены и отдельные их элементы — поздравления, тосты, совместные застолья [2].

Традиции в корпоративной культуре живут долго, порой десятилетиями, переходя от одних сотрудников к другим и при этом почти не меняясь. Набор маркетинговых коммуникаций усиливает рыночные позиции компании. Репутация, выстроенная изнутри (через ценности, поведенческие нормы, единый стиль работы с клиентом), конвертируется в конкурентное преимущество куда надежнее, чем внешняя реклама. Персонал, разделяющий общие ориентиры, действует слаженнее, и это напрямую сказывается на качестве обслуживания и, как следствие, на лояльности аудитории.

При создании корпоративной культуры американский исследователь Ч. Хэнди предложил основываться на власти, то есть базироваться на жестком централизованном управлении одним ключевым лидером («культура Зевса»). В такой среде статус, карьера и полномочия зависят от личной преданности и взаимоотношений с руководителем. В данном случае имеется в виду не просто управленческий инструмент, а сама суть внутренних отношений [9].

Иначе устроена *ролевая, или бюрократическая, культура* («культура Аполлона»). Она характерна прежде всего для крупных компаний, прочно занявших место на относительно стабильных рынках. Права и обязанности каждого сотрудника здесь детально прописаны — люди словно встраиваются в заранее отведенные ячейки. Это существенно сковывает человека. При найме на работу профессиональные качества кандидата нередко отступают на второй план перед во-

просом о том, насколько точно он впишется в компанию.

Существует понятие «толщина» организационной культуры, определяющая количество названных убеждений, действующих на людей, и сила которой оказывается более ощутимой. Вместе с тем сильная культура — явление неоднозначное. Да, она дает организации реальные преимущества, однако именно она же нередко становится барьером при попытках что-то изменить: устоявшиеся установки вытесняют любое «новое», которое на старте всегда уступает сложившемуся. Отсюда вполне логичен вывод о том, что умеренно выраженная культура предпочтительнее, она не сковывает, но и не разрушается при первом же столкновении с переменами [7].

Сильные культуры узнаются сразу — без объяснений, без подсказок. Люди в них не следуют правилам, они ими живут. Отличительная черта такой культуры состоит в том, что предприятие удерживается на небольшом числе ценностей, которые разделяют и отстаивают все без исключения. Не декларативно, а по-настоящему. В содержании этих ценностей, если присмотреться, всегда прослеживаются два начала — гордость и стиль. Причем речь идет не об абстракциях: гордость за собственное предприятие ощущается вполне конкретно, а стиль общения внутри организации либо есть, либо его нет. Культура, в которой оба эти начала присутствуют органично, становится мощным мотивационным механизмом — человек чувствует себя частью более значимого и держит планку не из страха, а из внутреннего убеждения. Отсюда и сила таких культур: общее поле допущений и ценностей оказывается сильным [9].

Когда у сотрудников отсутствуют представления о ценностях организации, тогда организационная культура считается слабой, бывает и так, что ориентиры формально существуют, однако согласия относительно того, что сейчас действительно важно и работает, нет даже среди руководства. Отдельные части организации при этом не способны выработать общую позицию, а ключевые фигуры — вместо того, чтобы консолидировать коллектив — действуют, скорее, демотивирующе [10].

Корпоративные культуры различаются по характеру, который определяется через несколько взаимосвязанных параметров. Первый из них — насколько доминирующая иерархия ценностей согласована со способами их практической реализации в организа-

ции. Второй касается того, в какой мере личные ценности каждого сотрудника совпадают с системой ценностей, принятых в группе. Наконец, немаловажно и само содержание тех ценностей, которые занимают центральное место в жизни конкретной организации.

По характеру воздействия на общую результативность работы предприятия корпоративную культуру делят на «позитивную» и «негативную». Позитивная культура реально подталкивает к росту показателей — при условии, что она ориентирована на личность, носит интегративный характер и отличается стабильностью либо, напротив, нестабильностью (последнее скорее способствует развитию, чем текущей эффективности). Негативная же — и это, пожалуй, самое существенное — тормозит нормальное функционирование организации и блокирует ее развитие; ее отличительные черты: ориентация на функцию, а не на человека, дезинтегративность, и неважно при этом, стабильна такая культура или нет.

Корпоративная культура раскрывается через несколько взаимосвязанных пластов отношений. Первый из них — то, как сотрудники воспринимают собственный труд: насколько осмысленной считают свою работу, что вкладывают в нее помимо формальных обязанностей. Само предприятие при этом выступает не абстракцией, а вполне конкретной средой, в которой этот труд становится возможным — и именно отношение к организации во многом определяет, реализует ли человек свой профессиональный потенциал или лишь имитирует его реализацию. Наконец, не менее важны функциональные и межличностные связи внутри коллектива [11].

Позитивная культура, существующая внутри компании, дает возможность саморазвития каждому члену и характеризуется тем,

1) что сотрудник воспринимает себя как активного участника процесса — того, чья работа реально сказывается на общих результатах предприятия и, что немаловажно, участвует в формировании вектора его развития;

2) личная ответственность за общий результат — это не декларация, а реальная установка, которую человек принимает для себя сам. Именно она и формирует то добросовестное отношение к работе, которое постепенно становится нормой, не навязанной сверху, а укоренившейся в самой среде коллектива;

3) общественное мнение внутри организации действительно работает как регулятор и весьма жесткий. Имитация трудовой ак-

тивности (то, что принято называть «видимостью работы») воспринимается коллегами болезненно, а порой и открыто осуждается. Когда сотрудник сам ищет, выбирает и воплощает наиболее подходящие способы работы, у него постепенно складывается личная причастность к результату. Ответственность за качество продукта перестает быть формальной — она становится внутренней. Отсюда и заинтересованность в том, чтобы этот результат был лучше, чем прежде.

Любопытно, что профессиональная деятельность начинает восприниматься как творческая даже тогда, когда объективно таковой не является. Сам процесс поиска решений, пусть и в рамках рутинных задач, создает атмосферу увлеченности, и это меняет общий настрой в коллективе.

Профессиональная деятельность, как правило, оценивается положительно с точки зрения ее влияния на личностный рост человека. Когда личные и коллективные представления о ценности совпадают, сотрудник ощущает внутреннюю согласованность — это редкое и ценное состояние. Его профессиональные достижения начинают работать сразу в двух направлениях: с одной стороны, поднимают его авторитет среди коллектива, с другой стороны, общение с коллегами влияет на деловые качества работника.

Позитивная культура основывается на реальных мифах, отражающих состояние дел. В организации такие мифы основаны на реальных ценностях, воздействующих на поведение работников. Такие модели поведения поднимают имидж компании и воздействуют на эффективность производства, основанного на осознанных принятиях традиций и норм.

Компании проходят проверку по главным параметрам организации культуры, среди которых можно выделить *интегральный подход и дистанцию власти*. Суть интегрального подхода в том, что основу диагностики корпоративной культуры составляют такие характеристики, как дистанция власти, избегание неопределенности, индивидуализм и коллективизм, мужественность и женственность. Эти параметры положены в основу интегрального подхода исследователями Г. Хофштеде, Д. Боллинже.

При диагностике культуры организации следующим параметром является «дистанция власти». Она фокусируется на частоте несогласия подчиненных с руководителем, а также демократических отношениях, но построенных в консультативном стиле. Для

определения «дистанции власти» используются вопросы, имеющие отношение к взаимодействию работников и управляющих. Вопрос — какие два стиля ближе: авторитарный или консультативный? В разных ситуациях предпочтение смещается в ту или иную сторону.

Авторитарный руководитель привлекает, прежде всего, четкостью. Задачи сформулированы ясно, ответственность распределена, никакой размытости в ожиданиях. При высокой нагрузке или в условиях жестких ограничений это ощутимо снижает тревогу: знаешь, что делать, и делаешь. Правда, такой формат работает ровно до тех пор, пока исполнитель готов действовать без лишних вопросов, стоит появиться нестандартной ситуации, и жесткая вертикаль начинает скрипеть. Консультативный стиль устроен иначе. Руководитель спрашивает мнение, выслушивает аргументы, допускает, что подчиненный может знать что-то лучше него (что, вообще-то, случается нередко). Решение при этом все равно остается за ним — и это важно, потому что коллективная безответственность не лучше единоличной. Такой формат требует от сотрудника готовности высказываться, а не просто соглашаться со всеми. Если выбирать между двумя, то консультативный стиль более приемлем при условии, что за совещаниями следуют реальные решения, а не новый круг обсуждений.

Еще одним параметром является «*избегание неопределенности*», показывающим состояние организации, структуру отношений между работниками и руководителями. Данный параметр является показателем стабильности в компании, показывает уровень стресса работников и их желание иметь ясные представления о своей роли.

Следующий показатель — соотношение «*индивидуализма и коллективизма*» — отражает, насколько плотно люди встроены в групповые структуры. От того, куда смещен этот баланс, зависит, кто реально задает тон в компании, внутри которой работают люди-космополиты, живущие и признающие коллективистские отношения. Тогда как представители индивидуалистического направления думают о личностном развитии, о собственном благе и т. д. Есть опросники, определяющие уровень коллективизма и индивидуализма. Эти параметры существуют во всех компаниях в различных соотношениях.

Также важным является показатель «*мужественность-женственность*», определяющий эмоционально-мотивационную

атмосферу внутри компании. Для мужского менталитета характерными являются факторы, касающиеся карьерного роста, повышения зарплаты, профессионального совершенствования и др. Для женского менталитета наиболее важными являются факторы, касающиеся установления дружеской атмосферы, хороших условий труда, добрых отношений с руководством и т. д.

Рассмотренные параметры организационной культуры связаны между собой и для определения состояния компании предпочтительно их совместное использование, что дает возможность выявить такие характеристики, как стиль управления и состояние конфликтности, а также их особенности и возможные пути урегулирования.

Итак, оба понятия — при всей их смысловой близости — различаются по содержатель-

ной структуре и вместе с тем остаются взаимосвязанными. Организационная культура выступает той базой, на которой формируется и развивается культура корпоративная, последняя же представляет собой более зрелую ступень этого развития.

Корпоративная культура строится по определенным схемам с использованием механизмов управления и при взаимодействии источников. Эти факторы на конкретных предприятиях определяют способы реализации ценностей, влияющих на приоритетные расстановки в коллективе. Ценностная иерархия позволяет определить способы построения и реализации моделей поведения. Практика управления развитием корпоративной культуры показывает, что ее создание и развитие является необходимым для повышения эффективности работы компании.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Базаров Т. Ю. Управление персоналом развивающейся организации. М. : ИПК Госслужбы, 1996. 152 с.
2. Боддт Д., Пэйтон Р. Основы менеджмента; пер. с англ. СПб. : Питер, 1999. 816 с.
3. Виханский О. С., Наумов А. И. Менеджмент: человек, стратегия, организация, процесс. М. : Изд-во МГУ, 1995. 416 с.
4. Есаков В. А., Перелыгина И. А. Вопросы создания и трансформации корпоративной культуры // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве [Intercultural Interaction in the Modern Musical and Educational Space]. 2023. № 8. С. 359–364.
5. Есаков В. А., Перелыгина И. А. О взаимодействии корпоративной и социальной идентичностей // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. № 2 (124). С. 40–48.
6. Иванов М. А., Шустерман Д. М. Организация как Ваш инструмент // Российский менталитет и практика бизнеса. М. : Альпина Паблишер, 2003. 380 с.
7. Пригожин А. И. Проблемы синергии организационных культур в российско-американских совместных предприятиях / Менеджмент № 1, М. : Школа Бизнеса МГУ; Барма, 1995. С. 60–77.
8. Семеняченко Е. Проблемы «новых шариковых» или как повысить корпоративную культуру российских компаний // Новая биржевая газета. 1996. № 40.
9. Хэнди Ч. По ту сторону уверенности: о новом мире внутри и вокруг организации; пер. с англ. СПб. : Питер, 2002. 224 с.
10. Шейн Э. Х. Организационная культура и лидерств; пер. с англ. / под ред. В. А. Спивака. СПб. : Питер, 2002. 336 с.
11. Шекина С. В. Управление персоналом современной организации. М. : Бизнес-школа «Интел-Синтез», 2002. 368 с.
12. Herskovits M. J. Man and His Works: The Science of Cultural Anthropology. New York, 1948. 678 p.
13. Morgan G. Reflections on Images of Organization and Its Implications for Organization and Environment // Organization & Environment. 2011. No. 24 (4). P. 459–478.
14. Pacanowsky M. E., O'Donnell-Trujillo N. Communication and Organizational Cultures // Western Journal of Speech Communication. 1982. No. 46 (2). P. 115–130.

REFERENCES

1. Bazarov T. Yu. Upravlenie personalom razvivayushcheisya organizatsii [Personnel Management in a Developing Organization]. Moscow, 1996. 152 p. (In Russian)

2. Boddy D., Paton R. *Osnovy menedzhmenta* [Fundamentals of Management]. Saint Petersburg, 1999. 816 p. (In Russian)
3. Vikhansky O. S., Naumov A. I. *Menedzhment: chelovek, strategiya, organizatsiya, protsess* [Management: People, Strategy, Organization, Process]. Moscow, 1995. 416 p. (In Russian)
4. Esakov V. A., Issues of Creating and Transforming Corporate Culture. *Mezhkul'turnoe vzaimodeistvie v sovremenном muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve* [Intercultural Interaction in the Modern Musical and Educational Space]. 2023, no. 8. P. 359–364. (In Russian).
5. Esakov V. A., Perelygina I. A. About the Interaction of Corporate and Social Identities. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]. 2025, no. 2 (124). P. 40–48. (In Russian)
6. Ivanov M. A., Shusterman D. M. The Organization as Your Tool. *Rossiiskii mentalitet i praktika biznesa* [Russian Mentality and Business Practice]. Moscow, 2003. 380 p. (In Russian)
7. Prigozhin A. I. Problems of Organizational Culture Synergy in Russian-American Joint Ventures. *Management*. Moscow, 1995, no. 1. P. 60–77. (In Russian)
8. Semenyachenko E. Problems of “New Sharikovs”, or How to Improve the Corporate Culture of Russian Companies? *Novaya Birzhevaya Gazeta*. 2004, no. 40. (In Russian)
9. Handy C. Po tu storonu uverenosti: o novom mire vnuti i vokrug organizatsii [Beyond Certainty. On the New World Within and Around Organizations]. Saint Petersburg. 2002. 224 p. (In Russian)
10. Schein E. Kh. *Organizatsionnaya kul'tura i liderstvo* [Organizational Culture and Leadership]. Saint Petersburg, 2002. 336 p. (In English)
11. Shekshnya S. V. *Upravlenie personalom sovremennoi organizatsii* [Personnel Management in a Modern Organization]. Moscow, 2002. 368 p. (In Russian)
12. Herskovits M. J. *Man and His Works: The Science of Cultural Anthropology*. New York, 1948. 678 p. (In English)
13. Morgan G. Reflections on Images of Organization and Its Implications for Organization and Environment. *Organization & Environment*. 2011, no. 24 (4). P. 459–478. (In English)
14. Pacanowsky M. E., O'Donnell-Trujillo N. Communication and Organizational Cultures. *Western Journal of Speech Communication*. 1982, no. 46 (2). P. 115–130. (In English)

Информация об авторах:

Есаков В. А. — доктор культурологии, профессор, и. о. декана, профессор кафедры музыкального образования.

Перелыгина И. А. — аспирант.

Information about the authors:

Esakov V. A. — Doctor of Cultural Studies, Professor, Acting Dean, Professor at the Department of Music Education.

Perelygina I. A. — Postgraduate student.

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 25 мая 2026 года; одобрена после рецензирования 8 июля 2026 года; принята к публикации 13 июля 2026 года.

The article was submitted May 25, 2026; approved after reviewing July 8, 2026; accepted for publication July 13, 2026.

Научная статья

УДК 7.01

DOI: 10.36871/hon.202603040

**КОНСТРУИРОВАНИЕ ДЕФИНИЦИИ
КАТЕГОРИИ «ЧТЕЦ (ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЧТЕНИЕ)»***Мария Петровна Оссовская*

Театральный институт имени Бориса Щукина
121019, Российская Федерация, Москва,
Большой Николопесковский переулок, 12А
ossovskaya_mp@mail.ru, ORCID: 0009-0008-8603-9745

В статье внимание фокусируется на проблеме отсутствия в современной театральной педагогике строгого научного определения понятия «чтец (художественное чтение)», что приводит к неоправданному отождествлению исполнительских задач и творческих методов чтеца с профессиональными подходами актера драмы, диктора или лектора. Автор ставит целью разработать научно обоснованную дефиницию данной категории, отражающую ее природу и пригодную для дальнейшего теоретического анализа феномена художественного чтения. Исследователь исходит из предположения, что выявление существенного признака (сочетание метода рассказывания и отсутствия перевоплощения) позволит четко отграничить чтеца от других сценических исполнителей и решить практическую задачу подготовки профессиональных чтецов в театральной школе. На основе контент-анализа словарных и профессиональных источников с применением формально-логического (триадического) метода в работе определяются родовое понятие («актер»), а также необходимые и достаточные условия отнесения исполнителя к классу «чтец (художественное чтение)». В результате чтец определяется как актер, публично и наизусть исполняющий литературное произведение в форме рассказывания и выступающий как творческий исполнитель-интерпретатор, не перевоплощающийся в персонажа. Полученные результаты могут быть использованы в театральной педагогике при разработке образовательных программ и критериев оценки конкурсных выступлений.

Ключевые слова: чтец, художественное чтение, дефиниция, формально-логический метод, театральная педагогика

Для цитирования: Оссовская М. П. Конструирование дефиниции категории «чтец (художественное чтение)» // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 40–44. <https://doi.org/10.36871/hon.202603040>

Original article

**CONSTRUCTING A DEFINITION OF THE CATEGORY
“READER (DRAMATIC READING)”***Maria P. Ossovskaya*

Boris Shchukin Theatre Institute
12A Bolshoy Nikolopeskovsky per., Moscow, 121019, Russian Federation
ossovskaya_mp@mail.ru, ORCID: 0009-0008-8603-9745

© Оссовская М. П., 2026

The article addresses the absence of a rigorous scientific definition of the term “reader (dramatic reading)” in contemporary theatre pedagogy and art history, which leads to its unjustified confusion with a dramatic actor, announcer or lecturer. The author aims to develop a scientifically grounded definition of this category that reflects its nature and is suitable for the further theoretical analysis of dramatic reading as a phenomenon. Assuming that identifying the essential feature — the combination of storytelling and not transforming into a character — will enable the reader to be clearly distinguished from other stage performers and solve the practical task of training professional readers in theatre education. Using the formal-logical (triadic) method to analyze dictionary and professional sources, the study defines the generic concept of an “actor” as well as the necessary and sufficient conditions for classifying a performer as a “reader (dramatic reading)”. The results obtained can be used in theatre pedagogy to develop educational programs and assessment criteria for competitive performances.

Keywords: reader, dramatic reading, definition, formal-logical method, theatre pedagogy

For citation: Ossovskaya M. P. Constructing a Definition of the Category “Reader (Dramatic Reading)”. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2026, no. 3 (48). P. 40–44. <https://doi.org/10.36871/hon.202603040> (In Russian)

ВВЕДЕНИЕ

В современной театральной практике возвращается интерес к малым формам — чтецким программам, литературным концертам, где актер выступает в жанре художественного чтения на основе литературного материала и один на один ведет разговор со зрителем. Возникают и полнометражные спектакли в жанре художественного чтения, посещение которых, как отмечает театральная критика, становится модным интеллектуальным развлечением [5]. Вернуть в повседневную жизнь звучащее слово, которое выполняет не только информационную, но и нравственно-воспитательную функцию, открывает процесс осмысления человеком мира — вот задачи, которые призвано решать искусство художественного чтения сегодня. Для выполнения таких задач необходимы квалифицированные специалисты — профессиональные чтецы.

Актуальность предпринятого исследования подтверждается личным профессиональным опытом автора как председателя жюри и организационных комитетов всероссийских и международных конкурсов чтецов, из которого следует, что интерес к подготовке чтецов, в частности к познанию функциональных возможностей чтеца на сцене, очень велик и требует обоснованных научных определений.

Анализ толковых и энциклопедических словарей показывает, что в них доминирует бытовое понимание слова «чтец». Например, в Толковом словаре русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова чтец определяется как «тот, кто читает вслух» [10, 124]. Сходное определение — «человек, который чита-

ет кому-нибудь вслух», — дают С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова [8, 892]. Лишь на втором месте в этих словарях появляется значение «артист, выступающий с художественным чтением». Такое смешение бытового и профессионального смыслов приводит к тому, что чтеца иногда отождествляют с диктором, лектором или актером, читающим стихи в спектакле.

В последние годы появляются работы, демонстрирующие плодотворность формально-логического подхода для уточнения понятийного аппарата в гуманитарных науках. В частности, С. Ю. Штейн обосновывает необходимость перехода искусствоведения к строгим формально-логическим построениям, утверждая, что полноценное теоретическое знание может выражаться только в такой форме [11]. Для построения строгой однозначной дефиниции применительно к данному понятию используется формально-логический (триадический) метод, который разработал и описал в своем пособии «Практическая логика» В. А. Светлов [9]. Также этот метод адаптирован для педагогических и культурологических целей Г. Д. Боуш и В. И. Разумовым в учебнике «Методология научного исследования (в курсовых и выпускных квалификационных работах)» [2]. Применяя категориальный метод «формально-логическое определение понятия», мы предполагаем получить корректную научно обоснованную дефиницию искомого понятия «чтец (художественное чтение)» и обеспечить транспарентность в процедуре конструирования искомого понятия.

Цель данной статьи — разработать научно обоснованную дефиницию понятия «чтец (художественное чтение)» с помощью системного подхода к формулировке, используя ка-

тегориальный метод «формально-логическое определение понятия».

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ

Помимо словарных определений, важный материал содержат труды основоположников художественного чтения. А. Я. Закушняк подчеркивал, что чтец не перевоплощается в персонажей, а остается в позиции рассказчика [4]. Г. В. Артоболевский определял чтеца как творческого исполнителя литературного материала [1]. Д. Н. Журавлев акцентировал внимание на стремлении чтеца поделиться со слушателями теми мыслями и идеями, которые он находит в литературном произведении, быть рассказчиком [7]. Н. М. Эфрос утверждал, что чтец никогда не должен перевоплощаться в образы своего повествования [12].

В фундаментальном труде П. Бранга «Звучащее слово» (2010) художественное чтение рассматривается как особая форма исполнительства, где музыкальные параметры речи (мелодия, ритм, тембр) не менее значимы, чем семантика. Бранг отмечает, что в России сложилась традиция «слуховой филологии», а чтец выступает как интерпретатор, который не перевоплощается, а раскрывает внутреннюю музыку стиха [3]. В монографии В. В. Золотухина «Голос и воск» (2024) даются развернутые определения художественного чтения и чтеца. Исследователь характеризует художественное чтение как искусство исполнительской интерпретации литературного текста, осуществляемой в звучащей речи с целью эстетического воздействия на слушателя. Чтец, по Золотухину, — это художник, который не перевоплощается в образы литературных персонажей, а передает авторское слово, оставаясь в позиции повествователя, комментатора или лирического героя, но никогда — персонажа драмы [6]. Однако, рассматривая чтеца как исполнителя, раскрывающего музыкально-речевую партитуру, но не перевоплощающегося в персонажа, П. Бранг и В. В. Золотухин не дают термину «чтец» формально-логического определения.

Проведенный обзор литературы показывает, что в научном обороте отсутствует системное и структурное представление о природе объекта, а следовательно, нет единого логически выстроенного понятийного аппарата. Таким образом, необходимость уточнения дефиниции «чтец (художественное чтение)» является актуальной.

МЕТОДЫ

В современном искусствоведении и театральной педагогике преобладают историко-описательные и феноменологические методы, что нередко приводит к размытости ключевых понятий. Формально-логический подход, напротив, гарантирует строгость, однозначность и воспроизводимость определений. В данном исследовании основным научно-методологическим подходом избран категориальный общенаучный подход, и в качестве инструментария, способного обеспечить достижение поставленной цели, применены метод контент-анализа научной литературы по теме исследования и категориальный метод «формально-логическое определение понятия», предложенный В. А. Светловым, с помощью которого можно выделить условия отнесения объектов к Классу и Дополнению, а также применить идеи триадичности к структурированию мысли при конструировании представления о любом объекте исследования, что позволяет получить научно обоснованную дефиницию.

Метод основан на последовательном выполнении пяти шагов, которые перечислены ниже.

1. Определение (обозначение) универсума (U) — ближайшего родового понятия, в которое входит определяемое понятие.
2. Выделение класса (A) — самого определяемого понятия как части универсума.
3. Выделение дополнения ($\neg A$) — элементов U, не входящих в (A).
4. Формулировка необходимого условия — свойства, присущего всем элементам (A).
5. Формулировка достаточного условия — видового отличия (A) от ($\neg A$).

Этот алгоритм позволяет избежать метафоричности и интуитивизма, характерных для многих дефиниций в сфере искусства, и построить логически корректное, проверяемое определение.

РЕЗУЛЬТАТЫ

1. На первом этапе метод предполагает соотнесение определяемого понятия с Классом. В исследовании с Классом мы ассоциируем искомое понятие «чтец (художественное чтение)».

2. На втором этапе необходимо найти Универсум как ближайшее к объекту родовое понятие. Для понятия «чтец (художественное чтение)» наиболее общим, родовым является

понятие «актер», обозначающее принадлежность к профессии. Актер как профессиональный исполнитель ролей в театральных, телевизионных постановках, кинофильмах и т. п.

3. На третьем этапе применения метода требуется выявить Дополнение к Классу. Для этого находим элементы, входящие в Универсум, но не включенные в Класс (существующие за пределами Класса). Для определяемого понятия «чтец (художественное чтение)» Дополнением является «не чтец (художественное чтение)», а именно: актер драмы, актер кино, актер балета, актер цирка, оперный актер, актер мюзикла.

Для наглядности используем схему (табл. 1): нарисуем прямоугольник и обозначаем его U — Универсум. Разделим этот прямоугольник на две части. Левая часть прямоугольника соответствует Классу (A), который объединяет элементы по определенному признаку. Правая часть содержит Дополнение к Классу ($\neg A$ или не A), то есть элементы Универсума, не включенные в класс.

Таблица 1
Схема U (Универсум) – актер

Класс (A)	Дополнение ($\neg A$)
чтец	$\neg$ чтец (не чтец)

4. На четвертом этапе устанавливается необходимое условие отнесения объектов к Классу. Путем анализа существующих дефиниций «чтец» выделяем сущностное свойство «чтеца» как актера, исполняющего литературные произведения наизусть, следовательно, необходимым условием является то, что «чтец (художественное чтение)» — это актер, который не играет роль, а исполняет публично, наизусть литературное произведение.

5. На пятом этапе формулируется достаточное условие — видовое отличие (A) от ($\neg A$). Анализ отличий чтеца от драматического актера (табл. 2) показывает, что ключевое отличие — метод рассказывания вместо игрового действия и интерпретаторская (а не ролевая) позиция.

Таблица 2
Отличия чтеца от драматического актера

Параметр	Драматический актер	Чтец (художественное чтение)
Перевоплощение	Да (образ персонажа)	Нет
Материал	Драматургия, сценарий	Литературное произведение (поэзия, проза)
Метод	Действие в роли, речевое действие на партнера	Рассказывание, интерпретация текста
Статус текста	Может адаптироваться под роль	Неприкосновенность авторского текста
Зависимость от режиссера	Высокая	Самостоятельный выбор материала

Итоговая дефиниция: «Чтец (художественное чтение) — это актер, публично, наизусть исполняющий литературное произведение в форме рассказывания, являясь творческим исполнителем-интерпретатором».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Получено научно обоснованное определение понятия «чтец (художественное чтение)», базирующееся на формально-логическом методе и учитывающее как словарные

(с дословным цитированием), так и профессиональные источники.

2. Определение разграничивает чтеца и драматического актера по признаку перевоплощения/рассказывания.

3. Предложенная дефиниция может быть использована в театральной педагогике для разработки образовательных программ подготовки чтецов и критериев конкурсной оценки.

Перспективы дальнейших исследований: систематизация фрагментарных знаний об искусстве художественного чтения, типология исполнительских специализаций.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Артоболевский Г. В. Художественное чтение. М. : Просвещение, 1978. 240 с.
2. Боуш Г. Д., Разумов В. И. Методология научного исследования. М. : ИНФРА-М, 2020. 210 с.

3. Бранг П. Звучащее слово. Заметки по теории и истории декламационного искусства в России. М. : Языки славянской культуры, 2010. 301 с.
4. Закушняк А. Я. Вечера рассказа. М. : Искусство, 1984. 343 с.
5. Заславский Г. А., Промптова И. Ю. «Учитель. Мучитель. Спаситель». О русской школе сценической речи // ГИТИС. Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 142–153.
6. Золотухин В. В. Голос и воск: звучащая художественная речь в России 1900–1930-х годов. М. : Новое литературное обозрение, 2024. 376 с.
7. Искусство звучащего слова. М. : Советская Россия, 1982. 88 с. Вып. 26.
8. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М. : А ТЕМП, 2006. 944 с.
9. Светлов В. А. Практическая логика. М. : Lennex Corp; Нобель Пресс, 2013. 624 с.
10. Толковый словарь русского языка : в 4 т. Т. 4 / под ред. Д. Н. Ушакова. М. : Терра, 1996. 752 с.
11. Штейн С. Ю. Искусствоведение и искусствоведческое знание: от истории к теории, от текста к формально-логическим построениям, от дисциплинарного дискурса к научной дисциплине // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2025. № 3. С. 173–214.
12. Эфрос Н. М. Записки чтеца. М. : Искусство, 1980. 248 с.

REFERENCES

1. Artobolevsky G. V. Khudozhestvennoe chtenie [Dramatic Reading]. Moscow, 1978. 240 p. (In Russian)
2. Boush G. D., Razumov V. I. Metodologiya nauchnogo issledovaniya [Methodology of Scientific Research]. Moscow, 2020. 210 p. (In Russian)
3. Brang P. Zvuchashchee slovo. Zametki po teorii i istorii deklamatsionnogo iskusstva v Rossii [The Spoken Word. Notes on the Theory and History of Declamation Art in Russia]. Moscow, 2010. 301 p. (In Russian)
4. Zakushnyak A. Ya. Vechera rasskaza [Storytelling Evenings]. Moscow, 1984. 343 p. (In Russian)
5. Zaslavsky G. A., Promptova I. Yu. "The Teacher. The Torturer. The Savior". On Russian School of Stage Speech. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Fine Arts. Cinema. Music]. 2021, no. 3. P. 142–153. (In Russian)
6. Zolotukhin V. V. Golos i vosk: zvuchashchaya khudozhestvennaya rech v Rossii 1900–1930-kh godov [Voice and Wax: Sounding Dramatic Speech in Russia, 1900s–1930s]. Moscow, 2024. 376 p. (In Russian)
7. Iskusstvo zvuchashchego slova [The Art of the Spoken Word]. Issue 26. Moscow, 1982. 88 p. (In Russian)
8. Ozhegov S. I., Shvedova N. Yu. Tolkovyj slovar' russkogo yazyka [Explanatory Dictionary of the Russian Language]. Moscow, 2006. 944 p. (In Russian)
9. Svetlov V. A. Prakticheskaya logika [Practical Logic]. Moscow, 2013. 624 p. (In Russian)
10. Ushakov D. N. (ed.) Tolkovyj slovar' russkogo yazyka [Explanatory Dictionary of the Russian Language : in 4 vol.]. Vol. 4. Moscow, 1996. 752 p. (In Russian)
11. Shtein S. Yu. Discipline of Art and Discipline of Art Knowledge: From History to Theory, From Text to Formal-Logical Constructions, From Disciplinary Discourse to a Scientific Discipline. *ПРАЭНМА. Problemy vizual'noi semiotiki* [ПРАЭНМА. Journal of Visual Semiotics]. 2025, no. 3. P. 173–214. (In Russian)
12. Efros N. M. Zapiski chtetsa [Notes of a Reader]. Moscow, 1980. 248 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Оссовская М. П. — канд. филологических наук, профессор кафедры сценической речи.

Information about the author:

Ossovskaia M. P. — Candidate of Philological Sciences, Professor at the Stage Speech Department.

Статья поступила в редакцию 6 июня 2026 года; одобрена после рецензирования 1 июля 2026 года; принята к публикации 6 июля 2026 года.

The article was submitted June 6, 2026; approved after reviewing July 1, 2026; accepted for publication July 6, 2026.

Научная статья
УДК 7.03
DOI: 10.36871/hon.202603045

ПУШКИН КАК ИСТОРИК: ОСОБЕННОСТИ И МЕТОДЫ РАБОТЫ

Владимир Павлович Богданов

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, дом 1
Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, дом 12
vpbogdanov@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3129-406X

В статье А. С. Пушкин предстает как ученый. В работе показано, что поэт не только читал и активно использовал в своих литературных произведениях труды профессиональных историков, но и сам активно был включен в исследовательский процесс. Для него было характерно обращение к первоисточникам, их поиск и публикация. Пушкин сам инициировал появление значительного корпуса текстов, без которых немыслима современная наука. В этом плане можно сказать, что А. С. Пушкин наряду с П. М. Строевым стоит у истоков полевой археографии. Прекрасное чувство языка, отмечаемое у А. С. Пушкина многими исследователями, является результатом его активной источниковедческой работы. Поэт разбирался в тонкостях словоупотребления далекого прошлого и мог активно полемизировать о нем с профессиональными историками. Он не терпел анахронизмов и сам их старался не допускать в своих литературных произведениях. Знание тонкостей работы историков привело к тому, что он мог даже пародировать их («История села Горюхина», 1830). Ряд исследовательских приемов, характерных для А. С. Пушкина, перешли позднее в работу историков XX века.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, история, источниковедение, методы, литература, наука, критика

Для цитирования: Богданов В. П. Пушкин как историк: особенности и методы работы // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 45–54. <https://doi.org/10.36871/hon.202603045>

Original article

PUSHKIN AS A HISTORIAN: FEATURES AND METHODS OF WORK

Vladimir P. Bogdanov

Moscow State University named after M. V. Lomonosov
Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russian Federation
Russian State Specialized Academy of Arts
Reservny pr., Moscow, 121165, Russian Federation
vpbogdanov@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3129-406X

This article portrays A. S. Pushkin as a historian, examining his research methods. It demonstrates that Pushkin did more than simply read and utilize the works of professional historians in his literary oeuvre; he was also actively involved in the research process himself. He was known for referring to primary sources, searching for them, and publishing them. Pushkin himself initiated the publication of a significant body of texts, without which modern science would be unthinkable. In this regard, it can be said that A. S. Pushkin, along with P. M. Stroyev, stands at the origins of field archeography. A. S. Pushkin's excellent sense of language, noted by many researchers, was the result of his active source work. The poet understood the subtleties of word usage in the distant past and could debate them with professional historians. He did not tolerate anachronisms and took care to avoid them in his literary works. His knowledge of the nuances of historians' work meant that he could even parody it (*The History of the Goryukhino Village* 1830). Several research techniques employed by A. S. Pushkin were later adopted by XX-century historians.

Keywords: A. S. Pushkin, history, source studies, methods, literature, science, criticism

For citation: Bogdanov V. P. Pushkin as a Historian: Features and Methods of Work. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2026, no. 3 (48). P. 45–54. <https://doi.org/10.36871/hon.202603045> (In Russian)

В мае 1825 года (за полгода до восстания на Сенатской площади) А. С. Пушкин писал поэту-декабристу К. Ф. Рылееву: «Что сказать тебе о думах? (речь идет о сборнике поэм Рылеева. — В. Б.) ... все они слабы изобретением и изложением. Все они на один покрой: составлены из *общих мест* ... Описание места действия, речь героя и — нравоучение. Национального, русского нет в них ничего, кроме имен (исключая “Ивана Сусанина”, первую думу, по коей начал я подозревать в тебе истинный талант). Ты напрасно не поправил в “Олеге” *герба России*. Древний герб, святой Георгий, не мог находиться на щите язычника Олега; новейший, двуглавый орел, есть герб византийский и принят у нас во время Иоанна III. Не прежде. Летописец просто говорит: “Таже повеси щит свой на вратех на показание победы”».

Кроме художественной критики (отсутствия разнообразия и оригинальности в описании места действия и речей героев), важно, что Пушкин критикует Рылеева и с точки зрения описания прошлого: за анахронизмы

в языке поэмы и нарушение исторической фактографии. При этом Пушкин обращается к источнику, приводя мнение летописца [8, 113].

В книге «Поэты-декабристы» в 1950 году В. Г. Базанов отметил, что Рылеев нередко навязывал героям прошлого исторически-прогрессивную миссию так, как он ее понимал. Пушкин не прощал Рылееву этой общей неверности духа, которая вела также к ошибкам в деталях. Самому Пушкину избегать подобного рода анахронизмов позволяло внутреннее чувство истории (историзм) и прекрасное знание предмета.

О выдающемся русском поэте сказано так много, что трудно найти ракурс, с которого не рассматривалось бы его творчество. Тем не менее представляется, что тема «Пушкин как историк» имеет значительный потенциал.

Первым, кто приблизился к теме, был В. О. Ключевский в речи 1880 года и статье «Памяти А. С. Пушкина» 1899 года. В них он отметил, что Пушкин был историком там, где не думал им быть, а его литературные

произведения содержат больше истории, чем некоторые исследования о прошлом.

В 1915 году Н. Фирсов выпустил статью, прямо называвшуюся «Пушкин как историк». В работе 1923 года «Проза Пушкина» Н. О. Лернер отметил многоаспектность интереса Пушкина к прошлому как источнику творчества и то, что без глубокого знания прошлого не было бы ни «Скупого рыцаря», ни «Сцен из рыцарских времен», ни «Египетских ночей».

В 1931 году в качестве предисловия к собранию сочинений вышла статья М. Н. Покровского «Пушкин-историк», в которой автор отметил, что Пушкин как историк старше своего поколения. Он отказывал поэту во владении современными ему принципами и навыками исторического исследования. По его мнению, А. С. Пушкин не был знаком с современной ему историографией, якобы плохо разбирался в системе И. Ф. Эверса (положения которого легли затем в основу исторических воззрений С. М. Соловьева и К. Н. Кавелина) и вряд ли читал труды О. Тьера и Ф. Гизо. На самом деле это не так. Пушкин знал труды этих ученых. В частности, «Историю русского народа» Н. Полевого в 1830 года он называл *пародией* на «Гизота и Тьери» [6, 101].

В 1937 году с Покровским поспорил Л. Бычков, отметивший в статье со схожим названием («Пушкин как историк»), что поэт был хорошо знаком с современной ему историографией. В 1949 году Г. В. Блох, анализируя работу А. С. Пушкина по истории Пугачевского восстания, констатировал: «Пушкин обладал не только вполне зрелой исследовательской техникой, достойной профессионального историка, но и тонко развитым историко-критическим чутьем» [1, 204]. При этом сама «История Пугачева», по мнению Блоха, пример научного, политического, патриотического подвига.

В статье Б. В. Томашевского «Историзм Пушкина» (1954) историзм был отмечен в качестве характерной черты пушкинского метода, а в работе М. А. Цявловского «Пушкин и «Слово о полку Игореве»» показан интерес поэта Пушкина к проблемам подлинности древней поэмы.

В монографии 1968 года Л. В. Черепнина анализируются исторические взгляды русских писателей, и Пушкину посвящена отдельная глава. В ней, в частности, Л. В. Черепнин выявил «любимые» темы А. С. Пушкина, которые, как правило, от-

носились «к переломным эпохам исторического прошлого: Смута на рубеже XVI и XVII вв., когда Россия сделалась ареной иностранной интервенции; время Петра I; народное движение, возглавленное Пугачевым» [13, 17]. В 1984 году Н. Я. Эйдельман писал: «...множество пушкинских стихов, поэм, произведений прозаических, драматических, публицистических, не говоря уже о чисто исторических, как бы собирается, объединяется в огромное целое, насквозь пронизанное историей, историзмом» [14, 360].

Тот факт, что Пушкина можно рассматривать в контексте исторического знания начала XIX века, ни у кого давно не вызывает сомнений. Более того, историки Санкт-Петербурга включили А. С. Пушкина в число представителей «Петербургской исторической школы (XVIII – начало XX века)».

Подводя итог историографическому обзору, следует отметить следующее.

- Пушкин может быть отнесен к профессиональному сообществу историков своего времени, а для его творчества в принципе характерен историзм как мировоззрение и творческий метод.
- При общей констатации того, что Пушкина интересовала история в целом («Пушкин проявлял широкий интерес к проблемам античности, западноевропейского средневековья, эпохи Возрождения, к истории Великой французской революции и к ряду других вопросов всемирной истории» [13, 14]), все отмечают особое значение для его творчества интереса к истории России.
- Для представления значимости Пушкина как историка необходимо привлекать не только его аналитические труды, но и значительную часть его художественных произведений.

В настоящее время разработка темы «Пушкин как историк» немного замедлилась, и пока, как представляется, недостаточно освещены методы изучения истории А. С. Пушкиным. Остановимся именно на этом сюжете, для рассмотрения которого особое значение имеют не только его исследовательские или публицистические работы или письма, но и художественные произведения.

РАБОТА А. С. ПУШКИНА С ИСТОРИОГРАФИЕЙ

Значительную часть априорных знаний о прошлом А. С. Пушкин получал из библиотеки родителей, а позднее — из своей соб-

ственной. Из 1522 книг, входивших в собрание поэта, не менее 377 (155 на русском и 222 на иностранных языках) были посвящены политической истории; история литературы представлена 79 экземплярами (18 и 61); история церкви — 14; «этнография и статистика» — 11 [9]. То есть не менее 481 книги (31%) в библиотеке А. С. Пушкина были по истории. В записях А. С. Пушкина, как отмечает Л. В. Черепнин, «не раз встречаются имена Ф. М. Вольтера, А. Л. Шлецера, Ф. Гизо, Б. Г. Нибура, О. Тьерри, Н. М. Карамзина, Н. А. Полевого, М. П. Погодина, М. Т. Каченовского и многих других историков, философов, публицистов» [13, 14].

Когда Пушкина интересовал тот или иной сюжет, он старался приобрести литературу по этой теме. В июне 1831 года поэт писал Е. М. Хитрово (дочери прославленного полководца М. И. Голенищева-Кутузова): «...я предпринял исследование французской революции; покорнейше прошу вас, если возможно, прислать мне Тьера и Минье» [7, 76, 654]. В следующем письме он благодарит Е. М. Хитрово за выполнение просьбы, и обе эти книги мы видим в библиотеке поэта¹. Последней книгой, которую приобрел Пушкин для домашнего собрания, стало сочинение А. Токвиля, посвященное государственному устройству США.

Обращает на себя внимание и тот факт, что чтение по отечественной истории для Пушкина, в отличие от многих его современников, не ограничивалось «Историей государства Российского» Н. М. Карамзина. Он знал и труды В. Н. Татищева, личностью которого явно интересовался, судя по биографии ученого, найденной в бумагах поэта [6, 423 – 427]. Она представляет собой конспект работы В. Н. Берха, составившего в 1828 году биографию В. Н. Татищева и давшего краткое обозрение его творческого наследия. Сюжет неоконченной поэмы «Вадим» (1822) был взят А. С. Пушкиным из «Истории Российской» В. Н. Татищева.

Важно отметить и характер чтения А. С. Пушкина. Судя по всему, он читал и сразу делал пометки, а иногда и писал мысли о прочитанном. Это, с одной стороны, помогало ему лучше осмысливать прочитанное, с другой — создавать задел для возможных будущих произведений. Для исследователей

такие заметки помогают лучше понять отношение поэта к какому-либо произведению и его автору.

Пушкин ценил живое общение с профессиональными историками. Наиболее плодотворным в этом плане было его непосредственное и опосредованное общение с Н. М. Карамзиным, без чего нельзя представить появление «Бориса Годунова». Но Пушкин также был в постоянном контакте с профессором Московского университета М. П. Погодиным. Обращает на себя внимание их переписка. Но здесь отметим лишь замечания А. С. Пушкина к одной из работ М. П. Погодина — «Об участии Годунова в убиении царевича Дмитрия», сделанные в сентябре 1829 года. Пушкина привлекла фраза Погодина: «Дмитрий родился от седьмого брака Иванова и по тогдашним понятиям едва ли имел право на престол, по крайней мере неоспоримого». Он подчеркнул ее часть от слова «едва» и до конца, а на полях написал: «Смотри все Летописи, где об незаконности Дмитрия нигде не упомянуто, напротив» [6, 384]. Оба аргумента заслуживают внимания и оба имеют одинаковую силу убедительности, то есть Пушкин и Погодин спорят «на равных». При этом интересна позиция Пушкина: умолчание источника о чем-либо — тоже своего рода свидетельство.

Известен факт публичной полемики А. С. Пушкина и М. Т. Каченовского 27 сентября 1832 года (в присутствии профессора И. И. Давыдова и министра народного просвещения С. С. Уварова) по поводу подлинности «Слова о полку Игореве»: «Пушкин горячо отстаивал подлинность древнерусского эпоса, а Каченовский вонзал в него свой беспощадный аналитический нож» [2, 207–208]. Каченовский, в частности, доказывал, что «Слово» — поздний памятник и является произведением (подделкой) уже XVIII века, Пушкин настаивал на древности «Слова».

Интересно: указанный диспут в каком-то смысле примирил двух участников дискуссии. Пушкин писал о нем жене 30 сентября: «На днях был я приглашен Уваровым в университет. Там встретился с Каченовским (с которым, надобно тебе сказать, бранивались мы, как торговки на вшивом рынке). А тут разговорились <с ним> так дружески, так сладко, что у всех предстоящих потекли слезы умиления» [6, 384]. Тут, конечно, мы имеем дело со знаменитой пушкинской иронией.

Пушкин, в отличие от большинства рядовых читателей, мог оценить работу ис-

¹ Так в библиотеке А. С. Пушкина под № 1468 находится сочинение Ф. Минье, а под № 1434 — Л.-А. Тьера [4].

ториков, выполненную на должном уровне. Например, он приветствовал создание П. М. Строевым указателей к «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, которые облегчали работу с этим произведением: «Строев оказал более пользы русской истории, нежели все наши историки с высшими взглядами, вместе взятые. ... Г. Строев облегчил до невероятной степени изучение русской истории» [там же, 334]. По сути, тщательность работы с материалом привлекала Пушкина и в историках прошлого, в частности в В. Н. Татищеве: Татищев «решился первый привести в систему разнообразные повествования о России и, слича оные с летописями, составил Историю Российского государства с самых древних времен до 1463 года»; он «занимался разбором древних законов русских и объяснил основательными примечаниями “Русскую Правду” и “Судебник” царя Ивана Васильевича с дополнительными к нему указами» [там же, 427].

РАБОТА А. С. ПУШКИНА С ИСТОРИЧЕСКИМИ ИСТОЧНИКАМИ

Как уже отмечалось, Пушкин работал не только с исследованиями, но и обращался к источникам, то есть к тем материалам, на основе которых профессиональные историки и создавали свои труды. Он признавался, что при чтении источников он «старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени» [6, 115]. При создании художественных произведений Пушкин обращался к свидетельствам эпохи, работая над «верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий...» [там же, 52]. То есть за текстом он видел образы людей далекого прошлого.

Вообще сам факт полемики с Каченовским, главой «скептической школы» в историографии (известной своим крайним недоверием ко всем памятникам прошлого), примечателен. Если с Погодиным Пушкин полемизировал на предмет исторических фактов, то с Каченовским речь шла о подлинности самого памятника прошлого. Это крайне интересный, но сложный исследовательский вопрос. Разобраться в этом источниковедческом сюжете помогла вовлеченность поэта в структуру языка. Пушкин убедительно говорил о присущем «Слову» «духу древности», под который «невозможно подделаться». В частности, Пушкин указывал на наличие слов, которые были найдены

впоследствии в древнерусских летописях или сохранились в других славянских наречиях. «Кто с таким искусством мог затмить некоторые места из своей песни» этими словами? «Это предполагало бы знание всех наречий славянских. Положим, он ими бы и обладал, неужто таковая смесь естественна?» [там же, 344]. То есть для Пушкина главными (он с них начинает) доказательствами подлинности «Слова» (а не создание его в XVIII веке) являются:

- наличие неизвестных в XVIII веке терминов;
- органическое сочетание этих терминов.

Казалось бы, абсолютно субъективный тезис («о духе древности»), выдвинутый Пушкиным, на самом деле плод его упорных исследовательских трудов. Сейчас, после работы А. А. Зализняка [3], в которой особое место в системе доказательств подлинности «Слова» уделено лексике, аргументы Пушкина кажутся естественными. Но для источниковедения первой половины XIX века это было новаторством.

Обращают на себя внимание и дополнительные аргументы. Так, по его мнению, никто из писателей XVIII века не мог создать столь искусную подделку. Карамзин не был поэтом, Державин, иронично замечает Пушкин, «не знал и русского языка, не только языка Песни о полку Игореве», а остальные «не имели все вместе столько поэзии, сколь находится оной в плаче Ярославны, в описании битвы и бегства» [6, 344]. И здесь Пушкин демонстрирует прекрасное знание литературы XVIII века.

Кроме того, никто из авторитетных ученых подлинность «Слова» не оспаривал. Среди знатоков древних текстов А. С. Пушкин назвал и Н. М. Карамзина, и А. Х. Востокова... Среди приведенных им имен выделяется А. Л. Шлецер. Его методология исторического исследования в свое время поразила Пушкина. В двух словах она заключалась в следующем: Шлецер вручную переписав ряд летописей, установил разночтения между ними, но и выявил некое общее ядро. Это ядро он и считал изначальной летописью, созданной монахом Нестором, то есть неким изначальным текстом, легшим в основу первых русских хроник. Эта-то кропотливая работа и восхитила Пушкина [там же, 103]. Именно она вывела немецкого исследователя в ряды лучших знатоков древнерусских текстов. По этой причине А. С. Пушкин и считал нужным сослаться на Шлецера в вопросе подлинности

«Слова»: «Великий скептик Шлецер, не видав Песни о полку Игореве, сомневался в ее подлинности, но, прочитав, объявил решительно, что он полагает ее подлинно древним произведением и не почел даже за нужное приводить тому доказательства; так очевидно казалась ему истина!» [6, 344]. Имеется в виду следующая фраза Шлецера: «Что это творение в поэтической прозе есть древнее и даже подлинное, теперь я более не сомневаюсь; но верно ли оно везде переведено на новый русский язык и наполнено ли Оссиновским духом, пусть судят другие» [5, 385].

Сам Пушкин вынашивал планы исследовательских работ по истории русской литературы (и эти планы сохранились). В данном случае примечательно, что Пушкина интересовали древние тексты не только как некое вместилище исторических фактов, но как самостоятельный культурный феномен. И в предполагаемом очерке истории русской литературы, и также в не состоявшейся статье о русских песнях он выдвигает задачу изучения сказок, пословиц, летописей, «Слова о полку Игореве», «Сказания о Мамаевом побоище» и т. д. Данный замысел можно назвать шагом к созданию источниковедческого труда: характеристики группы исторических текстов. Тем более примечательно заключение его статьи «О народности в литературе»: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более и<ли> менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» [6, 28–29].

Наконец, частью исследовательской работы А. С. Пушкина стал самостоятельный поиск источников: как архивная эвристика, так и опрос свидетелей исторических событий.

Работа в архивах и библиотеках, в том числе и провинциальных, только становилась «нормой» в работе историка. Так, переворот в изучении истории, который привел историков в архив, был совершен Ж. Мишле, писавшим в 1830-е годы: «Когда я впервые вошел в эти подвалы, забитые рукописями..., я готов был с радостью воскликнуть... “Здесь я останусь навсегда, ибо я этого хотел!” ... Эти бумаги и пергаменты, так давно заброшенные всеми, желали ни больше, ни меньше, как вновь увидеть свет: ведь это же не просто бумаги, а жизни людей, провинций и стран» (цит. по: [12, 59]). И тут процитируем самого Пушкина: «Сколько отдельных книг можно

составить тут! сколько творческих мыслей тут могут развиваться!» — писал он историку М. П. Погодину, на чью помощь в архивной эвристике рассчитывал [8, 332–333].

Пушкина отличает активное использование предисловий, ссылок, послесловий и т. д., дающее представление об использованных материалах, и отсылка к первоисточникам в ходе полемики.

В наибольшей степени исследовательская работа А. С. Пушкина проявилась при создании «Истории Пугачевского бунта» (1833–1834).

В кратком предисловии он осветил не только состояние проблемы (фактически до А. С. Пушкина к теме Пугачевского восстания никто не приступал), но и дал обзор тех источников, которыми он пользовался: «Дело о Пугачеве, донныне нераспечатанное, находилось в государственном санкт-петербургском архиве, вместе с другими важными бумагами, некогда тайнами государственными, ныне превращенными в исторические материалы. Государь император по своем восшествии на престол приказал привести их в порядок. Сии сокровища вынесены были из подвалов, где несколько наводнений посетило их и едва не уничтожило» [7, 109].

«Историю Пугачева» Пушкин снабдил не только подробным справочно-библиографическим аппаратом, но и разного рода дополнениями. Примечания к исследованию по объему сопоставимы с самим текстом. Кроме того, для Никола I были написаны «Замечания о бунте» — по сути дела текст, в котором объясняется, что вошло в исследование, а что включено в него не было и почему. Самостоятельное значение имеют «Записи устных рассказов, преданий, песен». Это пример «устной истории» [12]. Однако они не были напечатаны при жизни Пушкина.

Наконец, особый интерес представляют ответы поэта на критику со стороны В. Б. Броневского «Истории Пугачевского бунта» (разбор статьи, напечатанной в “Сыне Отечества” в январе 1835 года). В них Пушкин расширил описание источниковой базы своей работы, приведя примеры введенных им указов Екатерины II, летописи П. И. Рычкова, писем участников подавления восстания (Панина, Румянцева, Бибикова, Державина и др.). «Признаюсь, я полагал себя в праве ожидать от публики благосклонного приема, конечно, не за самую „Историю Пугачевского бунта“, но за исторические сокровища, к ней приложенные» [7, 274–275]. То есть для Пушкина было принципиально важно введение в обо-

рот новых источников, а через это — и новой информации, что выделяет настоящего историка.

А. С. Пушкин изучал архивные документы не только по XVIII веку. Как показывает Н. К. Телетова, он был знаком с подлинниками Разрядных книг, которые были изданы только в 1853 и 1855 годах [11, 372]. Они его интересовали с точки зрения истории семьи (в частности, Ржевских) для создания картины быта служилых людей XVII века (в частности, местнических споров). Пример этого можно найти в неоконченном произведении «Езерский» (1836):

«Ондрей, по прозвищу Езерский,
Родил Ивана да Илью».

И далее:

«Они и в войске, и в совете,
На воеводстве и в ответе
Служили доблестно царям.
Из них Езерский Варлаам
Гордыней славился боярской;
За спор то с тем он, то с другим,
С большим бесчестьем выводим
Бывал из-за трапезы царской,
Но снова шел под тяжкий гнев
И умер, Сицких пересев».

Действительно, полковой воевода Иван Андреевич Ржевский прославился именно местническими спорами, а за спор со Львовыми оказался в опале.

В стихотворном отрывке находим ряд терминов и оборотов, напрямую отсылающих к XVII веку и передающие атмосферу того периода: «на воеводстве», «в ответе», «с бесчестьем» и т. д. Это говорит об интересе Пушкина к специальной исторической терминологии. По наблюдению Л. В. Черепнина, «он записывает, что такое “кабальный” и “полный” холопы, каковы были функции служилых людей — “жильцов”, как было организовано стрелецкое войско; дает перечисление московских приказов и других органов управления с указанием их функций; специально подбирает материал, относящийся к соколиной охоте, и т. д.» [13, 43–44]². Он был против

именования К. Минина «гражданином» на памятнике 1818 года, поставленном на Красной площади: «Надпись *Гражданину Минину*, конечно, не удовлетворительна: он для нас или мещанин Косма Минин по прозванию Сухорукой, или думный дворянин Косма Минич Сухорукой, или, наконец, *Кузьма Минин, выборный человек от всего Московского Государства*, как назван он в грамоте о избрании Михаила Федоровича Романова» [7, 296]. Кстати, в конце своей заметки Пушкин пишет о Минине: «...в последний раз упомянуто о нем в списке дворцовым чинам в 1616», то есть Пушкин опять же апеллирует к источнику, который в его времена еще не был опубликован.

Известны усилия А. С. Пушкина по стимулированию написания мемуаров современниками, в частности А. П. Ермолова. Боевому генералу наполеоновских войн и командующему кавказским корпусом он писал или собирался писать (письмо это сохранилось только в черновике) в 1833 году: «Ваша слава принадлежит России, и Вы не вправе ее утаивать. Если в праздные часы занялись Вы славными воспоминаниями и составили записки о своих войнах, то прошу Вас удостоить меня чести быть Вашим издателем. Если ж Ваше равнодушие не допустило Вас сие исполнить, то я прошу Вас позволить мне быть Вашим историком, даровать мне краткие необходимейшие сведения и *etc.*» [17, 334]. Повлиял ли Пушкин на работу Ермолова, но мемуары он написал, и они неоднократно переиздавались.

Опросы свидетелей, проводимые Пушкиным, тоже можно разделить на две группы.

Первая: опрос окружавших А. С. Пушкина свидетелей. Поэт оставил обширные записи рассказов о своих современниках и героях XVIII века. Он вел записи с середины 1820-х годов и вплоть до 1836 года. Некоторые «анекдоты» он напечатал в «Современнике». Именно благодаря Пушкину сохранилась интересная и часто воспроизводимая история о М. В. Ломоносове: «Шувалов, заспорив однажды с Ломоносовым, сказал ему сердито: “Мы отставим тебя от Академии”. — “Нет, — возразил великий человек: — разве Академию отставите от меня”» [6, 63]. К этой же группе материалов следует отнести и мемуары В. П. Нащокина, записанные Пушкиным в 1830 году [там же, 156–160].

Вторая: настоящая работа «в поле». И здесь Пушкин вел себя как этнограф или археограф. В этом плане примечательно письмо жене 2 октября 1833 года: «Оттуда поехал

² В заметке о романе М. Н. Загоскина «Юрий Милославский» А. С. Пушкин приводит список толкований тех или иных исторических терминов: «новейшее выражение: *столбовой дворянин* употреблено в смысле человека знатного рода (*мужа честна*, как говорят летописцы); *охотиться* вместо: *ездить на охоту*; *пользовать* вместо *лечить*» [6, 73].

я в Уральск — тамошний атаман и казаки приняли меня славно, ... наперерыв давали мне все известия, в которых имел нужду» и далее: «В деревне Берде, где Пугачев простоял шесть месяцев ... нашел 75-летнюю казачку, которая помнит это время, как мы с тобою помним 1830 год. Я от нее не отставал» [8, 350].

Более того, А. С. Пушкин находит способ проверить достоверность устных свидетельств. «Приводя ... анекдот о Тотлебене, будто бы заметившем сходство между Петром III и Пугачевым, г. Броневский пишет: “Если анекдот сей справедлив, то можно согласиться, что слова сии, просто сказанные, хотя в то время не сделали на ум Пугачева большого впечатления, но впоследствии могли подать ему мысль называться императором”. [...] Анекдот о Тотлебене есть вздорная выдумка. Историк не следовало о нем и упоминать и того менее — выводить из него какое бы то ни было заключение. Государь Петр III был дороден, белокур, имел голубые глаза; самозванец был смугл, сухощав, малоросл; словом, ни в одной черте не сходствовал с государем» [8, 276]. То есть не каждое устное свидетельство, каким бы уникальным оно ни казалось, является достоверным.

Вообще, в «Истории Пугачева» наиболее заметно сочетание Пушкиным информации, почерпнутой из письменных памятников, с личными наблюдениями и опросами очевидцев интересовавших его событий и т. д. Здесь ему приходилось проводить работу, «поверяя мертвые документы словами еще живых, но уже престарелых очевидцев и вновь поверяя их дряхлеющую память исторической критикой» [там же, 275]. Нетрудно заметить, что на этом строилась работа археографов и этнографов в XX веке.

Пушкинский исторический инструментальный был настолько велик и писатель им так виртуозно владел, что мог писать пародии на работу историка. В этом плане примечательна неоконченная «История села Горюхина» (1830). Она построена как исследование некоего помещика Ивана Петровича Белкина (от его имени А. С. Пушкиным будет написан еще целый ряд повестей). Одна из

частей «Истории...» — описание источников, которыми пользовался Белкин. Основную часть сведений составили записи, сделанные на полях адрес-календарей. Пометы делались прадедом сочинителя, а также были дополнены его сыном — дедом рассказчика и другими лицами (включая приказчика). Белкин различил их почерки, что позволило установить последовательность работы: «Первые 20 частей исписано старинным почерком с титлами. Летопись сия сочинена прадедом моим Андреем Степановичем Белкиным. Она отличается ясностью и краткостью слога, например: 4 мая. Снег. Тришка за грубость бит. [...] Остальные 35 частей писаны разными почерками, большею частью так называемым *лавочничьим* с титлами и без титлов, вообще плодовито, несвязно и без соблюдения правописания. Кой-где заметна женская рука. В сие отделение входят записки деда моего Ивана Андреевича Белкина и бабки моей, а его супруги, Евпраксии Алексеевны, также и записки приказчика Гарбовицкого». Перед нами пародия на палеографический анализ: установление авторства и последовательности написания текста по начертанию букв, цвету чернил, стилю изложения. Другая группа материалов — «Летопись горюхинского дьячка» (приобретенная Белкиным за четверть овса) «отличается глубокомыслием и велеречием необыкновенным», видимо, автор ее был человеком начитанным, что и стремился показать. Далее идут «изустные предания» (которые И. П. Белкин должен был собрать и зафиксировать, чтобы потом на их основе составлять цельный рассказ) и «ревизские сказки».

Пушкин разделяет материалы по происхождению: собственно «летописи» (причем внутри них он выделил писцов, тем самым указав, пусть и в ироничной форме, важность палеографии для работы исследователя), официальное делопроизводство («ревизские сказки») и устные рассказы.

Описание хранения летописи «горюхинского дьячка» очень схоже с ситуациями, с которыми во времена Пушкина столкнулись профессиональные археографы:

Пушкин А. С.	Строев П. М.
«Первые листы были выдраны и употреблены детьми священника на так называемые змеи. Один из таких упал посреди моего двора. Я поднял его и хотел было возвратить детям, как заметил, что он был исписан. С первых строк увидел я, что змей составлен был из летописи, и к счастью успел спасти остальное»	«...груды древних книг и свитков снесены были для того, чтобы грызушия животные, черви, ржа и тля могли истреблять их удобнее и скорее» [10, 283].

Картину, подобную той, что описана П. М. Строевым, мог видеть сам Пушкин в архивах, в которых ему приходилось работать. Вспомним его замечание о материалах по восстанию Пугачева: «Сии сокровища вынесены были из подвалов, где несколько наводнений посетило их и едва не уничтожило».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как мы видим, Пушкин являл собой очень интересный тип историка. Он сочетал в себе черты кабинетного ученого и полевого

исследователя. Его инструментарий включал в себя не только знакомство с трудами ученых, но и обращение к первоисточникам, включая поиск новых документов или инициирование воспоминаний. Фактически он был едва ли не первый русский ученый, на практике занимавшийся «устной историей» и вплетающий ее в канву своих сочинений (в том числе и исторических изысканий). Недаром современник А. С. Пушкина, А. И. Тургенев 31 января 1837 года писал: «В Пушкине лишились мы великого поэта, который готовился быть и хорошим историком».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Блок Г. П. Пушкин в работе над историческими источниками. М.-Л. : Наука, 1949. 216 с.
2. Гончаров И. А. Из университетских воспоминаний // Собр. соч.: в VIII тт. Т. VII. Очерки, повести, воспоминания. М. : Художественная литература, 1954. С. 193–315.
3. Зализняк А. А. «Слово о полку Игореве»: взгляд лингвиста. М. : Языки славянской культуры, 2004. 352 с.
4. Модзалевский Б. Л. Каталог библиотеки А. С. Пушкина // Пушкин и его современники: материалы и исследования. СПб., 1910. Вып. 9/10. С. 1–370.
5. Нестор. Руския летописи на древле-славенском языке / Сличенныя, переведенныя и объясненныя Августом Лудовиком Шлецером; пер. с немецкаго Дмитрий Языков. Т. I. СПб., 1809. 707 с.
6. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII. Критика и публицистика. М. : Наука, 1978. 544 с.
7. Пушкин А. С. История Пугачева. Записки Моро де Бразе. Полн. собр. соч. Т. VIII. Автобиографическая и историческая проза. М. : Наука, 1978. 416 с.
8. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. X. Письма. М. : Наука, 1979. 712 с.
9. Разиньков В. Л. Систематический каталог библиотеки Пушкина // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. СПб., 1910. Вып. 9/10. С. 427–429.
10. Строев П. М. О средствах, удобнейших к открытию памятников отечественной истории и успешнейшем способе обрабатывать оные // Труды и летописи ОИДР. [М.], 1828. Ч. IV. Кн. 1. С. 277–303.
11. Телетова Н. К. История рода Ржевских // Род и предки А. С. Пушкина. М. : Васанта, 1995. С. 335–389.
12. Томпсон П. Голос прошлого. Устная история. М. : Весь мир, 2003. 368 с.
13. Черепнин Л. В. Исторические взгляды классиков русской литературы. М. : Мысль, 1968. 383 с.
14. Эйдельман Н. Я. Пушкин. История и современность в художественном сознании поэта. М. : Советский писатель, 1984. 370 с.

REFERENCES

1. Blok G. P. Pushkin v rabote nad istoricheskimi istochnikami [Pushkin's Approach to Historical Sources]. Moscow; Leningrad, 1949. 216 p. (In Russian)
2. Goncharov I. A. From University Memoirs. *Sobranie sochinenii* [Collected Works : in 8 vol.]. Vol. VII: Ocherki, povesti, vospominaniya [Essays, Novellas, Memoirs]. Moscow, 1954. P. 193–315. (In Russian)
3. Zaliznyak A. A. "Slovo o polku Igoreve": vzglyad lingvista [The Tale of Igor's Campaign: a Linguist's View]. Moscow, 2004. 352 p. (In Russian)
4. Modzalevsky B. L. Catalogue of A. S. Pushkin's Library. *Pushkin i ego sovremenniki: materialy i issledovaniya* [Pushkin and His Contemporaries: Materials and Research]. Saint Petersburg, 1910. Issue 9/10. P. 1–370. (In Russian)
5. Schlözer A. L. (ed.) Nestor: Ruskiya letopisi na drevle-slavenskom yazyke [Nestor: Russian Chronicles in the Ancient Slavic language]. Translated from the German by Dmitry Yazykov. Vol. I. Saint Petersburg, 1809. 707 p. (In Russian)

6. Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochinenii [Complete Works : in 10 vol.]. Vol. VII: Kritika i publitsistika [Criticism and Journalism]. Moscow, 1978. 544 p. (In Russian)
7. Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochinenii [Complete Works : in 10 vol.]. Vol. VIII: Avtobiograficheskaya i istoricheskaya proza. Istoriya Pugacheva. Zapiski Moreau de Brasey [Autobiographical and Historical Prose. The History of Pugachev. The Notes of Moreau de Brasey]. Moscow, 1978. 416 p. (In Russian)
8. Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochinenii [Complete Works : in 10 vol.]. Vol. X: Pis'ma [Letters]. Moscow, 1979. 712 p. (In Russian)
9. Razin'kov V. L. A Systematic Catalogue of Pushkin's Library. *Pushkin i ego sovremenniki: materialy i issledovaniya* [Pushkin and His Contemporaries: Materials and Research]. Saint Petersburg, 1910. Issue 9/10. P. 427–429. (In Russian)
10. Stroyev P. M. On the Most Convenient Means of Uncovering Monuments of National History and the Most Successful Method of Studying Them. *Trudy i letopisi OIIR* [Works and Chronicles of the Society for Russian History and Antiquities]. Moscow, 1828, part IV, book 1. P. 277–303. (In Russian)
11. Teletova N. K. The History of the Rzhevsky Family. *Rod i predki A. S. Pushkina* [The Family and Ancestors of A. S. Pushkin]. Moscow, 1995. P. 335–389. (In Russian)
12. Thompson P. Golos proshlogo. Ustnaya istoriya [The Voice of the Past. Oral History]. Moscow, 2003. 368 p. (In Russian)
13. Cherepnin L. V. Istoricheskie vzglyady klassikov russkoi literatury [Historical Views of the Classics of Russian Literature]. Moscow, 1968. 383 p. (In Russian)
14. Eidelman N. Ya. Pushkin: Istoriya i sovremennost' v khudozhestvennom soznanii poeta [Pushkin: History and Modernity in the Poet's Artistic Consciousness]. Moscow, 1984. 370 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Богданов В. П. — доктор исторических наук, старший научный сотрудник МГУ им. М. В. Ломоносова, доцент, декан факультета изобразительных искусств РГСАИ.

Information about the author:

Bogdanov V. P. — Doctor of Historical Sciences, Senior Researcher at Lomonosov Moscow State University, Associate Professor, Dean of the Faculty of Fine Arts at the Russian State Specialized Academy of Arts.

Статья поступила в редакцию 16 марта 2026 года; одобрена после рецензирования 10 апреля 2026 года; принята к публикации 15 апреля 2026 года.

The article was submitted March 16, 2026; approved after reviewing April 10, 2026; accepted for publication April 15, 2026.

Научная статья

УДК 39

DOI: 10.36871/hon.202603055

КУПЕЧЕСКИЕ ДИНАСТИИ УРАЛА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА КАК ХРАНИТЕЛИ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ*Алена Дмитриевна Чуланкина*

Гуманитарный университет

620041, Российская Федерация, Екатеринбург,

улица Железнодорожников, 3.

alenatchulankina@yandex.ru, ORCID: 0009-0000-4302-5919

Цель статьи — определение места и роли купеческих династий Урала второй половины XIX века как хранителей культурных инициатив через их многогранную деятельность в социальной и общественно-культурной жизни региона. Задача исследования заключается в установлении влияния уральского купечества на образовательный уровень и инфраструктуру городов, где находились их фабрики и заводы. Во введении дан историографический анализ изучения предпринимательской и благотворительной деятельности уральского купечества. В основной части представлена эволюция их благотворительной деятельности, начиная от церковной к социальной, а затем к образовательной. На примере династий Строгановых, Мухомовых, Рязановых, Агафуровых выявлено значение купечества в развитии художественных ремесел, создании общественных библиотек, осуществлении опеки над мечетями и школами для детей-мусульман, а также старообрядческими кладбищами. Новизна исследования определяется оценкой роли купечества не только в создании социокультурных объектов, но и в их вкладе в сохранение и прумножение духовных и культурных традиций Урала с учетом его конфессиональной специфики. В заключении определены тенденции и особенности благотворительной деятельности уральских купцов, отмечено их сходство как хранителей культурных традиций с московским купечеством.

Ключевые слова: купцы, династии, Урал, традиции, культура, образование, социальная сфера, благотворительность

Для цитирования: Чуланкина А. Д. Купеческие династии Урала второй половины XIX века как хранители культурных традиций // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 55–59. <https://doi.org/10.36871/hon.202603055>

Original article

MERCHANT DYNASTIES OF THE URALS IN THE SECOND HALF OF THE XIXTH CENTURY AS KEEPERS OF CULTURAL TRADITIONS*Alena D. Chulankina*

Institution for the Humanities

3 ul. Zhelezнодорожников, Yekaterinburg, 620041, Russian Federation

alenatchulankina@yandex.ru, ORCID: 0009-0000-4302-5919

The purpose of the article is to determine the place and role of the merchant dynasties in the Urals in the second half of the XIXth century, as guardians of cultural initiatives through their

© Чуланкина А. Д., 2026

multifaceted activities in the region's social and socio-cultural life. The study aims to establish the influence of Ural merchants on educational levels and infrastructure in the cities where their factories and plants were located. The introduction presents a historiographical analysis of research into the entrepreneurial and charitable activities of Ural merchants. The main part of the article traces the evolution of their charitable activities, starting from church-based to social and educational initiatives. Using the Stroganov, Mukhlynin, Ryazanov and Agafurov dynasties as examples, the study highlights the importance of merchants in developing artistic crafts, creating public libraries and patronising mosques and schools for Muslim children, as well as Old Believer cemeteries. The novelty of the study lies in its assessment of the merchants' role in not only creating socio-cultural objects, but also in their contribution to the preservation and enrichment of the spiritual and cultural traditions of the Urals, taking into account their specific religious aspects. The conclusion identifies trends and distinctive features of the Ural merchants' charitable activities, noting their similarity to those of the Moscow merchants in their role as keepers of cultural traditions.

Keywords: merchants, dynasties, Urals, traditions, culture, education, social sphere, charity

For citation: Chulankina A. D. Merchant Dynasties of the Urals in the second half of the XIXth century as Keepers of Cultural Traditions. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2026, no. 3 (48). P. 55–59. <https://doi.org/10.36871/hon.202603055> (In Russian)

ВВЕДЕНИЕ

Поддержка представителями купеческого сословия образования и здравоохранения была традиционной для Российской империи второй половины XIX века. В основу исследовательского интереса историков в основном положена деятельность московских купцов, а работ, посвященных региональной истории купечества и их благотворительной деятельности, недостаточно. В связи с этим освещение истории уральского купечества представляется актуальным и значимым. Историей уральского купечества занимались исследователи Е. В. Банникова, А. В. Власова, Т. И. Кружкова, Е. Ю. Лебедев, Е. Г. Неклюдов, О. С. и С. С. Смирновы, К. П. и Д. К. Стожко, А. Д. Чуланкина. А. В. Власова совместно с С. С. Смирновым определяет основные мотивы благотворительности купцов этого региона [3]. А. Д. Чуланкина пишет не только о феномене купечества в жизни уральского региона, но и выявляет причины, которые, на ее взгляд, «мешали их объединению в единый социальный и экономический организм» [12, 537].

Следует отметить повышенный исследовательский интерес к крупным купеческим династиям: Казанцевыми занимались В. И. Байдин, историей Строгановых — Т. И. Меттерних, Ушковыми — И. В. Есиева. В. И. Байдин рассматривает не только многостороннюю промышленную деятельность Казанцевых, но и их широкую общественную деятельность и поддержку образования [1]. Т. И. Меттерних представляет династию Строгановых как основателей городов, цер-

квей и школ, подчеркивает их меценатскую деятельность (развитие ремесел, науки, искусства) [6]. И. В. Есиева исследует деятельность династии Ушковых в промышленной и образовательной сфере, отмечает, что их благотворительная деятельность осуществлялась наравне с социальной и культурной [4].

В Фондах Елабужской городской управы (ГАКО, Ф. 630), Казанской городской управы (НАРТ, Ф. 3), Вятской казенной палаты (ГАКО, Ф. 176) содержатся материалы о торговых свидетельствах, которые получали купцы. Факты активного участия купцов в общественной и экономической жизни этого региона содержатся в постановлениях Городской Думы, отчетах управ и благотворительных обществ [7]. Все эти документы дают возможность сформировать полное представление о ходе строительства лечебно-благотворительных и образовательных учреждений и открыть новые малоизвестные имена купцов-благотворителей.

МЕТОДЫ

При написании статьи использовались сравнительно-исторический, логический методы, а также хронологический, необходимый для периодизации взаимосвязанных исторических событий и процессов. Хронологические рамки данной статьи очерчены 1850–1900 годами, территориальные — Вятской, Оренбургской, Пермской и Уфимской губерниями.

РЕЗУЛЬТАТЫ

Основной формой зарабатывания средств у купцов всегда была торговля. Позже к их

предпринимательской деятельности присоединились страховое и экспедиционное дело, а также горнодобывающее и металлургическое производство.

Купеческая династия Головановых первоначально имела торговые кожевенные и металлические лавки в Нижнем Тагиле и Екатеринбурге. Братья С. П. и Л. П. Головановы занимались росписью металлоизделий. Их продукция пользовалась спросом на Троицкой, Ирбитской и Нижегородской ярмарках.

Производители железа и основатели знаменитого каслинского литья братья Баташевы не только активно инвестировали в современные технологии и машиностроение, но и оказывали влияние на художественное и культурное развитие региона [9]. Их усадьбы становились центрами культурной жизни: в Выксе в своей усадьбе Иван Баташев построил театр, Алексей Баташев открыл училище для детей фабричных рабочих.

Первоначальным направлением благотворительной деятельности была поддержка церкви. Представители купеческих династий Урала А. М. Мухлынин и братья Каменские много средств жертвовали на строительство храмов. Как отмечает А. В. Власова, вскоре благотворительная деятельность уральских купцов была перенаправлена с церковной на «призрение детей и стариков, что нашло отражение в организации сети детских приютов и богаделен» [2, 153]. Например, платинопромышленник Бурдаков построил больницу для рабочих и походную церковь, а его сын основал богадельню в Нижне-Туринском заводском поселке.

Одна из самых известных купеческих династий Урала — династия Деевых. Ее родоначальник П. П. Деев уже в 1782 году значился оренбургским купцом, его сын Степан имел торговую лавку и числился купцом 3-й гильдии, а внук Михаил стал купцом 1-й гильдии, владел кожевенным заводом и успешно торговал с Азией. Все пятеро сыновей стали известными благотворителями в истории купеческого Урала. Степан Михайлович Деев был городским головой, при нем открылись женское и приходское училища, богадельня и больница, Покровская церковь, большой вклад в строительство которой внес его брат Николай Михайлович Деев. На пожертвования Николая Михайловича был заложен Успенский женский монастырь. Именем Деевых названа одна из площадей Оренбурга и улица — Деевская линия.

Представители купеческой династии Ушковых вели разностороннюю благотворитель-

ную деятельность, способствовали повышению престижа и значимости семьи: издавали книги и учебники, помогали храмам и мечетям, строили школы. Их благие деяния на пользу Елабуги привели к тому, что город по уровню развития образования мог составить конкуренцию губернским городам. По мнению И. В. Есиевой, «побудительными мотивами их благотворительности было искреннее стремление внести свой вклад в развитие просвещения и культуры края» [4, 26]. Для представителей династии купцов-старообрядцев Казанцевых была характерна поддержка частных пансионатов и реальных училищ. А. Н. Казанцев был почетным попечителем реального и городского начального училища, председателем попечительского совета женской гимназии.

Старообрядческое происхождение наложило отпечаток на культурно-эстетические пристрастия Казанцевых. Они обладали хорошей библиотекой, интересовались исторической беллетристикой. Увлечение театральным искусством привело к тому, что Гавриил Казанцев построил в 1847 году каменное здание театра и подарил его городу, что стало одним из важнейших событий культурной жизни Екатеринбурга [1, 22].

Много полезного в развитие городской инфраструктуры внесли кунгурские купеческие династии Губкиных, Кузнецовых, Чуватовых, Фоминских [10], в то время как Ирбит славился купеческими династиями Доновых, Кузнецовых, Масловых, Рудаковых, Шальковых и Ячменевых [5]. Владелец кожевенного производства Алексей Губкин вместе с братьями Степаном и Яковом построил техническое училище, женский приют, школу рукоделия для девочек, потратив на это 1,5 млн руб. [8].

О том, что бизнес на Урале был делом семейным, свидетельствуют наименования купеческих предприятий: уральские торговые дома «Братья Агафуровы», «Братья Каменские», «Я. И. Панфилов и сыновья», «Т. А. Афонины и сыновья» и др. В 1901 году газета «Уральская жизнь» сообщала, что на благотворительные нужды на Урале тратились гораздо большие суммы, чем, например, в Германии [11].

В Москве широко известна выдающаяся общественная деятельность купеческих династий Морозовых и Рябушинских, Третьяковых и Бахрушиных, Солодовниковых и Солдатенковых, Абrikосовых и Хлудовых. На Урале своей широкой общественной и благотворительной деятельностью известны Ка-

занцевы и Баташевы, Ушковы и Каменские. Их имена стали символом благотворительности для своего региона.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате настоящего исследования было выявлено, что на развитие благотворительной деятельности купцов на Урале оказали воздействие:

- 1) влияние старообрядчества (Казанцевы);
- 2) благотворительность как семейная традиция, передающаяся следующим поколениям (Ушковы);
- 3) широкая поддержка художественных ремесел (Строгановы);

4) сочетание разных направлений благотворительной деятельности: образование и медицина, строительство храмов, библиотек (Деевы).

Уральские купцы так же, как и московские, опекали старообрядческие кладбища (Я. Рязанов), мечети и школы для детей-мусульман (Агафуровы), что было обусловлено конфессиональной спецификой этого региона. Передавая семейные традиции благотворительности своим потомкам, купцы Урала внесли неоценимый вклад в социальную и образовательную жизнь региона, сохраняя и транслируя культурные традиции. Эти примеры подтверждают, что благотворительность была кодом уральского купечества, передававшимся из поколения в поколение.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Байдин В. И. Эволюция социально-культурного и бытового облика верхушки уральской буржуазии в конце XVIII – начале XX вв. (на примере семьи екатеринбургских купцов Казанцевых) // Уральский федеральный университет: сайт УРФУ. 1997. URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/21346/1/us1997-03.pdf> (дата обращения: 01.03.2026)
2. Власова А. В. Благотворительная деятельность купечества в развитии уральского региона // Труд и социальные отношения. 2008. Т. 19. № 10. С. 153–157.
3. Власова А. В., Смирнов С. С. Мотивы благотворительной деятельности уральского купечества в конце XVIII – начале XX века // Вестник Челябинского университета. 2004. № 1. Т. 8. С. 145–149.
4. Есиева И. В. Купеческая династия Ушковых (первая половина XIX в. – 1918 год) : автореф. дис. ... на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Казань, 2004. 27 с.
5. Лебеденко Е. Ю. Купцы и мещане Ирбита в середине 20-х гг. XIX века (по материалам обывательской книги) // Грибушинские чтения. На стыке традиций, эпох, континентов : тезисы докладов и сообщений VIII Всероссийской научно-практической конференции (г. Кунгур, 19–23 апреля 2011 г.). 2011. С. 163–166.
6. Меттерних Т. И. Строгановы: история рода. СПб. : Алетея, 2018. 264 с.
7. Национальный Архив Республики Татарстан (НАРТ). Ф. 98, Ф. 299.
8. Русский торгово-промышленный мир. М. : Планета, 1993. 336 с.
9. Смирнов О. С. Уральское и поволжское купечество как основа развития регионов // Актуальные проблемы и перспективы развития потребительского рынка : материалы XII Международной научно-практической конференции студентов и учащихся. Пермь, 2023. С. 302–304.
10. Стожко К. П. Купечество Среднего Урала в социально-экономическом развитии России // Историко-экономические исследования. 2022. Т. 23. № 3. С. 456–478.
11. Уральская жизнь. 1901. 29 мая.
12. Чуланкина А. Д. Повседневная жизнь уральского провинциального купечества: социально-исторический контекст (вторая половина XIX века) // Диалог культур — культура диалога в многонациональном городском пространстве : материалы IV Международной научно-практической конференции. М., 2024. С. 534–539.

REFERENCES

1. Bajdin V. I. Evolyutsiya sotsial'no-kul'turnogo i bytovogo oblika verkhushki ural'skoi burzhazii v k. XVIII – n. XX vv. (na primere sem'i eкатеринбургских kuptszov Kazantsevykh) [The Evolution of the Socio-Cultural and Everyday Image of the Ural Bourgeoisie Elite in the late XVIIIth – early XXth centuries (using the example the Kazantsev family of Yekaterinburg merchants)]. 1997. (In Russian). Available at: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/21346/1/us1997-03.pdf> (accessed: 01.03.2026)

2. Vlasova A. V. Charitable Activities of Merchants in the Development of the Ural Region. *Trud i sotsial'nye otnosheniya* [Labour and Social Relations]. 2008, vol. 19, no. 10. P. 153–157. (In Russian)
3. Vlasova A. V., Smirnov S. S. Motives for the Charitable Activities of the Ural Merchants in the late XVIIIth – early XXth centuries. *Vestnik Chelyabinskogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University]. 2004, vol. 8, no. 1. P. 145–149. (In Russian)
4. Esieva I. V. Kupecheskaya dinastiya Ushkovykh (pervaya polovina XIX v. – 1918 god) [The Ushkov Merchant Dynasty (first half of the XIXth century – 1918)]. Candidate dissertation abstract. Kazan, 2004. 27 p. (In Russian)
5. Lebedenko E. Yu. Merchants and Burghers of Irbit in the mid-1820s (based on the town register). *Gribushinskii chteniya. Na styke traditsii, epokh, kontinentov* [Gribushin Readings. At the Crossroads of Traditions, Eras and Continents: proceedings the VIIIth All-Russian Scientific and Practical Conference (Kungur, April 19–23, 2011)]. 2011. P. 163–166. (In Russian)
6. Metternich T. I. Stroganovy: istoriya roda [The Stroganovs: a Family History]. Saint Petersburg. 2018. 264 p. (In Russian)
7. Natsional'nyi arkhiv Respubliki Tatarstan (NART) [National Archive of the Republic of Tatarstan]. F. 98. F. 299.
8. Russkii torgovo-promyshlennyy mir [The Russian Commercial and Industrial Community]. Moscow, 1993. 336 p. (In Russian)
9. Smirnov O. S. The Ural and Volga Merchants as the Backbone for the Region Development. *Aktual'nye problemy i perspektivy razvitiya potrebitel'skogo rynka* [Current Issues and Prospects for the Development of the Consumer Market: proceedings of the XIIth International Scientific and Practical Conference for University and School Students]. Perm, 2023. P. 302–304. (In Russian)
10. Stozhko K. P. Merchants of the Middle Urals in the Socio-Economic Development of Russia. *Istoriko-ekonomicheskie issledovaniya* [Historical and Economic Studies]. 2022, vol. 23, no. 3. P. 456–478. (In Russian)
11. Ural'skaya zhizn' [Ural Life]. 1901, May 29. (In Russian)
12. Chulankina A. D. The Everyday Life of the Ural Provincial Merchants: Socio-Historical Context (second half of the XIXth century). *Dialog kul'tur — kul'tura dialoga v mnogonatsional'nom gorodskom prostranstve* [Dialogue of Cultures — the Culture of Dialogue in a Multinational Urban Space: proceedings of the IVth International Scientific and Practical Conference]. Moscow, 2024. P. 534–539. (In Russian)

Информация об авторе:

Чуланкина А. Д. — аспирант.

Information about the author:

Chulankina A. D. — Postgraduate student.

Статья поступила в редакцию 4 апреля 2026 года; одобрена после рецензирования 17 мая 2026 года; принята к публикации 20 мая 2026 года.

The article was submitted April 4, 2026; approved after reviewing May 17, 2026; accepted for publication May 20, 2026.

Научная статья

УДК 7.03

DOI: 10.36871/hon.202603060

**РОЛЬ ВИТЕБСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕХНИКУМА
В РАЗВИТИИ БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА***Сергей Викторович Медвецкий*

Витебский государственный университет имени П. М. Машерова
210038, Республика Беларусь, Витебск, Московский проспект, 33
profide@yandex.ru, ORCID: 0009-0001-4968-5608

Статья посвящена исследованию роли Витебского художественного техникума в развитии белорусского изобразительного искусства XX века. Проанализирована роль учебного заведения как главного центра подготовки профессиональных художников Советской Белоруссии — живописцев, графиков и скульпторов. В работе прослеживается история формирования педагогического коллектива, ядро которого составили выпускники Велижской художественной школы во главе со скульптором М. Керзиным. Анализируются два ключевых этапа деятельности техникума: период 1920-х годов, проходивший под знаком политики белорусизации и академической традиции, и предвоенное десятилетие 1930-х годов, озаменованное утверждением социалистического реализма. Особое внимание уделяется вкладу техникума в развитие белорусской ксилографии, книжной графики, скульптуры и живописи, а также формированию самобытных витебских художественных школ — графической и скульптурной. Рассматривается активное участие педагогов и учащихся в выставочной деятельности, этнографических экспедициях и работе по оформлению изданий Белгосиздата. Отдельно освещаются трагические судьбы ряда преподавателей, ставших жертвами политических репрессий. На основании проанализированного материала автор приходит к выводу, что за 18 лет существования техникум подготовил сотни специалистов, составивших ядро национальной художественной школы Беларуси.

Ключевые слова: белорусское изобразительное искусство, живопись, ксилография, скульптура, Витебский художественный техникум, социалистический реализм

Для цитирования: Медвецкий С. В. Роль Витебского художественного техникума в развитии белорусского изобразительного искусства XX века // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 60–68. <https://doi.org/10.36871/hon.202603060>

Original article

**THE ROLE OF THE VITEBSK ART COLLEGE
IN THE DEVELOPMENT OF XXTH-CENTURY BELARUSIAN ART***Sergey V. Medvetsky*

Vitebsk State University named after P. M. Masharov
33 Moskovsky Avenue, Vitebsk, 210038, Republic of Belarus
profide@yandex.ru, ORCID: 0009-0001-4968-5608

The article explores the role of the Vitebsk Art College in the development of XXth-century Belarusian fine art, as it was the main center for training professional artists in Soviet Belarus.

© Медвецкий С. В., 2026

us, including painters, graphic artists and sculptors. It traces the history of the formation of the teaching staff, most of whom were graduates of the Velizh Art School, led by the sculptor M. Kerzin. Two key stages in the College's history are analyzed: the 1920s, which were characterised by the Belarusianisation policy and academic tradition; and the pre-war decade of the 1930s, which saw the establishment of Socialist Realism. Particular attention is paid to the College's contributions to the development of Belarusian wood engraving (xylography), book graphics, sculpture, and painting, as well as to the formation of distinctive Vitebsk art schools of graphic art and sculpture. The article also examines the active participation of teachers and students in exhibitions, ethnographic expeditions, and the design of publications for Belgosizdat. The tragic fates of several teachers who fell victim to political repression are highlighted separately. Overall, the author concludes, that during its eighteen-year history, the College has trained hundreds of specialists who have become the backbone of the Belarusian national art school.

Keywords: Belarusian fine art, painting, wood engraving (xylography), sculpture, Vitebsk Art College, Socialist Realism

For citation: Medvetsky S. V. The Role of the Vitebsk Art College in the Development of XXth-century Belarusian Art. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2026, no. 3 (48). P. 60–68. <https://doi.org/10.36871/hon.202603060> (In Russian)

На протяжении первой трети XX столетия Витебск занимал исключительное место в художественной жизни не только Беларуси, но и всего СССР. Город, прославившийся авангардными экспериментами Народного художественного училища под руководством М. Шагала и К. Малевича (1919–1922), после угасания авангардного импульса не утратил своей роли культурного и художественно-педагогического центра. Напротив, именно здесь в 1923 году на базе реорганизованного художественно-практического института был основан Витебский художественный техникум — учебное заведение, которому предстояло стать главной «кузницей кадров» белорусского изобразительного искусства на протяжении почти двух десятилетий.

Избранная тема представляется особенно актуальной в контексте нарастающего научного интереса к региональным художественным школам советского периода и их роли в формировании национальных художественных традиций. До настоящего времени деятельность Витебского художественного техникума рассматривалась преимущественно в рамках общих обзоров истории белорусского искусства либо в биографических исследованиях, посвященных отдельным его педагогам и выпускникам. Комплексного историко-искусствоведческого исследования, охватывающего весь период существования учебного заведения (1923–1941), его педагогические, творческие и институциональные аспекты в белорусском искусствоведении до сих пор не предпринималось, что и обуславливает научную новизну предлагаемой работы.

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЙ

Материалами исследования послужили документы из архивных фондов, а также опубликованные искусствоведческие и монографические издания, посвященные отдельным педагогам и выпускникам техникума. Дополнительным источником стали материалы каталогов художественных выставок 1920–1930-х годов.

Методологическую основу составляют историко-искусствоведческий и биографический методы, позволяющие проследить творческие и педагогические судьбы конкретных мастеров в институциональном контексте. Применяется также историко-хронологический метод, обеспечивающий последовательное рассмотрение двух ключевых этапов деятельности учебного заведения — 1920-х и 1930-х годов. Компаративный анализ используется при сопоставлении художественно-педагогических систем, сложившихся в условиях политики белорусизации и последующего утверждения социалистического реализма.

Цель — комплексное исследование роли Витебского художественного техникума в становлении и развитии белорусского изобразительного искусства XX века.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Новой страницей в летописи Витебской художественной школы стала история Витебского художественного техникума. Витебское губернское руководство летом 1923 года приняло решение о реорганизации художествен-

но-практического института в художественный техникум. Вместо уволенного И. Гавриса новым руководителем стал скульптор М. Керзин, возглавлявший до этого гончарно-керамическую школу в уездном городе Велиже. Михаил Керзин, в свою очередь, привлек к работе в Витебске велижских коллег — педагогов-художников В. Волкова и М. Энде. Позднее к ним присоединились также В. Хрусталева и М. Лебедева [5].

С 1923 по 1924 год учебное заведение существовало в ранге Витебского художественного техникума, с 1924 по 1934 — Белорусского государственного художественного техникума, а с 1934 до июня 1941 года — Витебского художественного училища. В этом отрезке времени можно выделить два существенно отличавшихся друг от друга этапа — с 1923 года до конца 1920-х годов и 1930-е годы (предвоенное десятилетие).

Первым директором техникума, как выше упоминалось, стал скульптор М. Керзин (1883–1979), руководивший учебным заведением до 1929 года и придерживавшийся академических традиций. Главной задачей своей педагогической работы он считал систематическое освоение студентами основ реалистической изобразительной грамоты. В 1932 году Керзин был приглашен в Минск для оформления Дома правительства, где под его руководством молодые скульпторы З. Азгур, А. Бембель, А. Орлов, А. Глебов и Г. Измайлов создали галерею портретов и барельефы. Масштаб его деятельности дал основание советскому искусствоведа Н. Г. Машковцеву говорить о формировании «скульптурной школы Керзина» [9, 10].

Одним из родоначальников жанра сюжетно-тематической картины в белорусской живописи стал В. Волков (1881–1964), народный художник БССР, выпускник Императорской Академии художеств (1915), преподававший в техникуме с осени 1923 до 1929 года. В витебский период он создал «Портрет М. Богдановича» (1927) и «Портрет В. И. Ленина» (1926), а также разработал эскиз герба БССР — победитель конкурса 1926 года. [4].

Еще одним представителем Велижской художественной школы, внесшим существенный вклад в становление Витебского художественного техникума, стал живописец **М. Энде**, чья педагогическая деятельность оставила заметный след в истории учебного заведения.

Выпускник Пензенского художественного училища (1905–1909) М. Энде (1888–1932) в предреволюционные годы успел также окон-

чить два курса Императорской Академии художеств. В конце 1918 году стал педагогом Велижской гончарно-керамической школы, в которой проработал до 1921 года, а затем был командирован на преподавательскую работу в уездный город Городок. С сентября 1923 до лета 1931 года М. Энде преподавал в Витебском художественном техникуме, однако по ряду причин, в первую очередь из-за нездоровой обстановки в педагогическом коллективе, был вынужден оставить педагогическую работу и уехать из Витебска.

С октября 1924 по август 1927 года в Витебском художественном техникуме преподавала **М. Лебедева** (1895–1942), которая окончила два курса Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств и также работала в Велижской художественной школе.

Живопись преподавал в техникуме с 1926 по 1941 год В. Хрусталева (1896–1954). Художник работал преимущественно в жанрах пейзажа, портрета и тематической композиции, активно участвовал во Всебелорусских художественных выставках.

Несмотря на постепенное пополнение штата, в учебном заведении постоянно ощущалась нехватка квалифицированных педагогических кадров. Во второй половине 1920-х годов в Витебск приезжают новые преподаватели Ф. Фогт и П. Даркевич. На заседании педагогического совета техникума 31 января 1928 года Ф. Фогт был утвержден на должность заместителя директора (работал в этой должности до 1934 года) и преподавателя художественных дисциплин [5].

Федор Фогт (1889–1939) — мастер с широким кругом интересов: график, живописец, художник театра, иллюстратор. Уроженец Санкт-Петербурга, обучавшийся в Императорской Академии художеств (1911–1915), продолживший образование в мастерских Лондона, он был приглашен М. Керзиным и преподавал в техникуме в 1928–1939 годах. Мастер много работал творчески, писал маслом, акварелью, был активным участником Всебелорусских художественных выставок [6].

К трагическим страницам истории техникума относится судьба педагогов, ставших жертвами репрессий 1937 года. Братья П. Даркевич (1902–1937) и Х. Даркевич (1900–1937) были расстреляны. Первый читал лекции по истории искусств и литературе, второй преподавал специальные дисциплины.

Особое место занимают мастера, внесшие вклад в развитие белорусской графики.

С. Юдовин (1892–1954), ученик Ю. Пэна, вел занятия в мастерской графики в 1922–1923 учебном году. С его именем связаны первые шаги белорусской ксилографии: серии «Еврейский народный орнамент» (1920), «Былое» и «Старый Витебск».

Ефим Минин (1897–1937) преподавал в техникуме с 1931 по 1937 год, создал графические серии «Памятники деревянного зодчества Белоруссии» (1925–1927) и «Старый Витебск» (1926–1928); репрессирован и расстрелян.

Зиновий Горбовец (1897–1979) преподавал рисунок в 1924–1925 учебном году, осваивал обрешную гравюру на дереве и создал серию гравированных портретов, отмеченных искусствоведом П. Эттингером [2, 3].

Для понимания сложностей формирования педагогического коллектива техникума необходимо остановиться на непростой ситуации, возникшей в самом начале его деятельности. Уместно упомянуть о конфликте, который произошел осенью 1923 года между новым директором техникума М. Керзиным и группой художников-педагогов, представлявших прежний педагогический коллектив, — И. Гаврисом, С. Юовиным и Ю. Пэном. Став директором, М. Керзин начал единолично решать все вопросы организации учебного процесса и потребовал проведения переаттестации учащихся, поставив под сомнение их профессиональную подготовку. В результате возмущенные этим решением названные педагоги покинули техникум, заметно обострив в нем кадровую проблему [7].

Особо подчеркнем, что в довоенный период в Минске, несмотря на ряд организационных попыток, художественное учебное заведение так и не было создано. Однако Витебск оставался не только одним из ведущих культурных центров республики, но и главным учебно-педагогическим центром в области изобразительного искусства. В техникуме первоначально были открыты живописно-педагогическое и скульптурное отделения.

В 1925–1927 годах подготовка специалистов велась также в гончарно-керамической мастерской, преобразованной позднее в керамическое отделение (1928–1930), которым руководил выпускник Петербургского художественно-промышленного училища имени барона А. Л. Штиглица, уроженец города Минска **Н. Михолап** (1886–1976) [14]. Вскоре после того, как М. Керзин ушел с поста директора техникума (1929), керамическое отделение было закрыто и Н. Михолап пе-

реехал в Минск. В 1930–1936 годах успешно работало полиграфическое отделение, где преподавали Ф. Фогт, М. Энде и Е. Минин.

В 1920-е годы художественный техникум развивался в условиях проведения национально-культурной политики белорусизации. Она осуществлялась, в первую очередь, через учреждения культуры, науки и образования. Организованный в 1922 году в Минске Институт белорусской культуры, который был преобразован в 1928 году в Белорусскую академию наук, начал масштабную целенаправленную работу по исследованию белорусской истории, археологии, лингвистики, этнографии, литературы и искусства. Белорусизация затронула все сферы национально-культурного строительства Советской Белоруссии, особенно народное образование.

Наиболее заметными изменениями была охвачена языковая политика, выразившаяся в предоставлении возможности получения образования на любом из четырех государственных языков республики. И важнейшим делом стало развитие языка и литературы титульной белорусской нации. В учебном плане техникума появились такие предметы, как белорусский язык, белорусская литература, история белорусской культуры и др., обучение строилось с привлечением материалов по истории родного края, его культурно-художественных традиций.

Коллектив техникума постоянно вовлекался в выставочную деятельность города и республики. Художественная жизнь Витебска, а во многом и БССР, строилась при широком участии в ней Витебского художественного техникума. В 1924 году группа студентов под руководством преподавателей В. Волкова, М. Энде и М. Керзина выполнила роспись в кинотеатре «Художественный». В конце 1924–1925 учебного года преподаватели и студенты техникума устроили в Витебске представительную выставку, которая вызвала широкий интерес у витебчан. Традиция таких ежегодных отчетных художественных выставок сохранялась в учебном заведении до 1930 года.

Работая над заданиями Инбелкульта, педагоги и учащиеся техникума выезжали в этнографические экспедиции, собирали уникальные краеведческие материалы, используя затем их в своей работе. Они принимали участие в республиканских конкурсах и программах. Так, В. В. Волков стал победителем в конкурсе на создание эскиза герба БССР (1926), который с некоторыми

доработками был утвержден правительственной комиссией. Педагоги М. В. Лебедева и М. Г. Энде выполняли ответственные задания по оформлению продукции Белгосиздата БССР, в частности подарочного юбилейного издания, посвященного 400-летию белорусского книгопечатания (1925).

На Первой Всебелорусской художественной выставке, организованной в конце 1925 года в Минске, были широко представлены работы педагогов техникума В. В. Волкова, М. В. Лебедевой, М. Г. Энде, а также учащихся I–III курсов. Валентин Волков являлся участником экспертной комиссии по подготовке выставочной экспозиции. В печати были особо отмечены два скульптурных портрета рабочих, выполненных З. Азгуром. Кроме того, коллектив техникума активно участвовал и в последующих Всебелорусских художественных выставках (1927, 1929, 1931) [8].

Первый выпуск техникума состоялся в 1926 году. Среди его выпускников были Н. Гусев, В. Дзежиц, З. Азгур и другие художники.

На рубеже 1920–1930-х годов техникум не избежал негативного влияния псевдодноваторства на учебный процесс. Постепенно внедрялась такая модная в то время методическая система, как «лабораторно-бригадный метод обучения», имевшая очевидные и существенные недостатки при обучении дисциплинам художественного цикла. Бывший учащийся техникума, художник Е. Тиханович в своих воспоминаниях рассказывал, как лучшие студенты группы выполняли учебные задания, а оценки и зачеты получали все учащиеся [15]. Вскоре эта практика была отменена.

В конце 1920-х – начале 1930-х годов произошла своеобразная смена вех: в коллектив преподавателей техникума пришли его бывшие выпускники. После того как в Минск переехал В. Волков, а вслед за ним уехали из Витебска бывший директор М. Керзин и М. Энде, на смену им пришли Ф. Фогт, И. Ахремчик, Л. Лейтман, В. Дзежиц и др.

Новый этап в развитии техникума связан с приходом молодого поколения преподавателей, получивших образование уже в советских художественных вузах. Пришел на педагогическую работу в техникум в конце 1931 года и прочно занял лидирующую позицию в коллективе **Иван Ахремчик** (1903–1971), выпускник ВХУТЕИНа. Помимо борьбы с бригадным методом в преподавании спецдисциплин и налаживания нормального

учебного процесса с упором на работу с натуры, поддержанного большинством преподавателей, он постоянно много работал творчески, писал портреты, пейзажи, тематические композиции. В качестве поощрения он разрешал лучшим студентам посещать свою творческую мастерскую и непосредственно перенимать опыт работы с натурой.

В июле 1939 года приказом Управления по делам искусств И. Ахремчик был назначен директором художественного училища, которым руководил до февраля 1941 года [11]. Прервав педагогическую работу в 1941 году, И. Ахремчик продолжил ее после войны в Минском художественном училище (1948–1952). В 1949 году ему было присвоено звание «Народный художник БССР». Педагогическая и творческая деятельность И. Ахремчика, его энергия и талант сыграли важную роль в становлении национальной художественной культуры. Возможно, заслуживает внимания разработка идеи о феномене «живописной школы Ахремчика», которая, к сожалению, в белорусском искусствоведении пока поддержки не получила. В творчестве мастера, а это была в основном станковая живопись, преобладали произведения историко-революционной тематики и портреты.

Одновременно с И. Ахремчиком коллектив техникума пополнился еще одним талантливым педагогом. В сентябре 1931 года начал свою педагогическую деятельность **Л. Лейтман** (1896–1974), белорусский художник-график и педагог. Он преподавал в художественном техникуме (училище) до 1941 года, а затем, после войны — в Минском художественном училище (1947–1958). Мастер работал в станковой графике, преимущественно в акварели и гуаши, много экспериментировал с водорастворимыми живописными материалами. Член Союза художников БССР с 1940 года [12].

Особо нужно отметить педагога, который прошел путь от студента до преподавателя. Согласно архивным сведениям, 23 сентября 1931 года на работу в Витебский техникум был принят **В. Дзежиц** (1904–1964) [1], живое олицетворение идеи преемственности художественного образования в этом учебном заведении. В 1922 году он поступил в художественно-практический институт, правда, уже не застав ни К. Малевича, ни В. Ермолаевой. Был в числе студентов первого выпуска Витебского художественного техникума (1926), затем окончил Ленинградский ВХУТЕИН (1930), преподавал в техникуме (училище)

(1931–1941). В 1949–1959 годах он трудился в Витебском художественно-графическом педагогическом училище, а с 1959 года вплоть до своей смерти руководил кафедрой рисунка и живописи на художественно-графическом факультете Витебского государственного педагогического института им. С. М. Кирова (ВГПИ им. С. М. Кирова). Художник работал в станковой живописи, преимущественно в жанре пейзажа.

В 1934 году учебное заведение обрело статус художественного училища, увеличился на год срок обучения, и в учебный план добавились такие предметы, как педагогика и методика преподавания. Училище стало в большей степени ориентироваться на подготовку художников-педагогов для школ разного уровня, нежели на подготовку художников-практиков, ориентированных на занятия творчеством, хотя, как и прежде, его лучшие выпускники прочно занимали свое место в ряду признанных мастеров в области изобразительного искусства республики.

Параллельно с развитием техникума продолжалась творческая деятельность мастеров, связанных с его историей, но по указанным выше причинам не входивших в состав педагогического коллектива. После конфликта с М. Керзиным в 1923 году Ю. Пэн оставил преподавательскую работу в техникуме, но его роль в художественной жизни города по-прежнему оставалась значительной. Он писал портреты, участвовал в городских и республиканских художественных выставках и до своей гибели в 1937 году уже в более скромных масштабах продолжал занятия с молодежью в своей мастерской на Гоголевской улице. Впоследствии в ней была организована картинная галерея работ мастера, просуществовавшая до начала войны (1939–1941).

В отсутствие профессиональных художников-графиков в Минске Государственное издательство БССР постоянно привлекало к активному сотрудничеству преподавателей Витебского художественного техникума В. В. Волкова, М. В. Лебедеву, М. Г. Энде, Ф. А. Фогта. Подобная практика сложилась еще в 1920-е годы. В 1927 году по просьбе сотрудников издательства преподаватели и студенты техникума выполнили иллюстрации и обложки к целому ряду изданий белорусских народных сказок. Были напечатаны работы преподавателей В. Волкова и М. Энде (оформление трех сказок полностью). Из массы эскизов, представленных студентами

II и III курсов, было принято к изданию четыре обложки и оформление одной сказки полностью.

Установление тесных творческих контактов издательства с единственным в то время художественным учебным заведением республики, готовившим кадры профессиональных художников, имело определяющее значение для развития белорусской советской книжной графики.

При содействии издательства в 1930 году в техникуме открылось полиграфическое отделение, где началась подготовка художников-графиков. Полиграфическое отделение имело две секции: полиграфически-техническую, где готовились технические редакторы-конструкторы книг и газет, и художественно-графическую, выпускники которой получали квалификацию художника книги и других печатных изданий. На полиграфическом отделении Витебского художественного техникума было осуществлено четыре выпуска — в 1932, 1933, 1934 и 1936 годах. Занятия со студентами проводили в основном преподаватели М. Энде, Ф. Фогт и Е. Минин.

Выпускники полиграфического отделения сыграли исключительно важную роль в развитии белорусской графики — как книжной, так и станковой. В январе 1932 году в художественном техникуме прошел первый выпуск студентов полиграфического отделения. Среди выпускников были известные впоследствии мастера Н. Головченко, В. Басов, Л. Ран, В. Соколов, В. Тиханович и др.

Значительной вехой в истории белорусской книжной графики явилась «Первая выставка художественного оформления книги БССР» (1934), в которой участвовало более 40 художников. Она носила ретроспективный характер и, по существу, подвела итоги десятилетней деятельности Госиздата БССР. Выставка показала также, что в книгоиздании пришло новое, быстро набирающее силу поколение художников-графиков, таких как А. Волков, В. Тиханович, А. Шахрай, В. Басов и др., окончивших Витебский художественный техникум и имевших некоторый опыт работы в журнальной иллюстрации.

Кардинальные перемены в общественно-политической жизни республики происходят в конце 1920-х — начале 1930-х годов. В этот период был осуществлен резкий поворот от прежней политики белорусизации к жесткому идеологическому контролю как социальной жизни в общем, так и искусства в частности. Жертвами многочисленных ре-

прессий 1937–1938 годов стали видные деятели науки и культуры. Как упоминалось выше, несколько преподавателей Витебского художественного училища по ложным доносам были расстреляны (Е. Минин, П. Даркевич, Х. Даркевич).

Уже в первой половине 1930-х годов в республике началась работа по подготовке к первому съезду белорусских художников. Организационный этап затянулся, и сам съезд состоялся только в декабре 1938 года, на нем обсуждалась возможность создания областных организаций Союза художников БССР. В 1940 году в Союз художников БССР были приняты И. Ахремчик, Л. Лейтман и В. Хрусталева. Однако витебское отделение профессиональной организации, которое впоследствии выросло в мощное областное творческое объединение Союза художников БССР, появилось только в послевоенные годы.

Подводя итоги деятельности учебного заведения в довоенный период, следует отметить его исключительную роль в формировании национальных художественных кадров. За 18 лет своего существования (сентябрь 1923 – июнь 1941 года) Белорусский государственный (Витебский) художественный техникум (училище) подготовил сотни живописцев, графиков и скульпторов. Именно они составили ядро быстро растущего коллектива профессиональных художников Белорусской ССР и пришли в школы республики в качестве учителей рисования, а позднее и черчения.

Среди его выпускников имена ведущих белорусских скульпторов — народных художников БССР З. Азгура, А. Бембея, А. Глебова, С. Селиханова; живописцев — народных художников БССР Е. Зайцева, В. Цвирко, П. Масленикова, заслуженных деятелей искусства и культуры В. Суховерхова, Н. Воронова, А. Гугеля, К. Космачева, В. Кудревич, Е. Красовского, С. Ли, В. Суховерхова, П. Гавриленко, И. Давидовича, М. Довгялло, В. Жолток, А. Кроль, Р. Беленицкого, А. Заборова, Е. Тихановича, А. Корженевского, И. Боровского, В. Кухарева, П. Явича; гра-

фиков — Н. Головченко, А. Волкова, П. Герасимовича, заслуженного деятеля искусств БССР А. Последович, Л. Рана, В. Доморада, В. Ждана, В. Тихановича, Н. Чурабо; художников театра и кино — народного художника БССР Е. Николаева, В. Белоусова, М. Беркович, М. Блища; народного архитектора СССР В. Короля и многих других.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Оценивая роль Белорусского государственного (Витебского) художественного техникума (училища) в исторической перспективе, нельзя не отметить, что он стал в 1920–1930-е годы тем естественным и в то же время мощным, генерирующим творческую энергию центром, который организовывал и направлял художественную жизнь не только Витебска, но и всей Советской Белоруссии.

Его педагоги и выпускники способствовали формированию фундамента национальной художественной школы, выработке основ национального стиля в изобразительном искусстве. К сожалению, не увенчались успехом предпринятые в середине 1920-х годов М. Керзиным и его коллегами попытки организации на базе Белорусского художественного техникума национальной академии художеств.

Отказавшись от авангардных экспериментов в искусстве, реализованных в первые годы советской власти, Витебская художественная школа с 1923 года стала развиваться в русле академической традиции, а в дальнейшем, с 1930-х годов, в рамках социалистического реализма. Этот резкий поворот совершенно не стал препятствием для формирования в 1920-е годы Витебской школы ксилографии и Витебской школы скульптуры. В 1930-е годы все более интенсивной и притягивающей творческие силы становилась художественная жизнь белорусской столицы, а Витебская школа способствовала пополнению кадров педагогов изобразительного искусства, что в то же время не мешало лучшим выпускникам занять видное место в художественной жизни республики.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. Ф. 187. Оп. 1. Д. 17. Л. 2.
2. Бродский В. Я. Соломон Борисович Юдовин. Л. : Художник РСФСР, 1962. 79 с.
3. Горбовец З. И. Гравюры на дереве / пред. В. Воинова; текст И. П. Фурмана. Витебск : Коминтерн, 1927. 15 с.

4. Валентин Викторович Волков / авт. текста И. Б. Элентух. М. : Советский художник, 1956. 67 с.
5. Государственный архив Витебской области. Ф. 246. Оп. 1. Д. 310. Л. 95.
6. Государственный архив Витебской области. Ф. 837. Оп. 1. Д. 28. Л. 12–13.
7. Государственный архив Витебской области. Ф. 246. Оп. 1. Д. 310. Л. 143.
8. *Исаков Г. П.* Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г. : пособие. Витебск : Витебский государственный университет, 2009. 113 с.
9. *Колодовский И.* Михаил Керзин и скульптурное отделение Витебского художественного техникума (1923–1930 гг.) // Витебская художественная школа: история и современность : материалы Международной научной конференции (г. Витебск, 13–14 ноября 2013 г.). Минск, 2014. С. 91–99.
10. *Машковцев Н.* Изобразительное искусство Белоруссии // Искусство Советской Белоруссии : сборник / Комитет по делам искусств при СНК СССР. М.; Л. : Искусство, 1940. С. 93–130.
11. *Шауро Г.* Преподавательская и творческая деятельность народного художника БССР И. О. Ахремчика в Витебском художественном техникуме // Витебская художественная школа: история и современность : материалы Международной научной конференции (г. Витебск, 13–14 ноября 2013 г.). Минск, 2014. С. 110–115.
12. *Арава Э. В.* Леў Мееравіч Лейтман / Э.В. Арава. Мінск: Беларусь, 1976. 32 с.
13. *Лісаў А. Г.* Фёдар Фогт і віцебская школа 1930-х гадоў // Мастацтва. 2017. № 8. С. 26–28.
14. *Мікалай Міхалап* [Выяўленчы матэрыял] = Николай Михолап = Mikalai Mikhalap / [аўт. тэксту і склад. Н.М. Усава; пер. на англ. мову А.В. Валасач]. Мінск: Беларусь, 2015. 78 с.
15. *Ціхановіч Я. М.* Партрэт стагоддзя / Я.М. Ціхановіч; прадм., падрыхт. тэксту і камент. С. Харэўскага. Мінск: Лімарыус, 2015. 530 с.

REFERENCES

1. Belorusskii gosudarstvennyi arkhiv-muzei literatury i iskusstva [Belarusian State Archive-Museum of Literature and Art.]. F. 187. Op. 1. D. 17. L. 2. (In Russian)
2. Brodsky V. Ya. Solomon Borisovich Yudovin. Leningrad, 1962. 79 p. (In Russian)
3. Gorbovets Z. I. Gravyury na dereve [Wood Engravings]. Vitebsk, 1927. 15 p. (In Russian)
4. Elentukh I. B. (ed.) Valentin Viktorovich Volkov. Moscow, 1956. 67 p. (In Russian)
5. Gosudarstvennyi arkhiv Vitebskoi oblasti [State Archive of the Vitebsk Region]. F. 246. Op. 1. D. 310. L. 95. (In Russian)
6. Gosudarstvennyi arkhiv Vitebskoi oblasti [State Archive of the Vitebsk Region]. F. 837. Op. 1. D. 28. L. 12–13. (In Russian)
7. Gosudarstvennyi arkhiv Vitebskoi oblasti [State Archive of the Vitebsk Region]. F. 246. Op. 1. D. 310. L. 143. (In Russian)
8. Isakov G. P. Formirovanie i stanovlenie khudozhestvennykh shkol na Vitebshchine v kontse XIX v. – 1941 g. [Formation and Development of Art Schools in the Vitebsk Region in the late XIXth century – 1941 : textbook]. Vitebsk, 2009. 113 p. (In Russian)
9. Kolodovsky I. Mikhail Kerzin and the Sculpture Department of the Vitebsk Art College (1923–1930). *Vitebskaya khudozhestvennaya shkola: istoriya i sovremennost'* [Vitebsk Art School: History and Modernity: proceedings of the International Scientific Conference (Vitebsk, November 13–14, 2013)]. Minsk, 2014. P. 91–99. (In Russian)
10. Mashkovtsev N. The Visual Arts of Belarus. *Iskusstvo sovetsoi Belorussii* [The Art of Soviet Belarus : a collection]. Moscow, 1940. P. 93–130. (In Russian)
11. Shauro G. Teaching and Creative Activity of the People's Artist of the BSSR, I. O. Akhremchik, at the Vitebsk Art College. *Vitebskaya khudozhestvennaya shkola: istoriya i sovremennost'* [Vitebsk Art School: History and Modernity: proceedings of the International Scientific Conference (Vitebsk, November 13–14, 2013)]. Minsk, 2014. P. 110–115. (In Russian)
12. Arava E. V. Леў Мееравіч Лейтман [Leu Meerovich Leitman]. Minsk, 1976. 32 p. (In Belarussian)
13. Lisov A. G. Фёдар Фогт і віцебская школа 1930-х гадоў [Fiodar Fogt and the Vitebsk School of the 1930s]. *Мастацтва* [The Art]. 2017, no. 8. P. 26–28. (In Belarussian)
14. Usova N. M. (ed.) Мікалай Міхалап [Mikalai Mikhalap]. Minsk, 2015. 78 p. (In Belarussian)
15. Tsikhanovich Ya. M. Партрэт стагоддзя [Portrait of a Century]. Minsk, 2015. 530 p. (In Belarussian)

Информация об авторе:

Медвецкий С. В. — кандидат искусствоведения, доцент.

Information about the author:

Medvetsky S. V. — Candidate of Art Criticism, Associate Professor.

Статья поступила в редакцию 17 марта 2026 года; одобрена после рецензирования 8 апреля 2026 года; принята к публикации 10 апреля 2026 года.

The article was submitted March 17, 2026; approved after reviewing April 8, 2026; accepted for publication April 10, 2026.

Научная статья
УДК 78.071.1
DOI: 10.36871/hon.202603069

СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО Б. БРИТТЕНА Поэтика жанра в контексте необарочных тенденций второй половины XX века

Ольга Николаевна Гудожникова

Магнитогорская государственная консерватория
(академия) имени М. И. Глинки
455036, Российская Федерация, Челябинская область, Магнитогорск,
улица Грязнова, 22
gudozolga@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-4567-0556

Соната для виолончели и фортепиано *op. 65 in C* Б. Бриттена (1961) является одним из самых известных произведений камерно-ансамблевого репертуара для данного инструментального состава, но при этом редко становится объектом исследовательского интереса. В статье выявляются особенности композиции сочинения, музыкальной лексики, определяется роль Сонаты в эволюции жанра. Особое внимание уделяется своеобразию фактуры и тембровой драматургии. Результаты исследования позволили определить, что стилевой облик виолончельной сонаты Б. Бриттена обусловлен необарочными проявлениями. Ее композиция коррелируется с моделью барочной сюиты. Однако автор не воспроизводит аутентичную структуру, а использует жанровые прототипы разных эпох. Интегрирующий стилевой вектор неоклассицизма второй половины XX века проявился в камерном произведении в особом игровом тоне, использовании монтажного принципа сопряжения разнохарактерного музыкального тематизма, в переосмыслении жанровой семантики отдельных частей цикла в направлении гротескной и инфернальной образных сфер. Вместе с тем принадлежность сочинения к жанру сонатно-симфонического генезиса подчеркивается атрибутивными признаками: наличием сонатной формы в первой части, скрытой четырехчастностью цикла, интонационным единством композиции и диалектическим принципом, реализующимся как в противопоставлении разножанровых частей-образов, так и на уровне тембровой драматургии. Статья адресована прежде всего исполнителям с целью формирования художественно верных интерпретационных подходов.

Ключевые слова: соната для виолончели и фортепиано, Б. Бриттен, необарокко, жанровые признаки

Для цитирования: Гудожникова О. Н. Соната для виолончели и фортепиано Б. Бриттена. Поэтика жанра в контексте необарочных тенденций второй половины XX века // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 69–78. <https://doi.org/10.36871/hon.202603069>

© Гудожникова О. Н., 2026

Original article

BENJAMIN BRITTEN'S SONATA FOR CELLO AND PIANO

The Poetics of the Genre in the context of Neo-Baroque Tendencies in the second half of the XXth century

Olga N. Gudozhnikova

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
22 ul. Gryaznova, Magnitogorsk, Chelyabinsk region, 455036, Russian Federation
gudozolga@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-4567-0556

Benjamin Britten's Sonata for Cello and Piano, Op. 65 in C (1961) is one of the most famous pieces in the chamber ensemble repertoire for this instrumental combination, yet it is rarely the subject of research. This article explores the composition and musical vocabulary of the sonata, as well as its role in the evolution of the genre. Particular attention is paid to its unique texture and timbral dramaturgy. The results of the study suggest that the style of B. Britten's Cello Sonata is influenced by Neo-Baroque elements, its composition correlates with the model of a Baroque suite. However, rather than reproducing the authentic structure, the author uses genre prototypes from different eras. The integrating stylistic vector of Neoclassicism in the second half of the XXth century manifested itself in the chamber work through a special playful tone, the montage principle of combining diverse musical themes, and the reinterpretation of the genre semantics of individual parts of the cycle leaning towards grotesque and infernal imagery. At the same time, the work's affiliation with the sonata-symphonic genre is emphasized by the following defining features: the presence of a sonata form in the first part; the hidden four-part structure of the cycle; the intonational unity of the composition; and the dialectical principle manifested both in the juxtaposition of images from different genres and at the level of timbral dramaturgy. This article is primarily intended for performers in order to foster accurate artistic interpretations.

Keywords: Sonata for Cello and Piano, B. Britten, Neo-Baroque, genre features

For citation: Gudozhnikova O. N. Benjamin Britten's Sonata for Cello and Piano. The Poetics of the Genre in the context of Neo-Baroque Tendencies in the second half of the XXth century. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2026, no. 3 (48). P. 69–78. <https://doi.org/10.36871/hon.202603069> (In Russian)

Соната для виолончели и фортепиано *op. 65 in C* Б. Бриттена (1961) по праву занимает центральное место в концертном репертуаре для данного инструментального состава. Самообытный музыкальный язык, разнообразно представленные выразительные возможности виолончели и оригинальность ансамблевых задач ставят произведение английского композитора в один ряд с камерными опусами К. Дебюсси, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Ф. Пуленка, П. Хиндемита, А. Шнитке, Р. Щедрина. Соната звучала и звучит в исполнении известных музыкантов второй половины XX начала XXI веков¹,

прежде всего Маэстро Ростроповича, который инициировал ее создание и неоднократно исполнял сочинение с автором. Соната также является основой базового учебного репертуара.

Принимая во внимание востребованность камерного опуса в художественной практике, его непреходящую ценность для музыкального искусства, необходимость обращения к инструментальному творчеству Б. Бриттена очевидна и значима. Тем более что в отечественном музыкознании Соната для виолончели и фортепиано *op. 65 in C* не часто

¹ К произведению обращались Жаклин Дю Пре (виолончель) и Стивен Ковачевич (фортепиано), Наталья Гутман (виолончель) и Святослав Рихтер (фортепиано), Татьяна Васильева (виолончель)

и Юмико Урабе (фортепиано), Питер Виспелвэй (виолончель) и Деян Лазич (фортепиано), Давид Григорян (виолончель) и Людмила Лисова (фортепиано), Стивен Доан (виолончель) и Барри Снайдер (фортепиано).

становится объектом исследования². Среди работ, в которых упоминается это сочинение, отметим монографии о творчестве композитора на русском языке А. Таурагиса и Л. Г. Ковнацкой [4]. Исследователь Н. Биджакова [1] рассматривает сонату Б. Бриттена в аспекте синтеза жанров и анализирует особенности преломления в ней черт сонатного и сюитного циклов³. В фундаментальном труде Л. С. Гинзбурга [2] произведение представлено в контексте панорамы жанров виолончельной музыки без акцента на ансамблевой специфике⁴. Своеобразие его структуры и драматургии факультативно рассматривается в статье В. Е. Карпенко [4] в свете проблематики инструментальных циклов композитора. Среди зарубежных авторов укажем на статью Т. Борисенко [8], монографию Й. Хироты [11], диссертации Ч. Бэйкера [9] и Ч.-А. Ли [12]. Борисенко уделяет внимание поэтике явления *Moto Perpetuo* и его претворению в сочинениях Б. Бриттена. Диссертация Ч. Бэйкера, написанная в 1965 году, является первым серьезным исследовательским трудом, посвященным сонате. Близость дат создания сочинения и написания работы, а также факт знакомства автора труда с композитором позволяют отнести эту работу к достоверным источникам. Работы Й. Хироты и Ч.-А. Ли посвящены как теоретическим, так и исполнительским проблемам в Сонате. В заметке Дж. Уорекка [14] содержатся сведения о премьере сочинения 7 июля 1961 года на фестивале в Олдебурге и приведены некоторые рецензии на это исполнение.

Таким образом, обзор отечественных музыковедческих источников демонстрирует существенный пробел в изучении жанровых особенностей виолончельного опуса Б. Бриттена. Вместе с тем работы зарубежных авторов требуют профессиональной адаптации информативных данных для введения в на-

учное поле отечественного музыкознания. В этой связи комплексная постановка вопроса, включающая всесторонний анализ произведения Б. Бриттена, представляется актуальной и практически значимой. Прежде всего, статья адресована исполнителям, так как результаты музыковедческого рассмотрения, представленные в работе, являются основой для нахождения верных исполнительских приемов, достижения художественно-точной и осмысленной интерпретации.

Соната для виолончели и фортепиано *op. 65 in C* Б. Бриттена была создана в результате творческого сотрудничества английского композитора и российского виолончелиста М. Ростроповича. Они познакомились 21 сентября 1960 года на концерте в Королевском фестивальном зале в Лондоне, программа которого включала британскую премьеру Первого концерта для виолончели с оркестром Д. Шостаковича, а также «Путеводитель по оркестру» Б. Бриттена. После выступления М. Ростропович, уже зарекомендовавший себя как заказчик новых произведений, попросил Бриттена написать что-нибудь для него. Композитор согласился и создал пять сочинений: Сонату для виолончели и фортепиано *соч. 65 in C*, Симфонию для виолончели и три сюиты для виолончели *solo*. Переписка Бриттена с Ростроповичем свидетельствует о трепетном отношении автора к величайшему исполнительскому гению современности. Композитор признавался, что «возможно, допустил некоторые ошибки», и шутил, что «движение пиццикато вас позабавит; я надеюсь, что это возможно!» [13, 278].

Жанровые параметры в Сонате демонстрируют как нормативные черты⁵, так и индивидуализированный подход к структурным и стилевым особенностям сочинения. Среди ведущих тенденций, определивших его художественный облик, композиционное решение, драматургию и характер взаимо-

² Обзор трудов о творчестве Б. Бриттена представлен в статье Н. А. Пановой и Е. Р. Скурко «Проблемы творчества Бенджамина Бриттена в английском и отечественном музыкознании» // Проблемы музыкальной науки / *MusicScholarship*. 2024. № 2. С. 38–51.

³ Материал статьи также включает камерные опусы К. Дебюсси, И. Стравинского, А. Казеллы, П. Хиндемита, К. Хачатуряна и Г. Курцбаха.

⁴ В данной работе упоминаются сонаты Ж. Ропарта, Ш. Видора, Г. Форе, К. Дебюсси, А. Онеггера, П. Хиндемита, С. Барбера, Й. Ферстера Ф. Казадезюса, Ф. Пуленка, М. Регера, Ц. Бреза, З. Кодая, Б. Мартину, А. Казеллы, П. Курцбаха, Й. Кокконена, А. Тансмана, С. Франка, Э. Вила Лобоса [2].

⁵ На рубеже XIX–XX веков нормативность классикоромантической жанровой модели камерной сонаты в области формы закрепились в трех- или четырехчастности сонатного цикла. Стилиевые константы дуэтной сонаты заключаются в детализированности письма, повышенной информативно-содержательной плотности материала и тембровом слиянии, выраженном в предельной согласованности инструментальных партий на уровне интонирования, ритмики, динамической сбалансированности и артикуляции. В целом семантика жанра связана с субъективностью, интимностью высказывания, лирикой, эмоциональностью и интеллектуальностью [3, 39].

действия инструментальных партий, ярко проступают черты неоклассицизма, разнообразно репрезентирующего во второй половине XX века необарочные проявления.

Поэтика Барокко оказалась весьма созвучна запросам времени — периоду серьезных социально-политических, мировоззренческих потрясений, сложных общественных преобразований. Вместе с тем разнообразная палитра приемов, присущая старинной музыке, в исторической перспективе оказалась близка современному композиторскому мышлению и открыта виртуозному потенциалу исполнительского искусства.

Формы взаимодействия с реликтами музыкального искусства XVII–XVIII столетий включают обращение к жанрам, структурам, текстам, темам и интонациям [6, 7]. В современной практике барочные прототипы трактуются весьма вольно — от реальной апелляции к жанровым моделям до намека, аллюзии на стиль или сознательного несоответствия источнику. В качестве стилевых знаков весьма часто используются цитаты барочных тем, музыкально-риторических фигур или монограмм в их прямом или искаженном семантическом значении. Среди видов работы с музыкальным материалом доминирующими являются методы полифонического развития⁶. В партитурах авторов имитационная техника или элементы микрополифонии весьма часто смыкаются с сонористикой, что приводит к красочному или необычному звучанию. Результаты использования таких приемов согласуются с магистральной линией современного композиторского творчества — идеей сочинения самого материала музыки — звука (К. Штокхаузен).

Полифонические жанры (малые полифонические, старосонатные и сюитные циклы, *Concerto grosso*) и формы обладают огромным потенциалом к ассимиляции с современным письмом или элементами национального музыкального языка. Исследователь А. Ю. Шпагина определяет соотношение структур следующим образом: «контрастно-составные формы отражают бесконфликтное сопоставление противоположных аффектов, а вариационно-остинатные — развертывание сквозной идеи в протяженных одночаст-

ных концепциях» [7, 5]. Приемы барочного концертирования в композиторской практике актуализируют стилеобразующие черты культуры XX века — диалог и игру.

Пятичастная структура виолончельной сонаты Б. Бриттена, включающая «*Dialogue*» (*Allegro*), «*Scherzo Pizzicato*» (*Allegretto*), «*Elegia*» (*Lento*), «*March*» (*Energico*) и «*Moto Perpetuo*» (*Presto*), коррелируется с барочной сюитой, связь с которой подчеркивается наличием единой тональности *C-dur*, выдержанной в каждой части. Более того, она присутствует в названии. Принцип чередования разножанровых частей, которому следует композитор, также является важным признаком сюиты. В данном случае Бриттен сопоставляет контрастные аффекты в противоположность диалектике сонатно-симфонического цикла. Не случайно исследователь творчества английского композитора Л. Ковнацкая относит сонату к «традиционным бриттеновским сонатно-сюитным циклам, характерным для индивидуального композиторского стиля» [5, 308–309]. Автор отмечает, что Сюита № 2 *op.* 80 для виолончели соло Бриттена ближе к жанру сонаты, нежели собственно Соната [там же]. Вместе с тем композитор не использует оригинальную жанровую модель эпохи Барокко, а выбирает некоторые ее элементы и создает полигибридную форму. Так, например, названия частей ориентируют слушателя на жанровые прототипы других эпох («*Scherzo Pizzicato*», «*March*», «*Elegia*») и «модусы состояний» («*Dialogue*», «*Moto Perpetuo*»).

Первая часть, «*Dialogue*», является смысловым центром композиции и интонационным источником развертывания музыкального повествования в следующих частях. Ее содержательная основа, воплощающая различные грани личностной сферы, к концу сочинения эволюционирует в направлении негативной образности. Часть традиционна по структуре — в ее основе сонатная форма с контрастными главной и побочной партиями и ясными контурами разделов. Более того, следуя классической традиции, композитор повторяет экспозицию.

Особенность изложения инструментальных партий обусловлена названием части. Диалогичность высказывания базируется на разных по характеру интонациях в партиях виолончели и фортепиано. Возбужденность коротких секундных реплик струнного инструмента смягчается приглушенными мягкими аккордами у рояля (нотный пример 1).

⁶ Методы полифонического развития корреспондируют с атрибутивными стилевыми признаками камерной сонаты, специфика которых характеризуется полифоничностью в организации ансамблевой фактуры.

Нотный пример 1

Б. Бриттен. Соната для виолончели и фортепиано *op.* 65.
I часть, «*Dialogue*». Тт. 1–6

Оба участника дуэта обретают почти одушевленные характеристики. М. Ростропович писал: «Нежная, но в то же время волнующая, в буквальном смысле слова, человеческая связь между двумя инструментами... разговор, выраженный не словами, а чем-то более тонким и замысловатым, разговор, в котором капризно меняется настроение, разговор, охватывающий не слова, а целый мир переплетенных чувств, связанных с каждой нотой» [цит. по: 12, 18]. Развитие приводит к экспонированию второй главной партии — прерывающие интонации у виолончели на фоне триольных фигураций в партии фортепиано (т. 26, *animato*). Побочная партия (*Tranquillo*) демонстрирует согласие и умиротворение двух собеседников. Разработки как таковой нет. Импульсом развития в динамической репризе выступают элементы второй главной партии, автор поручает виолончели триольную сопровождающую

линию, а фортепиано наделяет прерывистыми интонациями. Побочная партия в репризе звучит без изменений, но приобретает иную тембровую окраску, так как инструментальные партии обмениваются тематическими проведениями. Лаконичная кода построена на начальных интонациях главной партии.

Ни один из циклов Бриттена не обходится без активной моторики. Соната не стала исключением. В гротескном «*Scherzo Pizzicato*», усиленном соответствующим приемом, уже просматривается трагическое окончание сочинения. Ироничный, но колкий характер этой части поддерживается остиnantным ритмом. Инструменты воспроизводят по очереди музыкальный материал, который смог бы сыграть один инструмент. Данный фактурный прием требует от пианиста предельной унификации штриховой палитры с виолончельным *pizzicato* (нотный пример 2).

Нотный пример 2

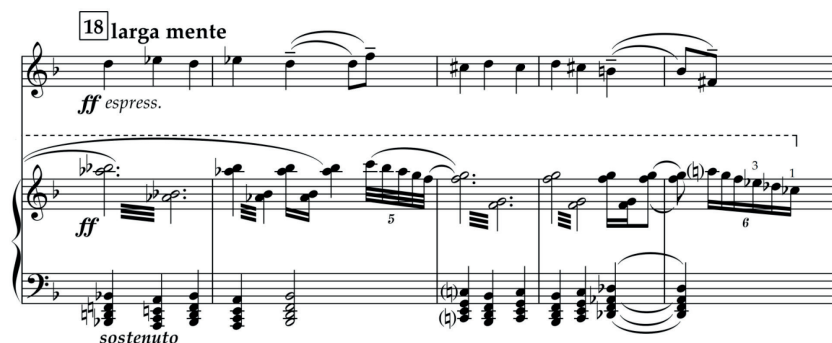
Б. Бриттен. Соната для виолончели и фортепиано *op.* 65.
II часть, «*Scherzo Pizzicato*». Тт. 1–12

Третья часть, «*Elegia*», является лирико-драматическим центром композиции. Здесь главным действующим «лицом» является струнный инструмент. Виолончели поручены эмоциональные высказывания, которые в кульминации достигают высокой степени трагедийности. Значительность содержания находит отражение в разнообразных сред-

ствах инструментальной выразительности — аккордах в широком расположении, двойных нотах, фразировке, включающей длинные восходящие подъемы мелодической линии и затем такие же продолжительные спады. Партия фортепиано трепетно поддерживает солирующую виолончель, чутко следуя за ее высказываниями (нотный пример 3).

Нотный пример 3

Б. Бриттен. Соната для виолончели и фортепиано op. 65.
III часть, «*Elegia*». Тт. 44–48



«*March*» — наиболее часто встречающийся жанр в инструментальных циклах Бриттена. В виолончельной сонате он получает пародийную трактовку при сохранении атрибутивных размера 4/4 и пунктирного ритма. Карикатурность образа подчеркивается комплексом выразительных средств: диссонирующими аккордами у рояля, квадратностью маршевого метра в сочетании с мелким нечетным дроблением в мелодике, тембровыми контрастами (низкий регистр виолончели в сопоставлении с трубным пунктирным возгласом в высокой тесситуре

в партии фортепиано). Особая роль в создании содержательного поля части принадлежит цитате *Dies Irae*, которая корреспондирует с аналогичной темой из «Военного реквиема» (1961) Б. Бриттена. Данная связь не случайна, она лишь подчеркивает драматизм содержания, переданный при помощи «отображенных» признаков марша. В репризе механистичность звучания усиливается за счет использования в партии виолончели неспецифических инструментальных приемов: *sul ponticello*, *glissando* и *flageolet* (нотные примеры 4–5).

Нотный пример 4

Б. Бриттен. Соната для виолончели и фортепиано op. 65.
IV часть, «*March*». Тт. 42–45



Нотный пример 5

Б. Бриттен. Соната для виолончели и фортепиано op. 65.
IV часть, «March». Тт. 59–61



Напряженность музыкального повествования в «*Moto Perpetuo*» не ослабевает. Более того, триольные восьмые из среднего раздела «*March*» становятся ритмической основой темы Финала. Источником композиционного развития в финальной части являются две темы, которые экспонируются одновременно. Первая, изначально звучащая у виолончели, представляет собой триольную ритмическую фигуру с двумя шестнадцатыми. Вторая, с характерной нисходящей малой секундой, проводится в партии фортепиано в аккордовом

изложении. Впоследствии происходит перераспределение тематического материала между инструментами — у рояля звучит триольное движение, а в партии виолончели отчетливо слышны секундовые интонации. В эпизоде *Con eleganza* у струнного инструмента ясно просматривается аккомпанирующая фактура на фоне октавного проведения темы в партии фортепиано (нотный пример 6). Завершает часть мощная динамическая волна от трех *piano* до *tutti fortissimo*, которая не оставляет сомнений в исходе неравной борьбы.

Нотный пример 6

Б. Бриттен. Соната для виолончели и фортепиано op. 65.
V часть, «*Moto Perpetuo*». Тт. 81–85



Композиция камерного опуса Б. Бриттена условно демонстрирует противопоставление двух образных сфер: интимно духовного («*Dialogue*» и «*Elegia*») и враждебного, бездуховного, агрессивного («*Scherzo Pizzicato*», «*March*» и «*Moto Perpetuo*»). «*Dialogue*» решен композитором в рамках нормативности: во-первых, благодаря использованию сонатной формы с репризой экспозиции, во-вторых, за счет подчеркнутого вербально и фактурно инвариантного признака дуэтной сонаты — диалогичности как типа инструментально-

го общения и специфической формы межличностного взаимодействия исполнителей. «*Elegia*» сохраняет имманентные свойства жанра и условно выполняет функцию лирико-драматургического центра в структуре цикла. Подвижные «*Scherzo Pizzicato*», «*March*» и «*Moto Perpetuo*», образующие сферу негативной образности, переосмысливаются в преувеличенно-гротескном направлении и обрамляют медленную часть.

Соответствие типизированному жанровому содержанию или его деформация под-

черкуются в основном разнообразными инструментальными приемами. Вторая часть исполняется без участия смычка *pizzicato*. Лирико-драматическая кульминация цикла в «*Elegia*» отмечена песенным характером тематизма и инструментальным *legato*. Особая тембровая краска в «*March*» достигается за счет применения выразительных, в том числе и неспецифических, приемов звукоизвлечения. В финале «*Moto Perpetuo*» Н. Л. Биджакова отмечает характерный для барочной жиги размер 6/8 и типичную для данного танца акцентировку каждой сильной и относительно сильной долей, которая в Сонате Б. Бриттена «обигрывается ритмическим смещением акцентов» [1, 245].

В художественной практике композиторов XX века узнаваемые цитаты, музыкально-риторические фигуры или монограммы являются не только вербальным проявлением барочной эстетики с ее символикой и теорией аффектов, но и в целом универсальным инструментом дешифрации музыкального содержания. При этом весьма часто знаки сохраняют свои семантические свойства и для слушателя, как правило, ассоциируются с конкретным содержанием. Так, например, включение цитаты из *Dies Irae* демонстрирует тенденцию к многозначности содержательных модусов сочинения — превратно-гротескный образ становится носителем негативного содержания, символом зла. Монограмма *DSCH* в «*Moto perpetuo*» интерпретируется как приношение гению, вдохновившему Бриттена на создание Сонаты и напрямую с содержанием сочинения как будто не связана. Однако трансформация жанрового содержания в подвижных частях в сторону пародии или гротеска указывает на стиливые приемы Д. Шостаковича в переосмыслении семантики жанров бытовой музыки.

В качестве художественной цитаты может рассматриваться и особый тип изложения, характерный для знакового сочинения И.-С. Баха. В «*Dialogue*» исследователь Н. Л. Биджакова указывает на «*ostinato*», «спрятанное» в широких размашистых трио-

лях, исполняемых на двух струнах» [1, 245]. Данный прием она сравнивает с бариолажем из Прелюдии Шестой сюиты для виолончели соло И. С. Баха» [там же]. На протяжении виолончельной сонаты композитор весьма часто использует в партии фортепиано октавные басы *ostinato*, которые напоминают знаковый элемент эпохи Барокко *basso continuo*.

Таким образом, в Сонате для виолончели и фортепиано Б. Бриттена отразились как традиции жанра, так и ведущие художественные тенденции музыкального искусства XX века. Новаторство композитора обусловлено не столько усложнением музыкальной лексики, сколько переосмыслением стиливых констант ушедших эпох, их творческим прочтением в контексте оригинального авторского почерка. Пять контрастных разнотембровых частей виолончельной сонаты объединены одной тональностью и с первого взгляда напоминают сюитный игровой ряд. Однако при всей «ненормативности» опуса многие детали указывают на его принадлежность к жанру сонаты. Так, например, первая часть написана в сонатной форме, в композиции усматривается скрытая драматургия сонатно-симфонического цикла и прослеживаются интонационные связи — тема «*Scherzo Pizzicato*» перекликается с основной темой первой части «*Dialogue*», а триольный элемент из среднего раздела «*March*» является ритмической основой темы «*Moto perpetuo*». В сочинении присутствует и главный атрибутивный признак сонатного жанра — контраст, который осуществляется как на уровне концепции цикла, представляющей две образные сферы, так и на уровне тембровой драматургии, подчеркнутой различными инструментальными приемами (*pizzicato* в «*Scherzo Pizzicato*» и *legato* в «*Elegia*»). Инвариантная паритетность инструментальных партий в сочинении Б. Бриттена реализуется в рамках стиливых норм. А игровой модус сюитности не исключает личностной интонации авторского высказывания, наполняющего произведение глубоким смыслом и художественной значимостью.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Биджакова Н. Л. Произведения первой половины XX века для дуэта виолончели и фортепиано: взаимопроникновение сонатного и сюитного циклов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 4. С. 241–247.
2. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства : в 4 кн. Кн. 4: Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. М. : Музыка, 1978. 407 с.

3. Гудожникова О. Н. Соната для виолончели и фортепиано в отечественной музыке XIX–XX веков: эволюция и особенности стиля : дис. ... кандидата искусствоведения. Магнитогорск, 2017. 227 с.
4. Карпенко В. Е. О жанровом развитии в инструментальных циклах Бенджамина Бриттена (к 105-летию со дня рождения композитора) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 47. С. 121–125.
5. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М. : Советский композитор, 1974. 392 с.
6. Пыльнева Л. Л. Преломление барочных принципов в творчестве композиторов Сибири // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1 (19). С. 157–165.
7. Шпагина А. Ю. Неobarочные тенденции в инструментальном творчестве петербургских композиторов 1960–1990-х годов : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2006. 19 с.
8. Борисенко Т. В. Художній образ перпетуум мобіле в сонаті для віолончелі та фортепіано Б. Бріттена // International Journal of Innovative Technologies in Social Science. 2019. № 7 (19). С. 3–6.
9. Baker C. A. An Analytical Study of the Sonata in C for Cello and Piano by Benjamin Britten. D.M.A. diss. Eastman School of Music of the University of Rochester, 1965.
10. Cooke M. (ed.) The Cambridge Companion to Benjamin Britten. Cambridge, 1999. 250 p.
11. Hirota Yo. Benjamin Britten and Chamber Music: Sonata for Cello and Piano, Op. 65: I. Historical Background and Perspectives II. Analysis of the Sonata in C, Op. 65. Saarbrücken, 2012. 88 p.
12. Lee J.-A. Benjamin Britten's Sonata in C for Cello and Piano, Op. 65 : a practical guide for performance. D.M.A. diss. University of North Texas, 2009. 49 p.
13. Reed Ph., Cooke M. (eds.) Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten. Woodbridge UK, 2010, Vol. 5. 278 p.
14. Warrack J. Aldeburgh: Britten's Cello Sonata // The Musical Times. 1961. Vol. 102. 495 p.

REFERENCES

1. Bidzhakova N. L. Works of the first half of the XXth century for Cello and Piano Duo: Interpenetration of Sonata and Suite Cycles. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Almanac]. 2005, no. 4. P. 241–247. (In Russian)
2. Ginzburg L. S. Istoriya violonchel'nogo iskusstva [History of Cello Art : in 4 books]. Book 4: Zarubezhnoe violonchel'noe iskusstvo XIX – XX vekov [Foreign Cello Art of the XIXth – XXth centuries]. Moscow, 1978. 407 p. (In Russian)
3. Gudozhnikova O. N. Sonata dlya violoncheli i fortepiano v otechestvennoi muzyke XIX – XX vekov: evolyutsiya i osobennosti stilya [Sonata for Cello and Piano in Russian Music of the XIXth – XXth centuries: Evolution and Style Features]. Candidate dissertation. Magnitogorsk, 2017. 227 p. (In Russian)
4. Karpenko V. E. On Genre Development in Benjamin Britten's Instrumental Cycles (to the 105th Anniversary of the Composer). *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2019, no. 47. P. 121–125. (In Russian)
5. Kovnatskaya L. G. Benjamin Britten. Moscow, 1974. 392 p. (In Russian)
6. Pyl'neva L. L. Refraction of Baroque Principles in the Works of Siberian Composers. *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of Musical Science]. 2018, no. 1 (19). P. 157–165. (In Russian)
7. Shpagina A. Yu. Neobarochnye tendentsii v instrumental'nom tvorchestve peterburgskikh kompozitorov 1960–1990-kh godov [Neo-Baroque Tendencies in the Instrumental Works of Saint Petersburg Composers of the 1960s–1990s]. Candidate dissertation abstract. Saint Petersburg, 2006. 19 p. (In Russian)
8. Borisenko T. V. The Artistic Image of Perpetuum Mobile in Britten's Sonata for Cello and Piano. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 2019, no. 7 (19). P. 3–6. (In Ukrainian)
9. Baker C. A. An Analytical Study of the Sonata in C for Cello and Piano by Benjamin Britten. D.M.A. dissertation. Eastman School of Music of the University of Rochester. 1965. (In English)
10. Cooke M. (ed.) The Cambridge Companion to Benjamin Britten. Cambridge, 1999. 250 p. (In English)

11. Hirota Yo. Benjamin Britten and Chamber Music: Sonata for Cello and Piano, Op. 65: I. Historical Background and Perspectives II. Analysis of the Sonata in C, Op. 65. Saarbrücken, 2012. 88 p. (In English)
12. Lee J.-A. Benjamin Britten's Sonata in C for Cello and Piano, Op. 65 : a practical guide for performance. D.M.A. dissertation. University of North Texas, 2009. 49 p. (In English)
13. Reed Ph., Cooke M. (eds.) Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten. Woodbridge UK, 2010, vol. 5. 278 p. (In English)
14. Warrack J. Aldeburgh: Britten's Cello Sonata. *The Musical Times*. 1961, vol. 102. 495 p. (In English)

Информация об авторе:

Гудожникова О. Н. — проректор по воспитательной работе и молодежной политике, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства, кандидат искусствоведения, доцент.

Information about the author:

Gudozhnikova O. N. — Vice-Rector, Head of the Department of History and Theory of Performing Arts, Candidate of Art Criticism, Associate Professor.

Статья поступила в редакцию 6 апреля 2026 года; одобрена после рецензирования 6 мая 2026 года; принята к публикации 12 мая 2026 года.

The article was submitted April 6, 2026; approved after reviewing May 6, 2026; accepted for publication May 12, 2026.

Научная статья

УДК: 27-528

DOI: 10.36871/hon.202603079

**ЛИТУРГИЯ СВ. ИОАННА ЗЛАТОУСТА С. С. МОКРАНЯЦА:
МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И ИНДИВИДУАЛЬНЫМ ЗАМЫСЛОМ***Юлия Анатольевна Финкельштейн¹,
Милица Драгнич²*^{1,2} Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина;
институт «Академия имени Маймонида»

115035, Российская Федерация, Москва, улица Садовническая, 52/45

¹ ula_df@mail.ru, ORCID: 0000-0001-6584-4835² dragnic@mail.ru, ORCID: 0009-0008-9018-3889

В статье исследуется фундаментальное сочинение Стевана Стояновича Мокраняца — «Божественная литургия св. Иоанна Златоуста» (1895). Актуальность темы обусловлена необходимостью осмысления механизмов синтеза традиционной церковной монодии и европейской композиторской техники в творчестве одного из основоположников сербской национальной музыкальной школы. В Литургии соединяются традиция сербского осмогласия и черты индивидуального композиторского стиля Мокраняца, получившего профессиональное образование в Мюнхене, Риме и Лейпциге. Рассматривается историко-культурный контекст создания Литургии, состояние сербской церковной музыки конца XIX века, личность Мокраняца как собирателя и систематизатора устной певческой традиции. Изучается роль осмогласия как основы музыкальной ткани произведения, выявляются особенности его гармонического языка, анализируется применение полифонической техники. Проводится сравнительный анализ с литургическими опусами русских композиторов — П. И. Чайковского, А. Д. Кастальского, С. В. Рахманинова. Показано, что художественное значение Литургии определяется не только ее эстетическими качествами, но и ролью в формировании сербской национальной культурной идентичности. Мокраняцу удалось осуществить уникальный синтез: органично соединить каноническую основу православного богослужебного чина с народно-песенными интонациями. Произведение сохраняет богослужебную функцию, официально признано Сербской православной церковью и позиционируется в статье как акт творческого богословия, связывающий традицию и новаторство, личное и соборное, временное и вечное.

Ключевые слова: Стеван Стоянович Мокраняц, «Божественная Литургия св. Иоанна Златоуста», осмогласие, сербское народное церковное пение, национальная идентичность, произведения для хора

Для цитирования: Финкельштейн Ю. А., Драгнич М. Литургия св. Иоанна Златоуста С. С. Мокраняца: между традицией и индивидуальным замыслом // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 79–84. <https://doi.org/10.36871/hon.202603079>

Original article

**THE LITURGY OF ST. JOHN CHRYSOSTOM BY S. S. MOKRANJAC:
BETWEEN TRADITION AND PERSONAL VISION***Yulia A. Finkelstein, Milica Dragnitch*^{1,2} Institute "Maimonides Academy"

Russian State University named after A. N. Kosygin

52/45 Sadovnicheskaya ul., Moscow, 115035, Russian Federation

¹ ula_df@mail.ru, ORCID: 0000-0001-6584-4835² dragnic@mail.ru, ORCID: 0009-0008-9018-3889

This article examines the seminal work of Stevan Stojanović Mokranjac, *The Divine Liturgy of St. John Chrysostom* (1895). The relevance of the research lies in the need to understand how traditional church monody and European compositional techniques were synthesized in the work of one of the founders of the Serbian national music school. The *Liturgy* combines the Serbian octoechos tradition with the features of Mokranjac's distinctive compositional style, developed during his professional training in Munich, Rome and Leipzig. The article examines the historical and cultural context in which the *Liturgy* was composed, the state of the Serbian church in the late XIXth century, and Mokranjac's contribution as a melographer and systematizer of the oral singing tradition. The article explores the role of the octoechos as the compositional basis of the work, identifies its distinctive harmonic features, and analyses the use of polyphonic techniques, such as subtonal polyphony and imitation. A comparative analysis is conducted with the liturgical opuses by Russian composers P. I. Tchaikovsky, A. D. Kastalsky and S. V. Rachmaninoff. It is shown that the artistic value of the *Liturgy* is determined not only by its aesthetic qualities, but also by its role in the formation of Serbian national cultural identity. Mokranjac achieved a unique synthesis by organically combining the canonical foundation of the Orthodox liturgical rite with folk-song intonations. The work retains its liturgical function and is officially recognized by the Serbian Orthodox Church. The article considers it to be an act of creative theology that combines tradition and innovation, the personal and the conciliar, the temporal and the eternal.

Keywords: Stevan Stojanović Mokranjac, *The Divine Liturgy of St. John Chrysostom*, octoechos, Serbian folk church singing, national identity, choral works

For citation: Finkelstein Yu. A., Dragnich M. *The Liturgy of St. John Chrysostom by S. S. Mokranjac: between Tradition and Personal Vision. Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]. 2026, no. 3 (48). P. 79–84. <https://doi.org/10.36871/hon.202603079> (In Russian)*

В истории музыкального искусства особое место занимают произведения, художественная ценность которых определяется не только эстетическими качествами, но и их значимостью в формировании национальной культурной идентичности. К числу таких фундаментальных сочинений относится «Божественная литургия св. Иоанна Златоуста» Стевана Стояновича Мокраяца (1856–1914), созданная в 1895 году.

Данное произведение представляет собой уникальный феномен музыкального искусства, комплексный историко-культурный документ, отражающий процесс сербского православного возрождения. Литургия Мокраяца стала концептуальным мостом

между средневековой монодией и европейской гармонической системой, успешным синтезом архаического и современного музыкального мышления. Современное функционирование Литургии в богослужбной практике получило официальное признание Сербской православной церкви, что подтверждается его регулярным исполнением во время служб наряду с традиционными распевами.

Исследование творческого метода композитора позволяет выявить механизмы успешного синтеза традиционного и новаторского начал в его произведении. Мокраяц, получивший профессиональное европейское образование, сумел сохранить верность осмо-

гласной системе, одновременно создав оригинальное произведение, органично сочетающее в себе национальные и инновационные элементы.

В данной статье рассматривается влияние произведения Мокраняца на развитие сербской церковной музыки.

Методологическая основа исследования формируется на пересечении музыковедческого анализа, источниковедения, культурологического подхода и компаративистики, что позволяет всесторонне рассмотреть феномен творчества С. С. Мокраняца как композитора, осуществившего уникальный синтез традиционной сербской певческой культуры и европейской композиторской техники.

Для понимания масштаба творческой деятельности Стевана Стояновича Мокраняца необходимо обратиться к историко-культурному контексту развития музыкального искусства в Сербии конца XIX столетия. Данный период характеризуется обретением сербским государством автономии и актуализацией процессов культурного самоопределения.

В области церковно-певческого искусства в тот период царила известная разобщенность и отсутствие единых уставных норм. На протяжении длительного периода османского владычества устная практика церковного пения сохранялась преимущественно в монастырских стенах, при этом процесс письменной фиксации был нерегулярным, что приводило к искажению аутентичных форм. Ситуация осложнялась двумя противоположными тенденциями. С одной стороны, сербская церковно-певческая среда оказалась открыта для внешних влияний — австрийской и русской традиций многоголосия. С другой стороны, существовала инерция устного бытования, где каждый опытный клирос имел свои варианты распевов.

В конце XIX века музыкальная сцена была полностью подчинена влиянию западноевропейского романтизма, ярчайшими представителями которого являлись такие композиторы, как И. Брамс и Дж. Верди. В условиях господства строгой функциональной гармонии творческий путь Стевана Мокраняца представлял собой особый феномен. В отличие от своих современников, композитор стремился создать уникальный музыкальный язык, который бы отражал специфику православного богослужения. Его главной задачей было избежать оперного звучания и симфонической масштабности,

характерных для западной музыки рассматриваемого периода.

Сербско-византийский стиль, разработанный Мокраняцем, стал результатом синтеза древних традиций византийского церковного пения, национальных особенностей сербского народного музыкального творчества и современных приемов хоровой композиции. Мокраняц сознательно избегал привнесения элементов западной оперной стилистики, что позволило ему создать аутентичный музыкальный язык, полностью соответствующий духу православного богослужения. Его произведения стали ярким примером того, как можно сохранить национальную и духовную идентичность в условиях господства чуждой художественной системы.

В данных историко-культурных условиях творческая деятельность Мокраняца приобрела особую значимость. Он осуществил систематизацию и кодификацию устной певческой традиции. Согласно современным исследованиям (В. Пено, И. Весич), образ Мокраняца как авторитетной фигуры в сербской церковной музыке представляет собой комплексный феномен. Профессиональная деятельность композитора в качестве руководителя хора Белградского певческого общества и преподавателя Богословской семинарии Святого Саввы позволила ему создать единую методологическую базу, сформировать профессиональную школу церковного пения, обеспечить унификацию исполнительской практики, способствовать консолидации национального культурного пространства. Таким образом, работа Мокраняца явилась значимым фактором в процессе формирования единой системы сербского церковного пения, что способствовало укреплению национальной культурной идентичности.

Метод сочинения С. С. Мокраняца основывается на фундаментальном принципе преемственности традиций православного богослужебного пения, в частности системы осмогласия. Данная система, представляющая собой комплекс восьми гласов (тональностей-ладов), составляет структурную основу православного богослужебного цикла. Первоначальный замысел композитора предполагал создание масштабного литургического цикла, базирующегося на мотивах всех восьми гласов сербского народного пения. Концепция произведения мыслилась автором как музыкальная энциклопедия, аналогичная средневековым иконописным подлинникам [3, 53].

Реализация творческого замысла, ограниченная использованием мотивов первого гласа, способствовала достижению высокого уровня художественной целостности произведения. В процессе работы над сочинением Мокраяц опирался на стилистические особенности сербского народного церковного пения конца XVIII века, зафиксированные в ходе фольклорных экспедиций.

Особенность обработки фольклорного мелоса у Мокраяца состоит в его органичном вплетении в музыкальную фактуру при сохранении архаических черт сербского пения — характерных попевок и типичных интервальных ходов. Композитор виртуозно применяет прием стилизации, принципиально отличный от практики его предшественников (в частности, Корнелия Станковича). Если Станкович нередко излагал народную мелодию аккордовой вертикалью, то Мокраяц использует полифонический тип изложения, сохраняя интонационную и ритмическую структуру мотива.

В современной музыкальной науке особое внимание уделяется проблеме взаимодействия устной и письменной традиций. Фиксация устного материала представляет собой сложный процесс, в ходе которого происходит не просто запись мотивов, а их творческое переосмысление. В процессе работы над записью церковных напевов Мокраяц стремился создать письменный документ, который при исполнении максимально бы воспроизводил живую природу устной молитвы.

«Божественная литургия св. Иоанна Златоуста» представляет собой цикл, состоящий из более чем 20 композиционных единиц, охватывающих полный богослужебный канон — от мирной ектении «Возлюбим Господа» до заключительного песнопения «Буди имя Господне».

При обработке церковного песнопения Мокраяц старается использовать все его мелодические и ритмические качества. При этом он всегда ориентируется на содержание текста. В некоторых эпизодах формы он обращается с мелодией более свободно, использует полифонию и другие приемы развития, привнося тем самым черты своего собственного стиля. Однако такие вмешательства никогда не становятся неуместными и неподходящими для музыкальной ткани, в которой они используются. Именно благодаря упомянутым особенностям «Литургия» Мокраяца в целом и особенно некоторые ее части («Херувимская песнь», «Тебе

песнь») вошли в мировое художественное наследие.

В структурном отношении данное произведение демонстрирует принципиальное отличие от литургического цикла П. И. Чайковского (ор. 41), созданного в концертном стиле и ориентированного преимущественно на сценическое исполнение. Творческий метод Мокраяца характеризуется сохранением утилитарной функции богослужебного произведения. Гармоническая система произведения базируется на оригинальной композиторской технике, центральным элементом которой является активное использование аккордов побочных ступеней лада (II, III, VI). Данный подход, противопоставленный классической функциональной гармонии (тоника—доминанта—субдоминанта), создает особый архаический колорит, соответствующий эстетическим поискам славянского национального направления в музыке. В «Литургии» композитор отказывается от канонической мажоро-минорной системы в пользу оригинальной гармонической модели. Гармоническое развитие следует за мелодической линией. Композитор усиливает плагальность, которая придает звучанию музыкальной ткани мягкость и созерцательность, лишая его резкости и конфликтности.

Методологическое значение гармонической системы Мокраяца заключается в создании уникальной модели синтеза традиционной певческой практики с профессиональной композиторской техникой, где гармоническая вертикаль подчиняется мелодическому развитию, функциональная система формируется на основе народно-песенного мелоса, а музыкальная ткань сохраняет сакральную функцию и богослужебную целесообразность.

Профессиональное образование композитора, полученное в ведущих музыкальных центрах Европы (Мюнхене, Риме, Лейпциге), позволило ему овладеть сложной системой полифонического письма. Будучи учеником лейпцигской школы, Мокраяц глубоко изучил принципы имитационной полифонии. Композиционный подход автора характеризуется дозированным использованием полифонических приемов, где каждый элемент служит усилению выразительности музыкального текста. В литургическом цикле полифония выступает не как самоцель, а как средство художественной экспрессии.

Фактурная организация произведения объединяет подголосочную технику, синте-

зирующую западноевропейскую полифонию, с традициями русско-украинского и сербского народного многоголосия, и голосоведение, при котором партии не заглушают основную мелодию, а создают объемное звучание. Речитативный стиль, исключая виртуозные сольные эпизоды в итальянском духе, соединяется с декламационной манерой, воспроизводящей естественные речевые интонации.

При сравнении «Литургии» Мокраняца с опусами его русских современников (А. Архангельского, А. Кастальского, С. Рахманинова) обнаруживается значительная разница в манере письма. Русское направление (особенно Московская школа Синодального училища) тяготело к эпичной монументальности, мощным унисонам и сложным гармониям, использованию уменьшенных ладов, остинато. Сербская «Литургия» Мокраняца более камерна. Она, как фреска в небольшой средневековой церкви, сокровенна. Нет «громких» кульминаций ради кульминаций. Сохраняется спокойное, ровное течение веры — исихастское, созерцательное начало, характерное для сербского православного самосознания.

«Литургия» Стевана Мокраняца приобретает характер феномена национальной культуры. Идентично-формирующая функция произведения проявилась в период интеграции южнославянских земель, когда возникла острая потребность в унифицированном церковно-певческом материале, способном выступить в роли духовного консолидирующего фактора. Роль музыки Мокраняца в укреплении национального самосознания раскрывает ее культурно-политическую составляющую. Литургический цикл Мокраняца является инструментом культурного самоопределения и фактором духовного единения, символом национального возрождения.

Историческая актуальность произведения особенно ярко проявилась в конце XX века, в период геополитических трансформаций на Балканах. Обращение к творческому наследию Мокраняца приобрело характер культурного сопротивления и возвращения к национальным истокам.

Традиционная преемственность сочинения подтверждается его глубоким укоренением в профессиональной и народной культуре. Мелодический материал литургии стал неотъемлемой частью певческой практики, передаваясь от поколения к поколению. Художественно-эстетическая ценность опуса сопоставима с достижениями в области ар-

хитектурного искусства. Современные музыковеды (например, Иван Муди) проводят параллели между музыкальными поисками Мокраняца и архитектурным стилем «сербско-византийского» направления. Подобно тому, как представители сербско-византийского направления в архитектуре переосмысливали формы средневековых монастырских комплексов (Студеница, Грачаница), интегрируя их с современными для XIX века строительными технологиями, Мокраняц осуществил аналогичную трансформацию в сфере церковного пения.

Инновационный характер композиторского решения заключается в том, что автору удалось избежать формальной стилизации, эклектического смешения традиций, консервативной закостенелости. Произведение демонстрирует редкий пример успешного синтеза традиционного и современного, где архаические элементы органично сочетаются с инновационными композиторскими приемами, создавая качественно новое художественное целое. Композитор сумел мастерски объединить церковную традицию, фольклорные истоки и приемы профессионального хорового письма, добившись их естественного взаимодействия.

Итак, «Божественная Литургия св. Иоанна Златоуста» в творческом наследии С. С. Мокраняца представляет собой уникальное явление в истории церковной музыки. Композитор осуществил концептуальный прорыв, преодолев кажущееся противоречие между канонической традицией и индивидуальным творческим выражением. Он не разрушал традицию, как это делали радикальные модернисты, и не копировал слепо старые рукописи, превращая музыку в музейный экспонат, а совершил акт творческого богословия. Используя свой огромный талант и европейскую технику, он высветил в древнем напеве то, что было скрыто под завесой устной передачи и бытовой небрежности, — его вечную, нетленную красоту.

Обращаясь к этой музыке сегодня, мы слышим голос самого Мокраняца — скромного, глубоко верующего человека, который растворяется в голосах своих предков, превращая индивидуальную волю композитора в соборную молитву всего сербского народа.

Таким образом, творческое наследие Мокраняца демонстрирует редкий пример органичного синтеза традиции и новаторства, где индивидуальное художественное видение

служит не разрушению канона, а его обновлению и развитию в контексте современной культурной ситуации. Произведение стано-

вится не просто музыкальным сочинением, а актом духовного творчества, соединяющим временное и вечное, личное и соборное.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Евдокимова А. А. Осмогласник в записи Стевана Мокраняца: сербско-русские церковно-певческие связи : дис. ... доктора искусствоведения. Нижний Новгород, 2018. 458 с.
2. Мартынов И. Стеван Мокраняц и сербская музыка. М. : Музгиз, 1958. 112 с.
3. Пено В., Весич И. От мифа к реальности: Стеван Стоянович Мокраняц и сербская церковная музыка // *Muzikološki Zbornik*. 2018. Vol. 54, № 1. P. 49–58.
4. Konjović P. Stevan St. Mokranjac. Belgrade : Prosveta, 1956. 95 p.

REFERENCES

1. Evdokimova A. A. Osmoglasnik v zapisi Stevana Mokranjaca: serbsko-russkie tserkovno-pevcheskie svyazi [The Octoechos as Recorded by Stevan Mokranjac: Serbian-Russian Connections in Church Music]. Doctoral dissertation. Nizhny Novgorod, 2018. 458 p. (In Russian)
2. Martynov I. Stevan Mokranjac i serbskaya Muzyka [Stevan Mokranjac and Serbian Music]. Moscow, 1958. 112 p. (In Russian)
3. Peno V., Vesić I. Od mita do resničnosti: Stevan Stojanović Mokranjac in srbska cerkvena glasba [From Myth to Reality: Stevan Stojanović Mokranjac and Serbian Church Music]. *Muzikološki Zbornik* [Musicological Annual]. 2018, no. 54 (1). P. 49–58. (In Slovenian and English)
4. Konjović P. Stevan St. Mokranjac. Belgrade, 1956. 95 p. (In Serbian, Cyrillic and Latin script)

Информация об авторах:

Финкельштейн Ю. А. — кандидат искусствоведения, доцент.

Драгнич М. — аспирант.

Information about the authors:

Finkelstein Yu. A. — Candidate of Art Criticism, Associate Professor.

Dragnich M. — Postgraduate student at the Department of Musicology.

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 8 мая 2026 года; одобрена после рецензирования 5 июня 2026 года; принята к публикации 8 июня 2026 года.

The article was submitted May 8, 2026; approved after reviewing June 5, 2026; accepted for publication June 8, 2026.

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.36871/hon.202603085

РАБОТА ГО ШУЧЖЭНЬ НАД ПОСТАНОВКАМИ ОПЕРЫ П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В КИТАЕ

Чжан Мэнвэнь

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
125009, Российская Федерация, Москва, улица Большая Никитская, 13/6
1014518842@qq.com, ORCID: 0000-0003-2841-2851

Статья посвящена крупнейшему деятелю китайской культуры — Го Шучжэнь, вокалистке, получившей образование в Московской консерватории в 1960-х годах. Еще в бытность в Москве Го Шучжэнь зарекомендовала себя как вдохновенная исполнительница заглавных партий в операх «Евгений Онегин» Чайковского и «Богема» Пуччини. Свой сценический опыт по воплощению оперы Чайковского она применила в Китае, поставив «Евгения Онегина» в качестве режиссера со студенческим коллективом. Именно этим она повторила осуществленную Чайковским идею: услышать в опере молодые голоса. Как легенда вокальной педагогики Центральной консерватории Пекина Го Шучжэнь содействовала открытию в ней Оперного центра. Последний предоставил начинающим певцам возможность активно участвовать в международных конкурсах вокалистов. Приведенные обстоятельства стали основой для выдвинутой нами параллели: сопоставить неоценимый вклад таких выдающихся личностей в сферах вокального исполнительства и педагогики, как Г. П. Вишневская и Го Шучжэнь. Обе певицы стали самыми популярными педагогами вокальной школы своей страны. Это и обеспечило обоим звездам оперной сцены мировую славу выдающихся исполнителей и педагогическое долголетие.

Ключевые слова. Го Шучжэнь, Китай, Чайковский, «Евгений Онегин», студенты, постановка

Для цитирования: Чжан Мэнвэнь. Работа Го Шучжэнь над постановками оперы Чайковского «Евгений Онегин» в Китае // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 85–91. <https://doi.org/10.36871/hon.202603085>

Original article

GUO SHUZHEN'S WORK ON PRODUCTIONS OF TCHAIKOVSKY'S OPERA *EUGENE ONEGIN* IN CHINA

Zhang Mengwen

Moscow State Tchaikovsky Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitsaya ul., Moscow, 125009, Russian Federation
1014518842@qq.com, ORCID: 0000-0003-2841-2851

This article is about Guo Shuzhen, a prominent figure in Chinese culture, who studied at the Moscow Conservatory in the 1960s. While still in Moscow, Guo Shuzhen established herself as a talented performer of leading roles in Tchaikovsky's *Eugene Onegin* and Puccini's *La Bohème*. She drew on her stage experience when directing *Eugene Onegin* with a student group in Chi-

© Чжан Мэнвэнь, 2026

na, realizing Tchaikovsky's vision of featuring young voices in opera. As a legendary figure in vocal pedagogy at Central Conservatory of Music in Beijing, Guo Shuzhen played a key role in establishing the Opera Centre. It provided aspiring singers with the opportunity to actively participate in international vocal competitions. This led to the following comparison being drawn between the invaluable contributions of such outstanding figures in vocal performance and pedagogy as G. P. Vishnevskaya and Guo Shuzhen. Both singers became the most popular teachers at their country's vocal school. This brought both opera stars worldwide fame as outstanding performers and pedagogical longevity.

Keywords: Guo Shuzhen, China, Tchaikovsky, *Eugene Onegin*, students, production

For citation: Zhang Mengwen. Guo Shuzhen's Work on Productions of Tchaikovsky's Opera *Eugene Onegin* in China. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2026, no. 3 (48). P. 85–91. <https://doi.org/10.36871/hon.202603085> (In Russian)

ВВЕДЕНИЕ

К настоящему времени существует обширная литература на тему постановок оперного шедевра П. И. Чайковского «Евгений Онегин» на разных языках, в том числе на китайском. О постановках оперы «Евгений Онегин» в Китае были написаны статьи Ван Дань: «Го Шучжэнь — одна из первых исполнительниц на китайской сцене партии Татьяны в опере П. И. Чайковского “Евгений Онегин”» [1] и «К истории постановки оперы П. И. Чайковского “Евгений Онегин” в Китае» [2]. Книга Г. Головатой «“Евгений Онегин” Пушкина и Чайковского» [3] явилась для нас одним из главных источников литературной части оперы. Истории постановок оперы в России посвящена статья И. Нестьева и Б. Ярустовского «Сценическая история “Евгения Онегина”» [4]. Другим источником стала переписка П. И. Чайковского с С. И. Танеевым [5] и П. Юргенсоном [7], а также избранные письма П. И. Чайковского [6] и обращение к переписке П. И. Чайковского с Н. Ф. фон Мекк [8], что позволило проследить сам путь созревания идеи создания оперы на текст А. С. Пушкина, работу над либретто и написанием оперы.

МЕТОДЫ

Один из ведущих методов, использовавшихся в статье, — метод сравнительной характеристики московской постановки оперы «Евгений Онегин», осуществленной Оперной студией Московской консерватории в 1961–1962 годах и ее ретранслированной версии в Китае 1962 года с максимальным приближением к постановочной части, сценическому раскрытию образов героев и направленностью внимания исполнителей-вокалистов на оркестровую партию, которая вводит ос-

новную лейтмотивную систему и является «звуковой тенью» (термин С. Слонимского) героев.

Задачей автора статьи является восстановление историко-архивного материала, имеющегося в России и Китае, беседа с Го Шучжэнь о постановке в Китае оперы, которая являлась не механической реконструкцией, но образно-эмоциональной передачей русского варианта оперы, дабы не превратить ее в китайскую.

В статье особое внимание уделено деятельности Го Шучжэнь по постановке оперы на русском и китайском языках в Китае.

Вокалистка Го Шучжэнь (1927 года рожд.) — музыкант многогранного таланта, ее природные данные уникальны, невероятная творческая энергия неиссякаема, педагогическая деятельность продолжается по сей день. Она являет собой редкий пример Мастера, сочетающего исполнительское творчество с педагогикой, концертно-театральную деятельность с просветительской и методической. Универсальный вокальный мастер, Го Шучжэнь принадлежит к первому поколению музыкантов Китая, оказавшемуся самым перспективным в сравнении с последующими молодыми китайцами, приехавшими на обучение в Москву в середине минувшего столетия. Наряду с Го Шучжэнь в числе первых были пианисты Ду Минсинь и Лю Шикунь, дирижер Хуан Сяотун, виолончелистка Чжан Сыту. Время показало, что именно этим талантам выпала историческая миссия закладывать в Китае основы новой для страны ветви восточно-европейской культуры.

В исполнительском искусстве Го Шучжэнь, прошедшей школу Е. Катульской, выдающегося профессора Московской консерватории им. П. И. Чайковского, органично и индивидуально соединены стилевые чер-

ты и традиции русского, европейского и китайского певческого искусства. Уже в годы обучения в Москве она сумела обрести такие индивидуальные свойства, как особый тембровый колорит звучания, который был дополнен филигранной интонационной техникой и уникальными звуковыми красками. Все это умножалось редкой трудоспособностью Го Шучжэнь, что рано привлекло к ней внимание не только как к камерной певице, но и как к одаренной оперной вокалистке-актрисе. В годы учебы в Москве ей последовали первые предложения от филармонии и столичных театров. Го Шучжэнь с большим успехом исполняла ведущие партии в «Евгении Онегине» Чайковского и «Богеме» Пуччини.

Неудивительно, что, вернувшись в Китай, Го Шучжэнь участвовала в постановке «Евгения Онегина» как помощник режиссера Хана Джунде, опираясь на свой блистательный опыт исполнения партии Татьяны в Оперной студии Московской консерватории. Опера «Евгений Онегин» без каких-либо купюр была поставлена на сцене Пекинского театра Тянь Цяо в августе 1962 года [2, 110]. Го Шучжэнь принимала активное участие в адаптации перевода либретто на китайский язык [1, 161]. Подчеркнем существенное: в течение многих десятилетий Го Шучжэнь активно работала над укреплением творческих и педагогических контактов между СССР–Россией и Китаем. Став профессором Центральной Пекинской консерватории, Го Шучжэнь способствовала приезду в Китай для педагогической деятельности ведущих профессоров из Московской консерватории — историка А. Кандинского, теоретиков С. Скребкова, В. Холоповой, пианистов Т. Кравченко и С. Татульяна и др. Масштаб педагогического дарования профессора Центральной Пекинской консерватории Го Шучжэнь подтвержден тем, что из ее класса вышли лауреаты не только всекитайских, но и многих международных конкурсов. Работа же Го Шучжэнь в театрах разных стран продолжалась всю жизнь, певицу постоянно приглашали исполнить заглавную партию в «Евгении Онегине».

Представляется важным напомнить о начале сценической жизни самой оперы «Евгений Онегин» на родине Чайковского. О своем оперном детище композитор писал издателю Юргенсону: «Опера эта написана совсем в особенных условиях... вообще ей не предстоит блестящая сценическая судьба» [7, 28]. Его выдающийся ученик С. Танеев был в курсе при-

веденной Чайковским самооценки и считал, что опере не хватает быстротекущего действия, основанного на конкретных эпизодах. В письме к Танееву от 14.02.1878 Петр Ильич отмечал: «...я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мной испытанных или виденных» [5, 18].

Вместе с тем Чайковский, создавая свой мировой шедевр, еще не мог знать, что он предвосхищает русский психологический театр Чехова и Станиславского [4]. В тот сложный жизненный период композитор лишился финансовой поддержки Н. Ф. фон Мекк [8]. Чайковский задолжал и своему верному другу — издателю Юргенсону, которому писал, что за «Евгения Онегина» денег ждать нечего, но вот у него уже созрел новый проект — опера «Иоланта» [7], что стала последним детищем русского гения.

Зададим вопросы, важные для последующей судьбы «Евгения Онегина» на мировых оперных сценах: какова была реакция первых исполнителей на шедевр Чайковского и кто ими стал? Впервые представили оперу публике студенты Московской консерватории в 1879 году. Участники премьеры вспоминали, что реакция публики от акта к акту становилась все более теплой [2]. Зрители-слушатели погружались в коллизии великого романа в стихах Пушкина, где Чайковский порой изменял литературные строки своими, исходя из сложных и специфических задач пропетого слова¹.

Через два года, 11 января 1881 года, премьеры оперы «Евгений Онегин» состоялась на сцене главного театра России — Большого. П. И. Чайковский присутствовал на репетициях и вносил свои предложения в режиссерское воплощение. О премьере Чайковский писал, что в начале публика была холодна, но постепенно втягивалась в события, описанные Пушкиным [3, 39]. История сохранила и более позднюю точную дату — 18 сентября 1889 года, когда в Большом театре Чайковский дирижировал 51-м спектаклем своего «Онегина», идущего все с большим успехом [3].

Удивительно, что спустя почти век именно Го Шучжэнь в Китае *повторила две важ-*

¹ Характерно признание С. С. Прокофьева, который говорил о драматургических находках Чайковского, в частности в знаменитой Сцене письма Татьяны. Позднее, обобщая свой опыт оперного драматурга, Прокофьев утверждал, что все свои оперы по структуре ориентировал на Сцену письма Татьяны.

ные ситуации из начала сценической жизни шедевра Чайковского–Пушкина. Во-первых, отдав приоритет молодым. Во-вторых, Го Шучжэнь несколько раз ставила в Китае «Евгения Онегина» с разными составами исполнителей. Однако наиболее значительной и точной по действующим лицам и исполнителям оказалась именно постановка со студенческим коллективом Центральной Пекинской консерватории, когда возраст исполнителей совпадал с молодостью действующих лиц оперы «Евгений Онегин». Ценно и то, что Го Шучжэнь как режиссер сохранила в памяти все мизансцены постановки «Евгения Онегина» в Оперной студии Московской консерватории и сама очень тщательно работала над их сохранением с творческой молодежью, а также над правильностью их русского языка.

Важно подчеркнуть, что именно Го Шучжэнь была у истоков организации на вокальном факультете Центральной Пекинской консерватории Центра оперного пения, в репертуаре которого были любимые ею два вершинных образца русской лирической оперы-драмы: «Евгений Онегин» Чайковского и «Царская невеста» Римского-Корсакова.

Центральный театр оперы и балета осуществил эту постановку на китайском языке в 1962 году. Среди исполнителей главных партий были такие мастера, как Го Шучжэнь, Ли Гуанси, Лю Биньи, Хань Бин и др. Они осуществили перевод либретто (написанного самим П. И. Чайковским) на китайский язык. На сцене пекинского театра Тяньцзяо Го Шучжэнь вновь (как и до этого в Москве, во время учебы в Московской консерватории) исполнила партию Татьяны. Именно эта постановка положила начало исполнению русской классической оперы в Поднебесной.

У Го Шучжэнь как у одного из авторов первой китайской постановки на всю жизнь сохранилась особая связь с «Евгением Онегиным». Именно в партии Татьяны в свое время блистала на ведущих оперных сценах мира ее педагог по вокалу в Московской консерватории профессор Елена Климентьевна Катильская. Позже, когда Го Шучжэнь поступила в оперную студию Московской консерватории, она стала первым азиатским сопрано, блистательно исполнившим эту партию в Москве.

В 2009 году профессор Го Шучжэнь возглавила Оперный центр Центральной Пекинской консерватории и сразу решила осуществить свою давнюю мечту — поставить

свою любимую оперу «Евгений Онегин» в Поднебесной на языке оригинала.



Фото 1. Го Шучжэнь в Центральной Пекинской консерватории

Го Шучжэнь приложила всю свою энергию для того, чтобы научить китайских студентов правильному произношению русских слов. Она лично руководила занятиями по русскому языку и артикуляции в течение более двух месяцев. Кроме того, для помощи зрителям во время спектакля были представлены китайские субтитры; синхронизацию звука и изображения лично обеспечивал профессор Центральной консерватории У Лун.

Следующая совместная китайско-российская премьера оперы «Евгений Онегин» на русском языке состоялась в декабре 2009 года в Оперном театре Тяньцзяо. В постановке участвовали молодые певцы из Китая и России, включая лауреатов китайских и международных конкурсов (Кэ Люйва, Фэн Годун, Се Тянь и др). Певцы из Московской консерватории также являлись лауреатами международных конкурсов. Оркестровое сопровождение обеспечивал Китайский молодежный симфонический оркестр, в спектакле участвовал Молодежный хор Центральной Пекинской консерватории. Спектакль был приурочен к 130-летию со дня премьеры оперы «Евгений Онегин» (осуществленной студентами Московской консерватории под руководством

Н. Рубинштейна в 1879 году). Данная постановка «Евгения Онегина» была посвящена еще трем датам: 210-летию со дня рождения А. С. Пушкина, 60-летию установления дипломатических связей между Китаем и Россией, а также Году русского языка в Китае. Постановку осуществила художественный руководитель Оперного центра Центральной консерватории профессор Го Шучжэнь, режиссер-постановщик — профессор Московской консерватории Н. Кузнецов, дирижер — преподаватель дирижерского факультета Центральной консерватории Линь Тао.

Эта постановка была блистательно представлена в театре Тяньцзяо три вечера подряд, а уже в январе 2010 года в рамках мероприятий Государственной программы «Года китайского языка» в России была поставлена на сцене Большого Зала Московской консерватории и Музея Пушкина. Российское исполнение оперы китайскими артистами очень высоко оценили специалисты. Отмечалось, что дикция китайских певцов порой даже четче, чем у российских. Также высоко было оценено и художественное мастерство китайских исполнителей и музыкантов.



Фото 2. Участники китайско-русской постановки

Не прошло и года с указанных событий, как Го Шучжэнь предприняла новую постановку оперы «Евгений Онегин» на русском языке в Китае. Так, в марте 2011 года китайская пресса сообщала, что известная *soprano* и профессор по вокалу Го Шучжэнь представит эту оперу 18 и 19 марта в Оперном театре Гуанчжоу. Все артисты труппы — из Оперного центра Центральной Пекинской консерватории, а также студенты вокального факультета этой консерватории. В спектакле также принимала участие балетная труппа Пекинской академии танца и Китайский молодежный симфонический оркестр.

Го Шучжэнь отмечала, что опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин» является одним из самых известных произведений мирового оперного искусства, наиболее часто ставившихся на мировых оперных площадках. Кроме того, она стала первой русской классиче-

ской оперой, исполненной в Китае на русском языке. Го Шучжэнь также прокомментировала русскую технику исполнения и ее отличие от знакомой всем техники *bel canto* — в русской опере отсутствуют разговорные диалоги, все они передаются через пение, особенно красиво при этом мелодии речитативов.

ВЫВОДЫ

Постановка оперы «Евгений Онегин», которая не сходит с китайской сцены уже более 60 лет, показала, что Го Шучжэнь было выбрано очень точное время, коллектив и певческие голоса, владеющие европейской системой вокала и свободным русским языком. Далее эта опера была поставлена в Китае уже на китайском языке.

Завершим исследование гипотезой: на наш взгляд, есть все основания говорить

о том, что прообразом Китайского оперного учебного заведения был Центр оперного пения Галины Вишневской, ставший ныне весьма популярным в Москве. Он был открыт в 2002 году, и до 2012 года им руководила сама Галина Павловна. Центр организован как двухлетняя стажировка для вокалистов — выпускников музыкальных училищ и консерваторий на территории России. Ныне выпускники Центра охотно вступают в оперные труппы таких театров, как Геликон-опера, Новая опера, Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко. Центр проводит и свои конкурсы, лауреаты которых поют не только во многих городах России, но и мира. Международный конкурс им. Г. Вишневской проводится раз в два года

и давно снискал популярность в мире. Удачно участвуют в нем и китайские вокалисты. Поразительный факт — спектаклями, которыми Г. П. Вишневская открывала свой Центр, были «Евгений Онегин» и «Царская невеста», в которых еще в далекие 1960-е годы дебютировала Го Шучжэнь.

И в российском, и в китайском Оперных центрах постоянно проводятся вечера камерной музыки, где кроме романсов исполняются и народные песни. Успех Го Шучжэнь был обеспечен ее самоотверженным трудом: как и Г. П. Вишневская, она стала самым популярным педагогом вокальной школы своей страны. Это и обеспечило обеим звездам оперной сцены мировую славу выдающихся исполнителей и педагогическое долголетие.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Ван Дань. Го Шучжэнь — одна из первых исполнительниц на китайской сцене партии Татьяны в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин» // Художественное образование и наука, 2021. № 3 (28). С. 157–163.
2. Ван Дань. К истории постановки оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в Китае // Художественное образование и наука, 2021. № 1 (26). С. 108–112.
3. Головатая Г. «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского. М. : Композитор, 2012. 238 с.
4. Нестьев И., Ярустовский Б. Сценическая история «Евгения Онегина» // Чайковский и театр. Статьи и материалы. ВТО. М.: Л. : Искусство, 1940. 354 с.
5. Письмо П. И. Чайковского С. И. Танееву от 2 (14) января 1878 года // Письма Чайковского и Танеева. М. : Музыкальное изд-во Юргенсон в Москве, 1916. 188 с.
6. Чайковский П. И. Избранные письма. М. : Музыка, 2002. 454 с.
7. Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном : в 2 т. Т. 1. М. : Музгиз, 1938. 384 с.
8. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк : в 3 т. Т. 3. М.: Л. : Academia, 1935. 682 с.

REFERENCES

1. Wang Dan. Guo Shuzhen Is One of the First Chinese Performers of Tatiana in the Opera *Eugene Onegin* by P. I. Tchaikovsky. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2021, no. 3 (28). P. 157–163. (In Russian)
2. Wang Dan. To the History of the Production of Tchaikovsky's Opera *Eugene Onegin* in China. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2021, no. 1 (26). P. 108–112. (In Russian)
3. Golovataya G. "Evgeny Onegin" Pushkina i Tchaikovskogo [*Eugene Onegin* by Pushkin and Tchaikovsky]. Moscow, 2012. 238 p. (In Russian)
4. Nestiev I., Yarustovsky B. The Stage History of *Eugene Onegin*. *Tchaikovsky i teatr* [*Tchaikovsky and the Theater*]. Articles and materials. Moscow; Leningrad, 1940. 354 p. (In Russian)
5. Letter from P. I. Tchaikovsky to S. I. Taneyev dated January 2 (14), 1878. *Pis'ma Tchaikovskogo i Taneyeva* [*Letters of Tchaikovsky and Taneyev*]. Moscow, 1916. 188 p. (In Russian)
6. Tchaikovsky P. I. Izbrannye pis'ma [Selected Letters]. Moscow, 2002. 454 p. (In Russian)
7. Tchaikovsky P. I. Perepiska s P. I. Jürgensonom [Correspondence with P. I. Jürgenson : in 2 vol.]. Vol. 1. Moscow, 1938–1952. 384 p. (In Russian)
8. Tchaikovsky P. I. Perepiska s N. F. von Meck [Correspondence with N. F. von Meck : in 3 vol.]. Vol. 3. Moscow; Leningrad, 1935. 682 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Чжан Мэнвэнь — аспирант (Китайская Народная Республика).

Information about the author:

Zhang Mengwen — Postgraduate student (People's Republic of China).

Статья поступила в редакцию 9 апреля 2026 года; одобрена после рецензирования 4 мая 2026 года; принята к публикации 7 мая 2026 года.

The article was submitted April 9, 2026; approved after reviewing May 4, 2026; accepted for publication May 7, 2026.

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.36871/hon.202603092

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ Н. Н. КАРЕТНИКОВА: ПО ПРОЧТЕНИИ СКАЗКИ Э.-Т.-А. ГОФМАНА «КРОШКА ЦАХЕС, ПО ПРОЗВАНИЮ ЦИННОБЕР»

Алла Александровна Баева

Российский институт театрального искусства — ГИТИС
125009, Российская Федерация, Москва, Малый Кисловский переулок, 6
bailamorena2007@rambler.ru, ORCID: 0000-0002-8557-2694

Статья обращена к творчеству Н. Н. Каретникова — одного из крупнейших отечественных композиторов XX столетия, чье имя на протяжении долгого времени оставалось в тени музыкальной истории. Лишь в конце минувшего века, когда изменился идеологический климат и современный этап советской музыки предстал «исключительным по мощи художественным наследием» (Е. Б. Долинская), стала приподниматься завеса и над звукотворчеством Н. Н. Каретникова. Приверженец додекафонного метода музыкального письма, современный мастер воспринимал достижения «Нововенской школы» как закономерный процесс развития европейского музыкального искусства в целом. Не случайно музыкальным фундаментом его художественных содержательно-многоплановых произведений, написание которых порой продолжалось на протяжении многих лет, становилась «смешанная стилистика» (определение Каретникова). В центре внимания автора данной статьи — балет-пантомима «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» (1964–1967). Это сочинение стало одним из первых опытов, в котором, как считал композитор, отразился плюрализм его художественного мышления. В статье рассматриваются история создания «Крошки Цахеса», оригинальная трактовка Каретниковым повести-сказки Э.-Т.-А. Гофмана, особенности ее воплощения в форме современного музыкально-сценического представления.

Ключевые слова: отечественное музыкальное искусство, вторая половина XX века, Н. Н. Каретников, балет-пантомима «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер», музыкально-драматургическая форма

Для цитирования: Баева А. А. Штрихи к портрету Н. Н. Каретникова: по прочтении сказки Э.-Т.-А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 92–99. <https://doi.org/10.36871/hon.202603092>

Original article

TOUCHES TO THE PORTRAIT OF N. N. KARETNIKOV: FOLLOWING E. T. A. HOFFMANN'S FAIRY TALE *LITTLE ZACHES CALLED CINNABAR*

Alla A. Baeva

Russian Institute of Theatre Arts — GITIS
6 Maly Kislovsky per., Moscow, 125009, Russian Federation
bailamorena2007@rambler.ru, ORCID: 0000-0002-8557-2694

The article examines the work of N. N. Karetnikov, one of the most significant Russian composers of the XXth century, whose name remained obscured by the musical history for a long time. Only at the end of the last century, when the ideology changed and the modern era of Soviet music was recognised as an “exceptionally powerful artistic legacy” (E. B. Dolinskaya), did light begin to shine on N. N. Karetnikov's work. A proponent of the dodecaphonic method of musical composition, Karetnikov perceived the achievements of the “New Vienna School” as a logical progression of European musical art as a whole. It is no coincidence that the musical foundation of his multifaceted artistic works, which sometimes spanned many years, was a “mixed style” (as defined by Karetnikov). This article focuses on the pantomime ballet *Little Zaches Called Cinnabar* (1964–1967). According to the composer, this work was one of his first experiments and reflected the pluralism of his artistic thinking. The article examines the history of the creation of *Little Zaches*, Karetnikov's original interpretation of E. T. A. Hoffmann's fairy tale, and how it was realized as a modern musical and stage performance.

Keywords: Russian music, second half of the XXth century, N. N. Karetnikov, pantomime ballet *Little Zaches Called Cinnabar*, musical and dramatic form

For citation: Baeva A. A. Touches to the Portrait of N. N. Karetnikov: Following E. T. A. Hoffmann's Fairy Tale *Little Zaches Called Cinnabar*. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 3 (48). P. 92–99. <https://doi.org/10.36871/hon.202603092> (In Russian)

Многообразное в своих проявлениях искусство Н. Н. Каретникова на протяжении долгого времени оставалось практически неизвестным своим современникам¹. Только в последнем десятилетии XX века, когда, говоря словами Е. Б. Долинской, «возвестил о себе эффект идеологического рубежа» и значительный период советской музыки предстал «исключительным по мощи художественным наследием», начала приподниматься завеса над именем замечательного русского мастера. Продолжу высказывание Е. Б. Долинской далее: «В мировую историю советская музыка, прежде всего, войдет как эра Шостаковича и Прокофьева, Хачатуряна и Свиридова, Каретникова и Денисова» [3, 206].

Открыто демонстрируя особую приверженность додекафонной технике композиции, Каретников вместе с тем выпадает как из известной когорты творцов новой музыки,

так и из поколения композиторов-шестидесятников в целом. По мнению Л. Аюпьяна, причина отчуждения Каретникова от профессиональной среды, равно как и от широкой слушательско-зрительской аудитории, кроется во многом в его независимой эстетической позиции. Именно она «привела Каретникова к длительной изоляции от ведущих течений музыкальной жизни СССР, в том числе от советского авангарда, для представителей которого ортодоксальная додекафония к концу 1960-х годов утратила актуальность» [1].

Нельзя не вспомнить, что Каретников в стремлении к свободе выражения художественных идей никогда не признавал себя модернистом. Более того, он воспринимал серийный метод письма, в первую очередь, как один из атомов универсального музыкального сознания, высшим достижением которого композитору представлялась «Венская школа»: «Это некая поразительная эстафета, которая как бы предваряется универсальным опытом Баха (у которого взято все основное)... Ее можно представить как гениального дол-

¹ Статья написана к 95-летию со дня рождения Н. Н. Каретникова.

гожителя, который родился под фамилией Гайдн и умер под фамилией Шенберг, как некое восхождение, непрерывную линию развития» [4, 159]. И, добавим, как своего рода формулу художественного бытия, наполняемую в творчестве отечественного мастера глубоким всечеловеческим содержанием. Ценность музыки Каретникова «определяется вовсе не тем, насколько последовательно он следует техническим нормам додекафонии, а художественным результатом, порой возникающим вопреки принятым и неукоснительно соблюдаемым ограничениям», — пишет М. Е. Тараканов [11, 110].

Характерный для современного композитора стилистически неоднородный языковой синтез становится в общем плане одной из основополагающих примет отечественной музыки в целом. «Свойственный “классическому” авангарду стерильный рационализм, — отмечает М. Г. Арановский, — оказался для русской музыки мало приемлемым, и очень скоро включились факторы содержательного, концепционного, эстетического порядка» [2, 19]. Подобные факторы в известном смысле обусловили и плюрализм художественного мышления Каретникова, естественную для звукотворчества современного мастера «смешанную стилистику»².

Формирование «этой уникальной творческой личности» (А. Селицкий), духовно-ценностных ориентиров композитора, его эстетических убеждений в известном смысле предопределила социокультурная ситуация середины прошлого столетия. Начало деятельности Каретникова, заметим, было весьма многообещающим. Успех, который приходится на долю немногих, тем более молодых отечественных мастеров: премьеры на сцене Большого театра первых балетов — «Геологи» и «Ванина Ванини». Тем не менее в 1961 году, после балета «Ванина Ванини», который, как вспоминал композитор, «был оценен как злобная вражеская вылазка из-за того, что при сочинении его я пользовался средствами додекафонии, вокруг меня на долгие годы замкнулся заговор молчания» [4, 76–77]³.

² Данным выражением композитор воспользовался, характеризуя манеру своего музыкального письма в опере «Тиль Уленшпигель» [5, 12].

³ «С 1963 года и вплоть до начала перестройки, — пишет Каретников, — я был почти лишен возможности исполнять свои сочинения в Советском Союзе. На протяжении 25 лет единственным способом вы-

На надломе собственной судьбы композитор задумывает написание третьего балетного опуса, прокладывая новые пути и в развитии отечественного хореографического искусства, и собственного звукотворчества⁴. Параллельно с вызреванием замысла хореографического сочинения композитор работал над музыкой фильма Алова и Наумова «Скверный анекдот» по Достоевскому [10, 214]. Это оказало определенное воздействие на драматургическую форму предполагаемого Каретниковым постановочного решения «Крошки Цахеса» в виде телебалета, его композиционно-структурную организацию, эстетическую функцию музыки, на характер ее образности, иронически заостряемый⁵. Не случайно отдельные фрагменты из написанной композитором звуковой дорожки к фильму им использованы в балете. Приведем одно из высказываний И. Шиловой, которое, на наш взгляд, можно отнести и к художественно-содержательному замыслу «Крошки Цахеса». «В трансформации музыкальных тем, в какофонии настраиваемых инструментов, во въедливом визге мелодий заключена мысль о чудовищной сдвинутости происходящего, о болезни рабством, которая и делает из жизни — пародию, из личности — карикатуру», — пишет исследователь [12, 267]⁶.

жить стала для меня композиторская работа в кинематографе и драматическом театре» [4, 147].

⁴ Так, балет, по признанию композитора, стал одним из первых опытов, при сочинении которого он работал в «смешанной стилистике», сравнивая ее с техникой старинных пародий [5, 12].

⁵ Заметим: жанр телебалета в конце 1960-х – 1980-е годы получает активное развитие в отечественной культуре. Первым опытом на этом пути стал балет Б. Асафьева «Граф Нулин» (1959), идея постановки которого на Центральной студии телевидения принадлежала самому автору.

⁶ Кстати, «Крошка Цахес» разделил судьбу фильма «Скверный анекдот». Принятый в 1967 году «Лентелефильмом» к производству, балет, однако, оказался наряду с фильмом «на полке». Цензоры Комитета по делам кинематографии усмотрели в них политические аллюзии. Мировая премьера балета в результате состоялась в одном из оперных театров Германии, в Ганновере, в 1971 году. И только в 1983 году «Крошка Цахес», подвергшийся значительной переделке, вплоть до его перестройки, уже в виде балета для детей под названием «Волшебный камзол» был представлен на сцене Кремлевского дворца съездов известными балетмейстерами Н. Касаткиной и В. Василевым.

В особый художественный контекст балета интегрируется Каретниковым «безумная», по определению самого Гофмана, сказочная повесть «Крошка Цахес» с ее смешением реального-ирреального, соединением, казалось бы, несоединимого; сказка, отражающая «фантастику обыденной жизни» (Н. Я. Берковский) и включающая мистические и сатирические мотивы. В целом гофмановская тема-идея развенчания бюргерского общества, благодушно пребывающего в мире лжи (имеется в виду открывающий повесть-сказку антипросветительский памфлет), претворяется в современном представлении в гротескно-фантазмагорическом ключе. Ощущая созвучие свободно выражаемых писателем идей личным устремлениям, композитор интерпретирует фантастическую историю как актуальную во все времена притчу о человеке-творце и социуме, о филистерах-обывателях, не приемлющих всякое отступление от принятых правил и предписаний. По аналогии с одноименной сказкой Гофмана — «антиутопией, разоблачающей “просвещенный режим”», произведение Каретникова также можно уподобить антиутопии [6, 112].

То ли в результате близорукости, даже через очки ничего не замечающей феи Розабельверде, то ли в результате проделки ее «насмешливого духа» (Э.-Т.-А. Гофман), инсценирующего превращение крошки Цахеса по прозванию Циннобер в уважаемого всеми столпа общества, моральный уродец возносится на вершину власти. Оборотень, некое подобие хтонического существа, устанавливает свой порядок, которому все безоговорочно подчиняются⁷. События, происходящие в произведении Каретникова в некоем иллюзорном реально-ирреальном «марионеточном государстве»: то во дворце, то на лоне природы, то на площади — становятся, как и в сказке Гофмана, кривозеркальным отражением «безумия бытующих форм жизни» [7, 60].

Эффект чередования эпизодов-кадров — мест действия в широком смысле слова —

возникает благодаря использованию композитором определенных приемов и средств музыкальной выразительности: тембро-динамической игре инструментальными пластами, отдельными сольными фразами, их метроритмическими перебивками, контрастным сдвигам — своего рода монтажным «стыкам» музыкальных звукофер, пространственному движению звукофактурных блоков, их уплотнениям и разрежениям. Подобное наглядно-зримое воплощение музыкального сюжета с целью достижения «динамического контрапункта с изображением» (Т. К. Егорова) напоминает работу оператора с телекамерой, ее удаление и приближение, высвечивание или, наоборот, затемнение отдельных мизанкадров, панорамный охват визуального пространства или отображение крупным планом фигур отдельных участников представления. Ритм действия при смене ракурсов то ускоряется, то замедляется.

Для визуального отображения общего авторского замысла требовался и особый танцевально-пластический язык звукожестов. Это коснулось самобытной интерпретации игровых и танцевальных компонентов, их различных напластований; видоизменения драматургически-смысловых функций как традиционных для балета хореографических форм, в том числе как лирических дуэтов адажио, так и других жанрово-танцевальных прообразов⁸.

Кроме того, в ходе разворачивания драматических коллизий композитор прибегает к дифференциации инструментальных соло. Фиксируя внимание слушателей на их характерном звучании, сопутствующих ему исполнительских штрихах, приемах звукоизвлечения, композитор не только придает определенную эмоционально-смысловую окраску разным ситуациям, но, что важно, визуализирует облик персонажей-масок, их предполагаемые пантомимические, опосредованные танцевальностью, «звуковыявления» (Б. Асафьев). В данном случае при воплощении скрывающих свою внутреннюю сущность образов-масок композитор использует принцип «интонационной условности» (О. Б. Степанов), четкими «мазками» воспроизводя ри-

(Они же, как и в первых двух балетах Каретникова, приняли участие в написании либретто.)

⁷ Имя и прозвище «героя» гофмановской сказки Циннобер (*Zinnober*) уже содержит в себе элемент иносказательности. В переводе с немецкого языка оно воспринимается как олицетворение ловкого, двуличного, тщеславного обманщика, с легкостью присваивающего себе достоинства окружающих. В свою очередь Цахес (*Zach*) может означать «алчный, корыстный» хищник.

⁸ В общем плане опус Каретникова напоминает формирующийся в эпоху французского барокко *Pas d'action*, элементы классической хореографии которого сплавляются в «Крошке Цахесе» с танцевальными звеньями балетной сюиты и с современной пластической пантомимой.

сунок роли, своеобразную мелодию контура, отображаемую в общем многослойном ритмо-тембро-фактурном контексте. Заметим, в восприятии композитора музыкальная тема может принимать разный облик: короткой фразы и развернутой мелодии, представлять собой некий музыкальный «шум» или аккорд [4, 148]⁹.

Непосредственно стилистический фундамент балета составляют семантически значимые элементы-символы¹⁰. С одной стороны, это жанровые в основе своей гротескно гиперболизируемые интонационно-ритмические формулы менуэта, полонеза, марша, галопа, кадрили, а с другой — серийно-додекафонные построения. Они, в свою очередь, ассоциируются с веберно-берговской «кантиленой, прочерченной пунктиром» (М. Е. Тараканов)¹¹. Своеобразное «прорастание» обеих звукофер друг в друга рождает при этом впечатление колоритной игры между неоднородными слоями музыкальной образности¹². Театральная же игра с ее невероятными метаморфозами пронизывает все фантастическое представление.

Мозаичная, но только на первый взгляд, структура музыкально-пластической композиции складывается из череды разномасштабных номеров — эпизодов-кадров, монтажно стыкуемых друг с другом. Архитектоника объемного театрально-оркестрового целого, в котором планы условно-реальный и фантастический оказываются неотделимыми друг от друга, выстраивается при этом посредством перекрестных тематических образно-смыс-

ловых арок и оркестровых трансформаций исходного музыкального материала¹³.

Какое-то неясное чувство напряженного ожидания непредсказуемых заранее, трагикомических обманок-мистификаций вызывает музыкально-драматургическая «завязка» действия: внезапный первый же пронзительно тремолирующий аккорд-кластер — своего рода условный знак-метафора, сотворяемого Каретниковым иллюзорно-фантастического мира. Вскоре из общего оркестрового звукофона прорезаются отдельные ритмически акцентируемые короткие колкие интонационные реплики — жестовые «звуковыявления» (Б. Асафьев) будущих участников представления, словно отсвечивающие в обертоновом «эхо» аккорда-кластера, который, в свою очередь, как бы накидывает воображаемую теневую завесу на общую музыкально-сценическую «картину».

Последующий «выход» верноподданных князя Деметрия — придворных («полезных граждан», по выражению Гофмана), сопровождаемый преувеличенно церемонными поклонами-реверансами менуэта, открывает парад масок и задает пародийно-игровой тон всему представлению¹⁴.

В дальнейшем, поворачиваясь разными гранями, этот же «этикетный» танцевально-мимический звукожест будет сопровождать диалог-объяснение погруженного в любовные грезы Бальтазара с его музой Кандидой (№ 9), а затем сцену «литературного чаепития» (№ 12), напоминающую буффонную игру масок. Ее главными действующими лицами становятся концертирующие инструменты (представители отдельных оркестровых групп). Обмениваясь краткими репликами-экивоками, перехватывая друг у друга инициативу, они будто прорисовывают разно-

⁹ Так, в «Крошке Цахесе» начальный сонор-аккорд образует фундамент для создания фоновой балета.

¹⁰ Подробный анализ музыкального материала и принципов формообразования в «Крошке Цахесе» дан в статье Е. А. Никифоровой [8].

¹¹ Примечательны и возникающие в процессе развертывания музыкально-драматургического сюжета ассоциации с легкими скерцозно-насмешливыми «зарисовками» в духе Прокофьева или с неожиданно «всплывающим» лейтаккордом Петрушки из одноименного балета Стравинского.

¹² В рамках выстраиваемой Каретниковым концепции сопряжения гетерогенного музыкального материала, кроме того, могут восприниматься как художественно емкое смысловое соотношение-противопоставление искусства элитарного, высокого — банальному, массовому. К слову, идея подобного сопоставления при создании современных композиций движет разными отечественными мастерами, среди них Р. Щедрин, С. Слонимский, А. Шнитке.

¹³ Стоит добавить, что действенные вариантно-вариационные преобразования как жанровых мотивно-тематических ячеек, так и кратких серийных сегментов, их разнообразных контаминаций в «Крошке Цахесе» структурно организуют композицию целого, что напоминает метод работы с избираемым материалом И. Стравинского. «Вариантные звенья у Стравинского подаются как самодовлеющий структурный компонент», — отмечает С. Савенко [9, 127].

¹⁴ № 2 — счастливое правление Деметрия (гофмановского Пафнутия). В контексте всего балета расщепленный ироническими штрихами менуэт воспринимается и как условный знак — своего рода эмблема, украшающая парадный фасад воображаемого карликового княжества.

образные танцевальные па¹⁵. Еще одна из гротескных «подделок» менюэта — напыщенный полонез. Его с подчеркнутой патетикой (исполнительская ремарка в клавире) танцует с Цахесом Кандида, ослепленная мнимым величием жалкого карлика, («Помолвка Кандиды и Цахеса» — № 26)¹⁶.

Цахесу достается все: любовь бездушной, всегда и всем довольной Кандиды, аплодисменты толпы, превозносящей стихотворный талант карлика, что вызывает в душе поэта Бальтазара ответную реакцию. Его искренние лирические откровения окрашиваются в философские тона размышлений о бренности всего сущего в обманчивом мире двойников-перевертышей (вступление к № 15 — Адажио Цахеса, Кандиды и Бальтазара)¹⁷.

Игра между тем вступает в кульминационную фазу. Примечателен эпизод охоты (№№ 16–17), во время которой после неудачного выстрела князя Деметрия с него спадают штаны. При виде мгновенно утратившего свое реноме правителя придворные впадают в панику и, начиная метаться, суетливо галопируют. Однако в этот момент их останавливает повелительный звукожест Цахеса-кукловода. В финале же первого действия («Правление Цахеса» — № 19) галоп послушно «перестраивается» в механизированную, жестко организованную маршевую поступь марионеток¹⁸.

Лишь в результате вмешательства мага Альпануса цепочка абсурдных событий ненадолго прерывается. Поэт Бальтазар, наконец-то разглядев в темных отблесках волшебного зеркала Альпануса подлинное отражение Цахеса, разоблачает мистификацию. В погоню за низверженным с пьедестала фигляром вновь, подстегиваемые жестким ритмическим остиinato галопа, устремляют-

ся верноподданные маски (№ 28). Однако игра в мире перевертышей на этом не завершается, делая следующий вираж. Крупным планом высвечивается мизансцена торжественных похорон Цахеса (№ 31). В ореоле траурного «малеровского» марша в манере Калло (преднамеренная «кариатура на жанр») проходит колонна оплакивающих своего правителя придворных-обывателей. Но и в их строго упорядоченное движение внезапно, подобно вихрю, вторгается иной танцевальный элемент — кадрили (еще одно примечательное «переодевание-переинтонирование» галопа). Задорный танец-пляска — танец-знак мира социума подхватывает всех участников представления, образуя своего рода сюжетно-драматургический параллелизм к внешне благостному, умиротворенному, но пронизанному скрытой иронией заключительному высказыванию «от автора» повести-сказки¹⁹. Танцевальный финал — апофеоз балета-пантомимы Каретникова — таит в себе новую уловку-обманку: появляющийся «под занавес» маленький уродец, вызывая всеобщий испуг, неожиданно оборачивается маленькой балериной. Игра не кончается: продолжение следует...

Создание оригинального балета-пантомимы по мотивам литературной сказки Э.-Т.-А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» определяет важный этап творческой эволюции Каретникова в целом. В нем намечаются перспективы дальнейших исканий отечественного мастера, в том числе приведшие в сфере музыкального театра к созданию фундаментального труда — оперно-ораториальной дилогии «Тиль Уленшпигель» и «Мистерия апостола Павла». В этом итоговом «сверхцикле» композитора, законченном в 1980-е годы, получил свое масштабное воплощение заложенный в предыдущих опусах, в данном случае в «Крошке Цахесе», художественный потенциал. В балете Н. Н. Каретникова раскрылось мастерство драматурга-режиссера, его стремление к созданию особого рода стереофонической композиции, выстраиваемой на основе звукозрительного контрапункта, к претворению в своем произведении наглядно-зримых образов и отражению в оркестровой драматургии аудиальной картины сценического действия.

¹⁵ Так, легкомысленно порхающим «репликам» скрипки или флейты отвечают то как бы подыгрывающие им тромбоны, то неожиданные возгласы труб.

¹⁶ Предвосхищая подобный поворот событий, глуповатая кукла еще ранее приседает перед упоенным своей победой Цахесом в жеманном книксене (начало 2 акта «Продолжение правления Цахеса» — № 20).

¹⁷ Отдельные звукожесты из этой мизансцены исподволь будут проникать и в другие высказывания-комментарии романтически настроенного юноши.

¹⁸ Анализируя данный номер, Е. Никифорова проводит аналогии с эпизодом нашествия из 1 части Седьмой симфонии Шостаковича и Болеро Равеля [8, 161].

¹⁹ У Гофмана Бальтазар и Кандида устраиваются в уютном бюргерском семейном гнездышке — подарке волшебника Альпануса к их свадьбе.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Акопян Л. О. Музыка последнего столетия // Государственный институт искусствознания (ГИИ) : официальный сайт. URL: <https://hakobian-mlc.sias.ru/> (дата обращения: 07.05.2026)
2. Арановский М. Г. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Арановский. М. : Музыка, 1997. С. 7–25.
3. Долинская Е. Б. Канонизация в рамках новаторства и традиции: стилистические тенденции отечественной музыки последней трети XX века // М. Е. Тараканов. Человек и фonoсфера. М., СПб. : Алетейя, 2003. С. 205–218.
4. Каретников Н. Н. Готовность к бытию. М. : Композитор, 1994. 159 с.
5. Каретников Н. Н. Мистерия апостола Павла // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 5–12.
6. Конев В. А. Книга о жизни кантовских идей // Кантовский сборник. Калининград : Издательство Балтийского федерального университета, 2011. С. 112–114.
7. Лаптева И. В. Фантастическое Э.-Т.-А. Гофмана в культуре рубежа XX–XXI веков // Вестник Томского университета. 2008. № 308. С. 56–60.
8. Никифорова Е. А. Балет «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» Н. Н. Каретникова в контексте европейской культурной традиции // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 3. С. 148–179.
9. Савенко С. И. Мир Стравинского. М. : Композитор, 2001. 327 с.
10. Селицкий А. Я. Николай Каретников. Выбор судьбы. Ростов-на-Дону : Книга, 1997. 367 с.
11. Тараканов М. Е. Драма непризнанного мастера // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1 / ред.-сост. В. Ценова. М. : Композитор, 1994. С. 106–119.
12. Шилова И. М. Киномузыка Николая Каретникова // Контекст–9. Литературно-философский альманах. Вып. 6. М., 2000. С. 264–272.

REFERENCES

1. Akopyan L. O. Muzyka poslednego stoletiya [Music of the Last Century]. Moscow, 2010–2026. (In Russian). Available at: <https://hakobian-mlc.sias.ru/> (accessed: 07.05.2026)
2. Aranovsky M. G. Russian Musical Art in the History of Artistic Culture of the XXth century. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the XXth century]. Moscow, 1997. P. 7–25. (In Russian)
3. Dolinskaya E. B. Canonization within the Framework of Innovation and Tradition: Stylistic Tendencies of Russian Music of the last third of the XXh century. *Tarakanov M. E. Chelovek i fonosfera* [Man and the Phonosphere]. Moscow; Saint Petersburg. P. 205–218. (In Russian)
4. Karetnikov N. N. Gotovnost' k bytiyu [Readiness for Being]. Moscow, 1994. 159 p. (In Russian)
5. Karetnikov N. N. The Mystery of the Apostle Paul. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994, no. 5. P. 5–12. (In Russian)
6. Konev V. A. A Book on the Life of Kant's Ideas. *Kantovskii sbornik* [The Kant Collection]. Kaliningrad, 2011. P. 112–114. (In Russian)
7. Lapteva I. V. E. T. A. Hoffmann's Fantastic in the culture of the XXth–XXIst centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal]. 2008, no. 308. P. 56–60. (In Russian)
8. Nikiforova E. A. The Ballet *Little Zaches Called Cinnabar* by N. N. Karetnikov in the context of the European Cultural Tradition. *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2020, no. 3. P. 148–179. (In Russian)
9. Savenko S. I. Mir Stravinskogo [The World of Stravinsky]. Moscow, 2001. 327 p. (In Russian)
10. Selitsky A. Ya. Nikolai Karetnikov. Vybor sud'by [Nikolai Karetnikov. Choice of Destiny]. Rostov-on-Don, 1997. 367 p. (In Russian)
11. Tarakanov M. E. Drama of the Unrecognized Master. *Tsenova V. (ed.) Muzyka iz byvshego SSSR* [Music From the Former USSR]. Issue. 1. Moscow, 1994. P. 106–119. (In Russian)
12. Shilova I. M. Film Music by Nikolai Karetnikov. *Kontekst–9. Literaturno-filosofskii al'manakh* [Context–9. Literary and Philosophical Almanac]. Issue 6. Moscow, 2000. P. 264–272. (In Russian)

Информация об авторе:

Баева А. А. — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств.

Information about the author:

Baeva A. A. — Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of History and Theory of Music and Musical Performing Arts.

Статья поступила в редакцию 13 мая 2026 года; одобрена после рецензирования 8 июня 2026 года; принята к публикации 11 июня 2026 года.

The article was submitted May 13, 2026; approved after reviewing June 8, 2026; accepted for publication June 11, 2026.

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.36871/hon.202603100

**СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ: ДИАЛОГ С ВОСТОКОМ
В ТРАДИЦИЯХ ПЕТЕРБУРГСКОЙ
КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ***Лю Сяхань*

Цицикарский университет
161006, Китайская Народная Республика, провинция Хэйлунцзян,
Цицикар, улица Вэньхуа, 42
Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Москва, Резервный проезд, 12
389506343@qq.com, ORCID: 0000-0002-6710-1514

Статья посвящена выявленным С. М. Слонимским особенностям трактовки образов Востока в творчестве российских композиторов. Научной базой послужил учебник «Мелодика», в котором С. М. Слонимский обобщил свои научные наблюдения, в частности по теме «диалог композиторов с разными культурами народов Востока». В статье приводятся примеры и комментируются типовые интонации, драматургические, структурные и тембровые решения, исторические прототипы жанровых идиом, свойственные творческим исканиям композиторов XIX века. Выбранные Слонимским объекты позволяют трактовать учебник «Мелодика» как своеобразное продолжение книги композитора о гениях русской музыки «Свободный диссонанс». Вторая половина XX – начало XXI столетия отмечены в музыкальной культуре России развитием ее самых разных направлений, охватывающих и традиционные, и инновационные сферы. В этих процессах одним из ведущих направлений выступает многонациональный вектор, в рамках которого рассматриваются традиции и новации в сфере ориентализма, широко привлекаемого русской культурой в виде цитирования и стилизации. Свою очевидно важную роль восточная музыка играла и в творчестве самого С. М. Слонимского. В монографии «Мелодика» автор размышляет о феномене ориентальности в русской музыке XIX века, анализируя стилевые приемы своих предшественников и кумиров. Таким образом, становится доступным автокомментарий Сергея Михайловича Слонимского — композитора-теоретика, который расшифровывает индивидуальность его подхода к обозначенной теме.

Ключевые слова. С. М. Слонимский, Восток, ориентализм, мелодика, фольклор

Для цитирования: Лю Сяхань. Сергей Слонимский: диалог с Востоком в традициях петербургской композиторской школы // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 100–107. <https://doi.org/10.36871/hon.202603100>

Original article

SERGEI SLONIMSKY: A DIALOGUE WITH THE EAST IN THE TRADITION OF THE SAINT PETERSBURG SCHOOL OF COMPOSITION

Liu Xiahao

Qiqihar University
42 Wenhua Street, Qiqihar, Heilongjiang Province,
161006, People's Republic of China
Russian State Specialized Academy of Arts
12 Reservny pr., Moscow, 121165, Russian Federation
389506343@qq.com, ORCID: 0000-0002-6710-1514

The article focuses on S. M. Slonimsky's identification of the distinctive ways in which Russian composers, including those from Saint Petersburg, interpreted images of the East in their works. The study is based on the textbook *Melodics*, in which S. M. Slonimsky summarizes many of his scientific observations, particularly regarding composers' dialogue with different Eastern cultures. The article provides examples and commentary on typical intonations, dramatic, structural and timbral solutions, as well as historical prototypes of genre idioms peculiar to the creative pursuits of XIXth-century composers. The subjects selected by Slonimsky allow the textbook *Melodics* to be interpreted as a continuation of his book *Free Dissonance*, which is about the geniuses of Russian music. The second half of the XXth and the early XXIst centuries saw the development of diverse trends in Russian musical culture, covering both traditional and innovative spheres. One of the leading trends in these processes is the multinational vector, particularly the examination of Oriental traditions and innovations, a field to which Russian culture has drawn upon extensively through quotation and stylization. Oriental music also played an important role in S. M. Slonimsky's compositional journey. In his monograph *Melodics*, the author reflects on Orientalism in XIXth-century Russian music, analyzing the stylistic techniques of his predecessors and idols. Thus, the modern reader is offered an auto-commentary by the composer-theorist, which sheds light on his unique approach to the subject.

Keywords: S. M. Slonimsky, the East, Orientalism, *Melodics*, folklore

For citation: Liu Xiahao. Sergei Slonimsky: a Dialogue with the East in the Tradition of the Saint Petersburg School of Composition. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2026, no. 3 (48). P. 100–107. <https://doi.org/10.36871/hon.202603100> (In Russian)

ВВЕДЕНИЕ

Теоретические и исторические изыскания композитора С. М. Слонимского многопрофильны. Так, значительный вклад в русскую музыкальную педагогику Сергей Михайлович внес как автор и афористических эссе, и крупных монографий по проблемам истории и теории музыкального искусства. Его первая изданная книга посвящена изучению стиля симфоний Прокофьева, а следующая — «Бурлески, элегии, дифирамбы» — в известной степени биографична. Труд «Мысли о композиторском ремесле» [4] обобщает стилевые черты петербургской композиторской школы. В монографии «Мелодика» [3] автор рассматривает процесс эволюции мелодиче-

ских стилей разных народов и стран — от древнейших образцов до современности. Помимо прочего автор выводит новое, современное определение объекта своей работы: «Мелодия — это величайшая тайна музыкального творчества, воплощение основы музыкального образа и музыкальной мысли произведения средствами индивидуально-неповторимого целостного динамического сопряжения различных тонов и ритмических длительностей одного, основного голоса произведения и его частей» [там же, 13]. Данное определение демонстрирует приверженность традициям русской научной мысли. Многие страницы «Мелодики» посвящены петербургским композиторам, предшественникам С. М. Слонимского, множество тонких наблю-

дений складываются в широчайшую панораму ориентальной музыки в русской культуре XIX–XX веков. Слонимский приходит к выводу о том, что интонационный строй композиторских стилей в России невозможен без многоэлементного синтеза различных традиций, в том числе восточных. Именно здесь, в этом обобщающем труде, в мелодике русских композиторов автор выявляет синтез различных влияний — *русского фольклора, музыки европейских романтиков и восточного элемента*. Сергей Михайлович приводит в пример музыку М. И. Глинки, А. Г. Рубинштейна, М. А. Балакирева, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова и многих других. Анализ творчества С. Слонимского посвящена книга Е. Б. Долинской «Музыкальная галактика Сергея Слонимского», где автор отмечает, что «в творчестве Слонимского преломлялись многовековые жанровые традиции в контексте современных тенденций, где главенствовали фольклор и авангард» [1, 39].

Целью статьи является доказательство органичности обращения Слонимского к многонациональному фольклору как одной из ведущих черт композиторской школы Петербурга, начиная с «кучкистов».

Ведущие задачи статьи две. Первая — последовательно раскрыть на конкретных примерах из произведений крупных композиторов методологию, выработанную русской композиторской школой, для важнейшего образно-смыслового контраста восточной и европейской традиций. Вторая задача — выявление индивидуальной образности Слонимского в его музыке. Здесь ведущими оказались два компонента: четверти-третьитоновая мелодика, а также изобретенная Слонимским «квантовая ритмика».

Применяемые в статье *методы* — сравнительный и сопоставительный анализы.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

В начале XIX века, в период становления национальной композиторской школы, русские авторы обращались к образам Востока с разных эстетических позиций масштабно и многопланово. В этой сфере композиторы шли вслед за литераторами, так как ориентальная тема к тому моменту уже стала неотъемлемой частью творчества поэтов и писателей (В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. А. Фета, Ф. И. Тютчева и др.). Произведения М. И. Глинки и его последователей-«кучкистов» создали и открыли

галерею музыкальных ориентальных картин и портретов.

В творческом диалоге с Востоком сыграли свою роль и социально-культурные связи, которые значительно активизировались и приобрели разные формы обмена традициями, опытом, эстетическими установками. Приведем в качестве примера мелодический материал знаменитых «кабардинских тетрадей» С. И. Танеева, воплощенный позднее в сочинениях Н. Я. Мясковского и С. С. Прокофьева, А. Н. Александрова и С. Е. Фейнберга.

В начале XX века русские композиторы начали активно работать в восточных республиках Советского Союза: собирать, записывать и изучать местный фольклор, создавать на его основе современные сочинения. Неоценимый вклад в развитие этой сферы внесли М. О. Штейнберг, Б. А. Арапов, С. Н. Василенко, С. А. Баласанян, В. А. Власов, В. Г. Фере и многие другие. Особый отклик, любовь и внимание слушателей, исполнителей и исследователей завоевали театральные и симфонические сочинения на восточные темы Р. М. Глиэра. Китайская тема ярко раскрывается в его знаменитом балете «Красный мак», азербайджанская — в опере «Шахсенем», узбекская — в операх «Гюльсара», «Лейли и Меджнун», симфонической увертюре «Ферганский праздник», многонациональный колорит отличает увертюру «Дружба народов».

Сам Слонимский неоднократно выделял фольклорную составляющую как основу диалога русской музыки с Востоком. В своем труде «Заметки о композиторских школах Петербурга XX века» он отводит большую роль в этом диалоге композиторам петербургской школы. Он находит восточную тему в музыке своих предшественников — М. О. Штейнберга, М. Ф. Гнесина, М. М. Чернова, В. П. Калафати, Х. С. Кушнарева, Т. Г. Тер-Мартиросяна, О. А. Евлахова, Л. А. Пригожина и др. Слонимский, обобщая опыт коллег, выделяет позиции ориентальности в музыке предшественников в следующих ракурсах: *использование обобщенной восточной темы как элемента экзотики в виде исторической или литературной основы для сочинений, трактовка ориентальности как элемента особой краски в лирике*.

В поисках ориентальных методов Слонимский среди первых в 1960-е годы становится сторонником четверти-третьитоновой мелодики, которая входит во внеевропейские формы ладовости. Мастер авангарда под-

черкивает: «Необъятная галактика ладов бытовала уже в древности. Диатонические лады (в том числе наши мажор и минор, натуральные лады, малообъемные, многооктавные), хроматические тетрахорды и лады (преимущественно особые, индивидуально характерные), нетемперированные звуко-ряды и тетрахорды (особо напряженные, ультраэкспрессивные) с древнейших времен жили в напевах Древнего Востока и Африки, античности, индейцев Нового Света и полинезийцев. Эта ладовая галактика может возродиться на новой основе, обогащенная всеми средствами современной сонористики и микрополифонии, применяемых там, где это необходимо» [5, 8].

В книге «Мелодика» автор отводит значительное место изучению особенностей восточного элемента. Как самостоятельный феномен Слонимский рассматривает развитие восточной мелодики в процессе ее эволюции, охватывающей более тысячи лет. Не менее важно и второе положение Слонимского — восточная музыка как неотъемлемая часть стиля русских композиторов. Автор приводит большое количество примеров, которые свидетельствуют не только о подлинном знании рассматриваемого объекта. В книге присутствует подробный автокомментарий к собственной композиторской манере письма.

Слонимский повторял, что каждый композитор — в сущности музыковед [4]. В нем самом пылкий исследователь сложился еще в период обучения в консерватории. Как музыкальный ученый Слонимский погружается в глубь исторического процесса, когда безраздельно царила монодия. Забегая вперед, отметим и существенное: именно монодия открывает почти все сочинения Слонимского, делая его музыку как бы звучащей всегда от первого лица.

Композитора интересует фольклор народов Древнего Востока, Африки и Америки, где внутри преимущественно монодического склада он видит ладовое, интервальное и ритмическое разнообразие.

Инструментальное сопровождение к вокальным мелодиям было достаточно распространено, но не влияло на самостоятельную ладомелодическую основу монодий. Так, было возможно гетерофонное расслоение монодии на несколько линий (в том числе инструментальных). В сопровождении имели место и вертикальные двузвучия, реже многозвучия струнного инструмента. Иногда

возникала двойная монодия голоса и духового инструмента (предвестник *Hauptstimme* и *Nebenstimme* XIX–XX веков). Первоначально монодии голоса содержали 1–2 звука в пределах секунды, позже терции. Освоение кварты было большим прогрессом. Ладовая основа древних монодий неограниченно многообразна. Все виды пентатонных — пятиступенных, бесполутоновых — ладов создавали звуковысотную основу монодий Китая, Индии, других стран Древнего Юго-Востока.

В некоторых регионах Средней Азии и Ближнего Востока узкие интервалы, включающие четверти, трети, даже шестые доли тона, разнообразно группируясь, образовывали нетемперированные звуко-ряды, иногда намного превышавшие двенадцатиступенный.

Нетемперированные малообъемные и многоступенные звуко-ряды монодий — в сочетании со сложнейшей вариабельной ритмикой, дополнительными краткими долями и импровизационными несимметричными фигурациями — присущи, например, древнеперсидской музыке. В ней много полутонов и микроинтервалов.

Напротив, в некоторых древнешумерских, древневавилонских и других древневосточных напевах, судя по их текстам, возможно предположить невиданные в европейской классической музыке резкие скачки на очень широкие диссонирующие интервалы (иногда — нетемперированные) (нотный пример 1).

Таков эпос о Гильгамеше, насыщенный драматическими воплями (плач об Энкиду), провоцирующими соответствующую тексту мелодику широких интервалов. Энциклопедическое разнообразие ладомелодической интервалики в известной мере присуще фольклору Азии, древней Африки, индейцев древней Америки, аборигенов Австралии и Океании.

В той же древнеперсидской мелодике поразительная раскованность ритмики, обогащенной дополнительными долями (иногда мельчайшими) и разнообразнейшими фигурациями в сочетании с малообъемными нетемперированными звуко-рядами, предполагает творческую импровизацию исполнителей — и ритмическую, и звуковысотную.

Нетемперированная (натуральная) звуковысотность древнего фольклора и всей древней музыки помножена на сложнейшую метроритмическую, метраладовую несимметричность, мензуральность и предполагает свободную импровизационность на основе предлагаемых творчески ярких попевок и ритмов.

Нотный пример 1

С. М. Слонимский. Мелодика.

Примеры древнеперсидской мелодики

а Восемнадцатиступенный лад древнеперсидской музыки

б Попевки древнеперсидской инструментальной музыки

в

г

д

е

ж

Поистине древняя музыка явилась вершиной-источником (термин В. А. Цуккермана) бесконечного ладомелодического и ритмического разнообразия. К возрождению этой ладоритмической галактики мелоса на новой основе, обогащенной всеми творческими достижениями многих веков, лишь стремится вся последующая эволюция мелодических стилей, включая современную музыку. Вся эволюция мелоса — это путь к его Новому Ренессансу.

Одним из первых среди показательных примеров ориентализма Слонимский анализирует мелодический облик оперы «Демон»

А. Г. Рубинштейна (нотный пример 2). Автор пишет: «В том же “Демоне”, однако, есть восточные танцы, чья мелодика не осталась без воздействия на ориентальные интонации Мусоргского, например в Пляске персидок в “Хованщине”, и Римского-Корсакова» [3, 144].

В качестве еще одного яркого ориентального примера автор указывает на «Персидские песни» Рубинштейна (нотный пример 3): «Песни прекрасны. Их мелодика сугубо ориентальна, благородна и полна распево, близких некоторым жанрам подлинного фольклора Центральной Азии» [3, 144]:

Нотный пример 2

А. Рубинштейн. Восточные танцы из оперы «Демон»

Нотный пример 3

Andante **А. Рубинштейн. «Зулейка» из цикла «Персидские песни»**

Ах, сравнюль те-бя с бо-ги-ней мра-мор-ной
и-ли с ро-зой, ца-ри-цей цве-тов по-лей,

В главе о «Могучей кучке» и своем любимом композиторе М. А. Балакиреве Сергей Михайлович отмечает, что его мелодический стиль содержит несколько интонационных слоев: это лирика городского романа, шопеновская «быстрая мелодия певучих ажурных фигураций», а также различные восточные лады.

В свете сказанного Слонимский выделяет «Песню Селима» на стихи М. Ю. Лермонтова, где используется минорный пентахорд с повышенной IV ступенью и увеличенной секундой (нотный пример 4).

Кавказские малообъемные напевы, повторяющиеся оstinato также выявлены

в «Исламее» и «Тамаре». Автор охарактеризовал их как «терпкие».

В качестве лейтгармоний используются аккорды нетерцовой структуры, подчеркивающие ориентальный колорит, а также знойную терпкость, напряженность — кварт-аккорд (от баса к верхнему тону V — I — IV — VI — II ступени) с элементами пентатоники.

По наблюдению Слонимского, стиль романа «Золотая рыбка» М. А. Балакирева соединяет одновременно и восточные, и фантастические краски. «Грузинская песня» (нотный пример 5) содержит обороты мелодического мажора и минора с повышенной IV ступенью [3, 176].

Нотный пример 4

Allegretto **М. Балакирев. Песня Селима**

p con bravura

Нотный пример 5

Грузинская песня

Слова А. ПУШКИНА **Музыка М. БАЛАКИРЕВА**

Andantino м. м. ♩ = 52

p *Tamb.* *mf* Не

Слонимский проникательно подмечает, что мелодический стиль Балакирева оказал значительное влияние на музыку его учеников: на мелодику половецких сцен «Князя Игоря» Бородина и «Шехеразаду» Римского-Корсакова.

Также Слонимский приводит свои наблюдения по стилю А. П. Бородина. Русская и восточная мелодии его поэмы «В Средней Азии» представлены сразу в двойном контрапункте. Русская тема появляется в облике спокойной квинтовой попевки, а восточная решена как страстный напев с пунктирным ритмом и триольным мелодическим орнаментом.

Слонимский представляет Бородина мастером мелодических фраз. Они придают целостную широту его естественно развертывающемуся мелосу — и русскому, и восточному по интонационному складу. Он использует попевки с пентатоникой и синкопами, виртуозную орнаментику с резкими переченьями второй высокой и низкой ступени, перевернутый пунктир (две шестнадцатых — четверть с точкой). Автор отмечает, что

последнее также готовит ритмику Бартока и Стравинского. В качестве примера также сошлемся на восточную тему Ноктюрна из Второго квартета А. П. Бородина.

Наблюдая за стилем Н. А. Римского-Корсакова, Слонимский использует термин «полиладовость», который позднее будет характеризовать и его собственную музыку. Так, например, автор «Шехеразады» использует дорийский лад с нисходящим орнаментом триолей (лейтмотив Шехеразады), в финале — терцовые малообъемные попевки и неистовый плясовой ритм остинато.

В опере «Золотой петушок» ориентальный колорит подчеркивается звукорядами с двумя увеличенными секундами, характеризующими Шемаханскую царицу (нотный пример 6), а также трезвучия далеких тональностей *staccato* при создании образа Звездочета.

Также Н. А. Римский-Корсаков использует минор с четвертой повышенной ступенью и пентатонику в начале Песни Индийского гостя, где в припеве появляются хроматические звукоряды [3, 181].

Нотный пример 6

Н. А. Римский-Корсаков. Песнь Шемаханской царицы
из оперы «Золотой петушок»

Голос

dim. poco a poco

rit. poco *rit. molto*

pp

зор - ко-е све - ти - ло, - с во-сто-ка к нам при-хо - дишь

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, С. М. Слонимский указал не только стиливые ориентиры, изучая музыку своих любимых композиторов-«кучкистов», но и расшифровал некоторые авангардные техники письма и даже принципы построения микроинтервальных звукорядов и принципы их записи, которые наблюда-

ются во многих сочинениях, связанных с восточной темой.

Кроме того, в значимости восточной музыки для Слонимского убеждает тематизм его циклов для детей. Слонимский в каждой пьесе этих циклов избирает свой национальный акцент, прежде всего в мелодике, что и позволило назвать данные опусы «Путешествия по странам и континентам».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Долинская Е. Музыкальная галактика Сергея Слонимского. СПб. : Композитор, 2018. 360 с.
2. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Л.; М. : Советский композитор. 1978. 174 с.
3. Слонимски С. М. Мелодика. СПб. : Композитор, 2018. 404 с.
4. Слонимский С. М. Мысли о композиторском ремесле. СПб : Композитор, 2006. 24 с.
5. Слонимский С. М. Раздумья о Третьем авангарде и путях современной музыки. Заметки композитора. СПб. : Композитор, 2014. 16 с.

REFERENCE

1. Dolinskaya E. Muzykal'naya galaktika Sergeya Slonimskogo [Sergei Slonimsky's Musical Galaxy]. Saint Petersburg, 2018. 360 p. (In Russian)
2. Zemtsovsky I. I. Fol'klor i kompozitor [Folklore and the Composer]. Leningrad; Moscow, 1978. 174 p. (In Russian)
3. Slonimsky S. M. Melodika [Melodics]. Saint Petersburg, 2018. 404 p. (In Russian)
4. Slonimsky S. M. Mysli o kompozitorskom remesle [Thoughts on the Composer's Craft]. Saint Petersburg, 2006. 24 p. (In Russian)
5. Slonimsky S. M. Razdum'ya o Tret'em avangarde i putyakh sovremennoi muzyki [Reflections on the Third Avant-Garde and the Paths of Modern Music: Composer's Notes]. Saint Petersburg, 2014. 16 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Лю Сяхань — соискатель кафедры теории и истории музыки, преподаватель музыкально-теоретической кафедры (Китайская Народная Республика). Научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор **Е. Б. Долинская**.

Information about the author:

Liu Xiahany — Applicant at the Department of Theory and History of Music, Russian State Specialized Academy of Arts; Lecturer at the Music Theory Department, Qiqihar University (People's Republic of China). Scientific supervisor — **E. B. Dolinskaya**, Doctor of Art Criticism, Professor.

Статья поступила в редакцию 28 апреля 2026 года; одобрена после рецензирования 26 мая 2026 года; принята к публикации 29 мая 2026 года.

The article was submitted April 28, 2026; approved after reviewing May 26, 2026; accepted for publication May 29, 2026.

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.36871/hon.202603108

**НЕОФОЛЬКЛОРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ Б. КРАВЧЕНКО
(на примере хоровых произведений *a'cappella*)***Дарья Романовна Глусская*

Академия хорового искусства имени В. С. Попова
125565, Российская Федерация, Москва, улица Фестивальная, 2
Детская музыкальная школа имени Н. А. Алексеева
109004, Российская Федерация, Москва, улица Никольямская, 42
gdr23111999@gmail.com, ORCID: 0009-0005-9134-6983

Автор статьи выявляет признаки неофольклоризма в хоровом творчестве композитора Бориса Кравченко (1929–1979). Материалом исследования стали циклы композитора для хора *a'cappella*: две тетради «Русские фрески» (соч. 31 и соч. 56), «Оды революции» (соч. 38) и «Веселые хоры» (соч. 66). Систематическое оперирование элементами образно-интонационной и ладовой систем, свойственных русскому фольклору, сформировали в творчестве Б. Кравченко особую «народную» доминанту. Анализ хоровых произведений композитора позволяет определить в них устойчивую опору на методы неофольклоризма. Они проявляются в обращении к обрядовым жанрам, использовании осовремененных моделей русского фольклора (частушек, городской народной песни), театральности музыкального мышления. Существенными стилистическими признаками хоровых циклов являются: попевоочное строение тематизма, наличие в нем инструментальных и речевых признаков. В отличие от творчества классиков неофольклоризма первой половины XX века (И. Стравинского, Б. Бартока), в творчестве Кравченко наблюдается движение от сложносоставных свободных форм к простоте и ясности изложения материала. Хоровые произведения композитора обнаруживают отсутствие прямого цитирования народных песен, тем не менее тонкая авторская стилизация становится способом трансляции художественных принципов народной музыки в современное пространство.

Ключевые слова: Борис Кравченко, неофольклоризм, хоровое творчество, хоровой цикл

Для цитирования: Глусская Д. Р. Неофольклорные тенденции в творчестве Б. Кравченко (на примере хоровых произведений *a'cappella*) // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 108–122. <https://doi.org/10.36871/hon.202603108>

Original article

**NEO-FOLKLORE TRENDS IN THE OEUVRE OF B. KRAVCHENKO
(as illustrated by his *a cappella* choral works)***Daria R. Glusskaya*

Academy of Choral Art named after V. S. Popov
2 Festivalnaya ul., Moscow, 125565, Russian Federation
Children's Music School named after N. A. Alekseeva
42 Nikoloyamskaya ul, Moscow, 109004, Russian Federation
gdr23111999@gmail.com, ORCID: 0009-0005-9134-6983

© Глусская Д. Р., 2026

This article aims to identify signs of neo-folklorism in the choral works of the composer Boris Kravchenko (1929–1979). It focuses on the composer's cycles for a cappella choir, particularly two collections *Russian Frescoes* (Op. 31 and Op. 56), *Odes to the Revolution* (Op. 38), and *Merry Choirs* (Op. 66). The systematic use of elements of the figurative-intonational and modal systems characteristic of Russian folklore created a distinct "folk" dominant in B. Kravchenko's oeuvre. An analysis of the composer's choral works reveals a consistent reliance on neo-folklorist methods. These are evident in his use of ritual genres and modernized forms of Russian folklore, such as chastushki and urban folk songs, as well as his theatrical approach to musical composition. Significant stylistic features of the choral cycles include the chant-like structure of the thematic material and the incorporation of instrumental and spoken elements. Unlike the neo-folklorist classics of the first half of the XXth century (I. Stravinsky, B. Bartók), B. Kravchenko shifts from complex, free forms towards simplicity and clarity in the presentation of the material. Although the composer's choral works lack direct quotations from folk songs, his subtle stylization serves as a means of translating the artistic principles of folk music into a contemporary context.

Keywords: Boris Kravchenko, neo-folklorism, choral works, choral cycle

For citation: Glussskaya D. R. Neo-Folklore Trends in the Oeuvre of B. Kravchenko (as illustrated by his a cappella choral works). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 3 (48). P. 108–122. <https://doi.org/10.36871/hon.202603108> (In Russian)

В разные исторические периоды фольклор выступал одним из средств сохранения духовной общности народа. Неофольклорные тенденции в академической музыке XX века отражали стремление по-новому осмыслить традиционное наследие. Прочные связи с народной тематикой и неофольклорным направлением в советском музыкальном искусстве прослеживаются в творчестве ленинградского композитора Бориса Кравченко (1929–1979)¹. На протяжении своего творческого пути он создал значительное число произведений в народном стиле для оркестра народных инструментов², обработок народных песен для смешанного хора в сопровождении русского народного оркестра и фортепиано.

Неофольклоризм как художественная тенденция начал доминировать в советском музыкальном искусстве в 1950–1970-е годы. Именно тогда началась активная разработка отечественными композиторами (С. Слонимским, Р. Щедриным, Б. Тищенко, В. Гаврилиным и многими другими) неофольклорных приемов, вызванных новым взглядом на неисчерпанные ресурсы народного творчества и его интерпретацию в синтезе с современными техниками. В музыкальный обиход вошли понятия «свиридовская линия» и «новая фольклорная волна» (определение

Л. Христиансен [5, 106]), преемственные с явлениями отечественной музыки середины XX века и с фольклорной линией И. Стравинского, Б. Бартока. Общим для творчества перечисленных выше мастеров стала, по мнению М. Высоцкой и Г. Григорьевой, «опосредованность фольклорного начала сквозь оригинальное авторское решение» [2, 138].

На расцвет неофольклоризма пришлась и зрелая пора творчества Б. Кравченко. Фольклорная тема была привлекательна для композитора: он проявлял живой интерес к исследованиям народной музыки, принимал участие в фольклорных экспедициях (экспедиции 1960 года в Иркутск, Ангарск, Братск). Отдельные фрагменты его биографии иллюстрируют внимание к бытовой жизни крестьян, что нашло отражение в музыкальных композициях. В частности, в двух тетрадах цикла «Русские фрески» (соч. 31 и соч. 56) актуализировались детские впечатления от путешествия с семьей по Уралу. Героями хоровых произведений Кравченко становились сельские мужики и бабы, простые деревенские юноши и девушки. Музыкально-театрализованные сценки в его хоровых произведениях (цикле «Веселые хоры», двух тетрадах «Русские фрески») тесно переплетаются с фольклорными традициями, обрядовостью, но не архаической допетровской Руси, а современной композитору советской действительности. Связь творчества композитора с «народностью» определила характерные узнаваемые черты его индивидуального стиля.

Любимым средством музыкального выражения творческих замыслов стал оркестр

¹ О биографии композитора см. подробнее: Михеева Л. В. [7], Глусская Д. Р. [3].

² Сюиты № 1 и № 2 «Псковские картинки» для оркестра русских народных инструментов, концертная сюита в двух тетрадах «Русские кружева», «Хороводная» на темы вологодских песен.

русских народных инструментов, с ним ассоциировались жизненные ценности и идеалы композитора — Отечество, единение с природой, погружение в простые радости сельской и городской жизни. Эти темы красной нитью проходят через все творчество Кравченко. Не менее органично они отражены в хоровых сочинениях без сопровождения 1960–1970-х годов: в двух тетрадах цикла «Русские фрески» (соч. 31, 1965 и соч. 56, 1975), большей части номеров цикла «Оды революции» (соч. 38, 1967), «Веселых хорах» (соч. 66, 1976).

Сказанное выше определило цель исследования — выявить признаки неофольклоризма в произведениях Б. Кравченко. На основе типологических признаков неофольклорных композиций XX века, представленных в работе М. Высоцкой и Г. Григорьевой [2], попытаемся обосновать, в какой степени они нашли воплощение в хоровом творчестве композитора.

Мышление неофольклористов выразилось в *новой трактовке народных жанров*. В произведениях Б. Кравченко для оркестра русских народных инструментов 1950–1960-х годов — «Частушки допризывников» (1957), «Хороводная» на темы вологодских песен для ансамбля русских народных инструментов (1959), «Игровая» (1963), три концертные пьесы — «Протяжная», «Плясовая», «Динь-бом» (1963) — наблюдается обращение Б. Кравченко к жанровым моделям хоровода, плясовой, «низкому жанру» частушки³, не находившему места в русской музыке второй половины XIX века.

Пронизанная духом народности «Песня рязанского мужика» — третий хор из цикла «Оды революции» на стихи В. Маяковского — пример стилизации рекрутской песни: тревожные причитания женских голосов указывают на родство с семейными обрядами провожания рекрутов, а короткие фразы-приказки («Ой, батюшки! Ой, матушки!») свидетельствуют о признаках частушки. Черты этого жанра были емко обобщены Р. Щедриным и цитируются в монографии М. Е. Тараканова [10]: предельная краткость выражения, квадратность построений, нарочитая примитивность, «малоточность» и узкий диа-

пазон мелодики, синкопированные ритмы, импровизационность, вариантные повторы и «непременное чувство юмора» (цит. по: [10, 90]). Хотя Щедрин относил эти особенности исключительно к музыкальному жанру частушки, перечисленные свойства — простота изложения, квадратность построений, юмор — свойственны многим произведениям хорового творчества Кравченко.

Жанровые типы, к которым обращался ленинградский композитор, ориентированы в большей степени не на архаические образцы, хотя они также встречаются (например, причеты), а на современный фольклор (протяжная, плясовая, военная песня). К последнему типу относится хор «Молодость» на стихи Э. Багрицкого из цикла «Оды революции», для которого характерны энергичная маршевая ритмика, четкая метрическая пульсация в переменных размерах, куплетно-вариационный принцип развития.

Отсутствие стремления интерпретировать жанр с сохранением типологических признаков (не приближаясь, по выражению Б. В. Асафьева, к «сырому этнографизму» [1, 35]) отчасти сближает творческий метод Кравченко с подходом И. Стравинского. Композитор никогда не прибегал к цитированию фольклорного материала, однако при восприятии его произведений сохраняется ощущение «натурализма». В отличие от современников-неофольклористов Р. Щедрина, Н. Сидельникова, В. Гаврилина и др. в произведениях Кравченко в меньшей степени проявились черты «стилевой ассимиляции» [2, 138], то есть смешения академических и радикальных стиливых тенденций, фольклорных и неофольклорных элементов. Неофольклоризм Кравченко, с точки зрения музыкального языка, имеет более умеренные формы.

Новое понимание музыкальной формы неофольклористами связано с перенесением фольклорных принципов в практику академической музыки, что приводит к ослаблению традиционных форм и утверждению форм более свободных.

В формообразовании хоровых циклов Б. Кравченко просматривается опора на традиционные модели (куплетно-вариационная, песенная, трехчастная репризная, контрастно-составная формы), но с элементами их индивидуального переосмысления.

Композитор видит деревенский быт в простоте и отражает его соответствующим образом. Этим объясняется преобладание

³ Еще в начале XX века, по словам исследователей, было распространено мнение о частушке как о жанре, где в музыке и поэтических образах отсутствует «художественность», что расценивалось как «вредное влияние изнанки цивилизации» (цит. по: [5, 105]).

в его сочинениях куплетно-вариационных форм. Среди примеров: хор «В одном вагоне — четыре гармонии» из цикла «Русские фрески», пятый номер — «Молодость» — на стихи Э. Багрицкого из цикла «Оды революции». В последнем формообразующие средства — квадратность построений, арочный принцип обрамления фанфарными сигналами — являются типичными приемами стилизации военной песни. К трехчастной репризной форме композитор обращается преимущественно в произведениях, связанных с образами природы: в трех из шести номеров первой тетради «Русские фрески» (№ 3 «Цвела кувшинка на Руси», № 5 «Ворон», № 6 «Весна в Суздале»); во второй тетради — хоры № 1 «Над необъятной Русью» и № 3 «Кижь».

Пример более свободной формы встречается во втором номере («Плещет лента голубая») из цикла «Оды революции» на слова А. Прокофьева — куплетно-вариационная с элементами рондо: развернутым эпизодом на контрастном материале *A-B-A1-A2-A3*. Номер интересен разными структурами литературной основы и музыкального текста. Литературный текст обнаруживает ясную трехчастность с точным повторением крайних разделов, тогда как музыкальная форма — рондальность. Творческое решение композитора заключается в синтезе двух форм: при сохранении трехчастной логики, установленной поэтическим текстом, в музыкальной структуре развитие строится на варьирова-

нии рефрена. Крайние разделы (*A* и *A1-A2*) выполняют функцию экспозиции и репризы, а раздел *B* — контрастного среднего раздела, раздел *A3* — коды.

В хоровых композициях Кравченко встречаются и сложные контрастно-составные формы. Так, хор «Ярмарка»⁴ из первой тетради цикла «Русские фрески» представляет собой пример развернутой структуры с чередованием разнохарактерных эпизодов, которые скрепляет арочное обрамление. Выбор формы обусловлен задумкой композитора воплотить небольшие театрализованные сценки с узнаваемыми лубочными образами.

Новое отношение к тематизму в неофольклорных произведениях композитора выразилось в попевоочном строении мелодий; их объединении с более протяженными мелодическими построениями; ясной диатонике и хроматике.

Примером попевоочного тематизма является «Ярмарка» (№ 4 из первой тетради «Русские фрески»): трихордовая попевка параллельными терциями в женском хоре создает эффект кружения карусели. В параллелизмах видится влияние народно-подголосочной полифонии. Попевка создает фоновую фактуру, как бы второй план, для декламирующих реплику солистов-теноров: «Эх, давайте прокачу!».

⁴ Поэтический текст хорового номера «Ярмарка» составлен композитором из двух стихотворений В. Цыбина: «Ярмарка» и «Карусель».

Нотный пример 1
«Ярмарка» (№ 4 из цикла «Русские фрески», соч. 31)

Интонационной основой хора «Плещет лента голубая» (№ 2 из цикла «Оды революции» на слова А. Прокофьева) становится трихордовая попевка соседних партий

в терцовом изложении. Терция — «ключевой» лейтинтервал, определяющий и интонационную, и гармоническую структуру номера.

Нотный пример 2

«Плещет лента голубая» (№ 2 из цикла «Оды революции», соч. 38)

Вариантное изложение трихордовых попевок характерно для хора «Комарики-мухи» (№ 1 из цикла «Веселые хоры» на слова Н. Тряпкина). Двутаковые повторы, назойливо выступая на первый план, выполняют

звукоизобразительную функцию: «топтанье» на месте соседних звуков в унисоне двух хоровых партий (темп Живо = 160) вкупе с нисходящими глиссандо создает образ зудящего роя насекомых.

Нотный пример 3

«Комарики-мухи» (№ 1 из цикла «Веселые хоры», соч. 66)

В других случаях работа композитора с попевочным тематизмом вызывает иной ассоциативный ряд. В первом номере «Диктатура» цикла «Оды революции» на слова самого композитора тема выстраивается из кратких звуковых формул, близких по структуре к зна-

менным распевам и сохраняющих тесные связи с традициями народного музицирования⁵.

В этом же хоре ритмический параллелизм аккордового изложения, органичный

⁵ Об этом подробнее см. в статье Т. А. Старостиной [9].

пункт (d) в партии баса, кварто-квинтовые интервалика и ритмическая переменность двух- и трехдольной пульсации, молитвенно-речитативный склад с краткими цезурами

накладываются на жаргонный текст: «Мало-хольный буржуй, чистоплюй и картежник, помолись! Диктатура идет на тебя», вызывая определенный смысловой диссонанс.

Нотный пример 4

«Диктатура» (№ 1 из цикла «Оды революции», соч. 38)

Б. Кравченко намеренно соединяет признаки обиходного песнопения с разговорной лексикой, наделяя хор ироничным подтекстом.

В приведенных выше примерах обнаруживаются узнаваемые черты стиля композитора — оstinatность, терцовый параллелизм, трихордово-тетрахордовый диапазон мелодий, появление которых, безусловно, вызвано влиянием народно-песенного искусства.

Из недр фольклора отечественные композиторы XX века черпали мало использованные приемы *речевого интонирования*, присущего народной манере пения-говoreния. Это выражалось в различных приемах: переакцентирования, скандирования мелодики, форсированного пения на грани крика или, напротив, шепоте. Особое значение они приобретали в интерпретациях хоровых произведений. Цель — реалистичное воспроизведение манеры бытового общения — породила много интересных находок в музыке в плане взаимодействия хоровых и инструментальных групп. Это своего рода воссоздание народного «концертирования» с сольными «выкриками» или импровизациями-диалогами солирующих голосов.

Во всех хоровых циклах Б. Кравченко прослеживается влияние на хоровое звучание инструментального и речевого начал, но в каждом из номеров специфические приемы звукоизвлечения подчинены разным содержательным задачам. Третий хор из цикла

«Веселые хоры» («Говорили, говорили...» на слова С. Баруздина) построен на речевой декламации: мелодию заменяет скандирование слова «говорили» на одном звуке с постепенным включением других голосов. За счет их наложения создается эффект раз от раза «вырастающей» в динамике болтовни (аналог информационного шума современности). Композитор поставил задачу продемонстрировать в сатирическом ключе бессодержательность пустых разговоров: многократное повторение одного слова обесценивает его значение.

Широкий спектр звукоизобразительных средств, заимствованных из инструментальных «кладовых», воссоздаваемых голосами, использован композитором в первом хоре из цикла «Комарики-мухи» на слова Н. Тряпкина — приемы *glissando*, свиста как аналога флажолетного звучания струнных. Изобретательность наблюдается и в речевых приемах декламирования отдельных согласных звуков на определенной высоте, которое натуралистично воспроизводит природные звуки.

Примером комплексного использования темброво-колористических приемов речевой декламации является номер «Ярмарка» из первой тетради (соч. 31). Он представляет собой череду балаганных сценок в духе Стравинского, предваряемых октавным унисоном мужского хора, привлекающим народ перед представлением.

«Говорили, говорили...» (№ 3 из цикла «Веселые хоры», соч. 66)

Художественное образование и наука. 2026. № 3

Нотный пример 6
«Комарики-мухи» (№ 1 из цикла «Веселые хоры», соч. 66)

Живо $\text{♩} = 160$

Soprani
Alti
Tenori
Bassi

p (закр. ртом) *sf* *p*

* М... (закр. ртом) *p* *sf* *p*

М —

1

на свистывая

на свистывая

p *sf* *p*

** 3... *p* *sf* *p*

div.

* «М...» — подражая жужжанию мухи.
** «3...» — подражая гудению комара.

Нотный пример 7
«Ярмарка» (№ 4 из цикла «Русские фрески», соч. 31)

Тенора

Басы

ff *p*

На яр_мар_ке! На яр_мар_ке!

Реальный диалог с элементами театральной сцены представлен в четвертом номере из цикла «Русские фрески» — «Ярмарка». Композитором показаны две гендерные группы с разными взглядами: бытовую оппозицию жен и сетующих на них мужиков пронизывает ироничная ассоциация денег с капустой («у них деньги хрустят капустой»). Реплики женской группы — «А мужья вздыхают...» — реалистично иллюстрируются интонациями вздохов: поступенным нисхо-

дящим ходом мелодии со скачком вниз на чистую кварту в конце кратких фраз.

Контрастирующий общему настроению номера последний эпизод (в параллельной тональности *fis-moll*) создает иллюзию звучания гармонии. Выразительность достигается за счет воспроизведения инструментальной фактуры средствами хорового многоголосия. Вкупе со словом эта звуковая символика становится напоминанием о войне: гармонь — атрибут, сопровождавший солдата в военных баталиях.

Нотный пример 8
«Ярмарка» (№ 4 из цикла «Русские фрески», соч. 31)

Замедляя 6 Довольно медленно, печально
(♩ = 70)

* Аккомпанемент исполняется на любые удобства и подходящие по выразительности слоги.

Традиционно в неофольклорных композициях используются малообъемные звуко-ряды, манипуляция *типовыми ладовыми моделями* (трихордами, пентахордами, ангемитоникой), им свойственен «аккордовый параллелизм; линейно-тембровая полифония с нарочитым несовпадением линий» [2, 129].

В хоровых произведениях Б. Кравченко перечисленные средства реализуются избирательно и получают своеобразное преломление. Ладовая организация тематизма в ряде номеров опирается на узкообъемные интонационные ячейки, близкие к трихордовым

и пентахордовым структурам, с опорой на устойчивые ступени и плагальность, свойственную хоровому искусству до появления партесного пения.

В гармоническом языке Кравченко редко встречается последовательный в чистом виде аккордовый параллелизм. Данный прием возникает эпизодически, например, в хоровом *tutti* номера «Ярмарка» (соч. 31), где он выполняет скорее колористическую, нежели конструктивную функцию. Гармоническую основу хора формируют плагальные обороты (*T-S-II*), подчеркивающие жанровую характерность.

Нотный пример 9

«Ярмарка» (№4 из цикла «Русские фрески», соч. 31)

В первом номере «Петухи» (соч. 31) на стихи В. Крутецкого со слов «Бабушка, ты вышила бы цаплю...» мелодия в партии сопрано разво-

рачивается на фоне движения параллельными секстами с последующим схождением в унисон на V ступени в партиях тенора и альты.

Нотный пример 10

«Петухи» (№1 из цикла «Русские фрески», соч. 31)

Все эти примеры — свидетельство того, что в гармоническом отношении стиль Кравченко отходит от неофольклорных приемов хроматизации музыкальной ткани при том, что он активно работает с подголосочной полифонией, использует возможности малообъемных звукорядов и плагальных оборотов. Избегание диссонантности (за исключением звукоизобразительных фрагментов) — суть

эстетики композитора, видевшего во всех явлениях отражаемой им действительности классическую гармоничность.

Тотальная мелодическая вариантность неофольклорных произведений XX века приводит к активизации ритмического пространства: варьированию протяженности мотивов и фраз, переменности ритмики и метрики, колебаниям акцентности, асимметричным смещениям.

В части ритма хоровое творчество Кравченко созвучно неофольклорным тенденциям его предшественников и современников. Например, хор «Молодость» имеет близкие черты с номером «Эпиграф» («Зима») из кантаты «Сокровенные разговоры» неофольклориста Н. Сидельникова⁶. В обеих композициях наблюдаются колебания акцентности в типично русском песенном пятидольнике, который мог не соответствовать стихотворному метру.

⁶ Об этом см. подробнее [2, 142].

Активная ритмическая разработка при варьированном тематизме наблюдается в первом куплете хора «Молодость» из цикла «Оды революции» (соч. 38): это выражается в отказе от четкой ритмичности и мерности движения за счет переменных размеров, в смещении акцентировки в одном и том же слове («мОлодость», «моладОсть»), идущей вразрез с естественной ударностью слова. Хоровая фактура приобретает особую пластичность и живость, наполняется внутренним движением, слово перестает быть только источником смысла и становится частью ритмо-фонического комплекса композиции.

Нотный пример 11
«Молодость» (№ 5 из цикла «Оды революции», соч. 38)



Второй номер цикла «Захотела баба скоро богатети» (соч. 66) демонстрирует возможности варьирования протяженности мотивов и фраз. Хоровая фактура разбивается паузами между голосами. Принцип комплементарности (дополнения) голосов, их слияния в единый мотив-попевку достигается лишь за счет идеальной ансамблевой выстроенности партий хоровой фактуры.

Аналогичный пример можно встретить у Н. Сидельникова в сочинении «Уж вы, горы мои» из кантаты «Сокровенные разговоры», где работа со словом подчинена задаче создать впечатление разноголосицы. Реплики, «разбитые» паузами и цезурами, словесные повторы, междометия ведут к утрате логиче-

ского смысла текста, предпочтение отдается фонетической составляющей [2, 142].

Усиление *гетерофонного начала в фактуре*, свойственное неофольклорным опусам, характерно для ряда хоровых номеров Кравченко, в частности для пятого номера «Сибирские бани» из второй тетради «Русские фрески» на слова А. Вознесенского. Одна и та же мелодия с небольшими вариациями звучит сначала в партии женского, а затем мужского хора. Происходит «диалог» между группами, сливающийся в общехоровой октавный унисон. Расщепление голосов из унисона, слияние нескольких голосов в унисон/октаву — характерный признак народной музыки славянских культур.

Нотный пример 12

«Захотела баба скоро богатети» (№ 2 из цикла «Веселые хоры», соч. 66)

1 a tempo unis. *mp* Цып-цып, цып-цып. Цып... Цып... Цып-цып, цып-цып. Цып-цып. Цып, цып. *Soli mf* За-хо-те-ла ба-ба ско-ро бо-га-те-ти. Цып... Цып... *Soli mf* По-са-ди-ла ку-ро-чку. Цып... Тип-тип, ти-ри-рип, тип-тип, шу-ру-ру. *gliss.*

Нотный пример 13

«Сибирские бани» (№ 5 из цикла «Русские фрески», соч. 56)

Живо (♩ = 160) *f* Ба-ни! Ба-ни! Две-ри-хлоп! Ба-бы пры-га-ют в су-гроб. За-ды-ха-ю от раз-бе-га, здесь на ты, на ты, на ты. Чис-то-та ог-ня и сне-га с чис-то-то-ю на-го-ты. *Soli mf* День мо-роз-ный, чис-тый, пар-ный. День, день, в по-лу-Мы сто-им, че-ты-ре пар-ня, -шуб-ках, кровь с ог-нем, как их шут-кой шу-га-нем! Ой,

Активная работа с фактурой становится методом театрализации хоровых произведений. В «Песне рязанского мужика» (соч. 38) тщательная проработка фактуры дает многослойность, разные планы действия, собственные кинематографии. Голос тенора

(главного героя) в музыкальном изображении сцены драки за счет наложения фактурных слоев (имитации беспорядочных реплик и восклицаний, ритмической дестабилизации в форме синкоп, смещения акцентов в одинаковых фразах мужиков) остается на виду.

Нотный пример 14

«Песня рязанского мужика» (№ 3 из цикла «Оды революции», соч. 38)

Интересно, что восклицания «ойкающего» мужика после побоев, исполняются не са-

мым героем, а хором, комментирующим его состояние.

Нотный пример 15

«Песня рязанского мужика» (№ 3 из цикла «Оды революции», соч. 38)

Так, типично театральным прием используется в рамках академического жанра.

Анализ четырех хоровых циклов *a cappella* Б. Кравченко позволяет выявить устойчивые

неофольклорные тенденции в его творчестве. Они проявляются в обращении к обрядовым жанрам (хороводная, плясовая), в опоре на осовремененные образцы русского фолькло-

ра — протяжной, военной песни, частушки. Для музыкального языка композитора характерны простота, иногда нарочитая примитивность, отсутствие прямых цитирований фольклорного материала.

В то же время принципы фольклорного музыкального мышления рельефно претворены в индивидуальной авторской трактовке. От неофольклорных сложносоставных свободных форм Кравченко идет к простоте и ясности структур, отсюда — квадратность построений, преобладание куплетно-вариационных форм.

Существенным неофольклорным признаком хорового творчества композитора становится попевоочное строение тематизма, которое зачастую содержит в себе лейтинтервалику, определяющую и интонационную, и гармоническую структуру номера, его фоновый план. В отличие от неофольклорных опытов первой половины XX века (И. Стравинского, Б. Бартока) в реализации содержания ладово-гармоническими средствами Кравченко примыкает к свиридовской линии, для которой характерно преобладание диатоники, плагальности, квази-народных параллелизмов (чистых кварт, квинт и октав). Следуя традициям неофольклористов,

композитор активно работает с метроритмической стороной: его хоровым композициям свойственна богатая акцентировка, метрическая вариантность. Слово, утрачивая содержательную суть, становится ядром ритмо-фонического комплекса. Цельности композиции, ансамблевой выстроенности хоровых партий способствует использование принципа комплементарности голосов.

Хоровой стиль Кравченко формировался с опорой на инструментальное и речевое начала, что обнаруживается в использовании приемов свиста, *glissando*, скандирования одного слова, декламирования отдельных согласных звуков, интонационных имитаций эмоций человека. Музыкальный материал тяготеет к визуализации образов, театральности и кинематографичности.

Опора на русские хоровые традиции становится маяком творчества Бориса Кравченко. Как отмечал композитор, «русская хоровая музыка имела богатые традиции, свой мир образов, чувств, красок. В своих хоровых произведениях я стремлюсь возвратиться к этим традициям. Для меня возврат к простоте является возвратом к идеалу» (цит. по: [7, 30]). Эта мировоззренческая позиция и определила неофольклорный вектор его наследия.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л. : Музыка, 1977. 279 с.
2. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учеб. пособие. М. : НИЦ Московская консерватория, 2011. 440 с.
3. Глуская Д. Р. Биографический портрет Бориса Кравченко — автора хоровых произведений // Музыковедение. 2025. № 11. С. 28–33.
4. Глуская Д. Р., Суханова Т. Б. Жанр музыкальной фрески в хоровом творчестве Бориса Кравченко // *Academia*: музыковедение, исполнительство, педагогика. 2025. № 2 (15). С. 8–20.
5. Жоссан Н. Ю. О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века // Вестник Башкирского университета. 2013. № 1. С. 105–108.
6. Имханицкий М. И. Борис Петрович Кравченко // Народник: Информационный бюллетень. 1999. № 4. С. 7–11.
7. Михеева Л. В. Борис Кравченко. Л. : Советский композитор, 1984. 112 с.
8. Сайгушкина О. П. В поисках стилизованных ориентиров // *Academia*: музыковедение, исполнительство, педагогика. 2022. № 3 (4). С. 61–67.
9. Старостина Т. А. Высотные системы на пограничьях эпох, верований и жанров // Русская музыка. Рубежи истории : материалы Международной научной конференции / Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. С. 314–324.
10. Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. М. : Советский композитор, 1980. 328 с.
11. Хентова С. М. Борис Кравченко // О музыке и музыкантах наших дней. М.; Л. : Советский композитор, 1976. С. 184–192.
12. Ходош Д. Г., Курикалова Е. В. Первая тетрадь из цикла Б. Кравченко «Русские фрески»: особенности хорового письма // Культура. Искусство. Образование. Красноярск : КГИИ, 2013. С. 125–145.

REFERENCES

1. Asafyev B. V. *Kniga o Stravinskom* [Book about Stravinsky]. Leningrad, 1977. 279 p. (In Russian)
2. Vysotskaya M. S., Grigor'yeva G. V. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [Music of the XXth century: From Avant-garde to Postmodernism : study guide]. Moscow, 2011. 440 p. (In Russian)
3. Glusskaya D. R. A Biographical Portrait of Boris Kravchenko — Composer of Choral Works. *Muzykovedeniye* [Musicology]. 2025, no. 11. P. 28–33. (In Russian)
4. Glusskaya D. R., Sukhanova T. B. The Genre of Musical Fresco in the Choral Work of Boris Kravchenko. *Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy]. 2025, no. 2 (15). P. 8–20. (In Russian)
5. Zhossan N. Yu. Neo-Folklore Trend in Russian Music of the second half of the XXth century. *Vestnik Bashkirskogo universiteta* [Bulletin of the Bashkir University]. 2013, no. 1. P. 105–108. (In Russian)
6. Imkhanitskiy M. I. Boris Petrovich Kravchenko. *Narodnik: Informatsionnyi byulleten'* [Narodnik: Information Bulletin]. 1999, no. 4. P. 7–11. (In Russian)
7. Mikheyeva L. V. Boris Kravchenko. Leningrad, 1984. 112 p. (In Russian)
8. Saygushkina O. P. In Search of Stylistic Guidelines. *Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy]. 2022, no. 3 (4). P. 61–67. (In Russian)
9. Starostina T. A. Pitch Systems on the Borderlines of Eras, Beliefs, and Genres. *Russkaya muzyka. Rubezhi istorii* [Russian Music. The Frontiers of History: materials of the International Scientific Conference]. Moscow, 2005. P. 314–324. (In Russian)
10. Tarakanov M. E. *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina* [The Works of Rodion Shchedrin]. Moscow, 1980. 328 p. (In Russian)
11. Khentova S. M. Boris Kravchenko. *O muzyke i muzykantakh nashikh dnei* [About Music and Musicians of Our Time]. Moscow; Leningrad, 1976. P. 184–192. (In Russian)
12. Khodosh D. G., Kurikalova Ye. V. The First Notebook from B. Kravchenko's Cycle *Russian Frescoes*: Features of Choral Composition. *Kul'tura. Iskusstvo. Obrazovaniye* [Culture. Art. Education]. Krasnoyarsk, 2013. P. 125–145. (In Russian)

Информация об авторе:

Глусская Д. Р. — аспирант Академии хорового искусства им. В. С. Попова, преподаватель Детской музыкальной школы им. Н. А. Алексеева.

Information about the author:

Glusskaya D. R. — Postgraduate student at the Academy of Choral Art named after V. S. Popov, Teacher at the Children's Music School named after N. A. Alekseev.

Статья поступила в редакцию 24 апреля 2026 года; одобрена после рецензирования 22 мая 2026 года; принята к публикации 26 мая 2026 года.

The article was submitted April 24, 2026; approved after reviewing May 22, 2026; accepted for publication May 26, 2026.

Научная статья

УДК 75.042

DOI: 10.36871/hon.202603123

АНИМАЛИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО АЛТАЯ: ФУНКЦИИ И КРИТЕРИИ ДОСТОВЕРНОСТИ РЕАЛИСТИЧНЫХ ОБРАЗОВ

Юлия Александровна Неприятель

Алтайский государственный институт культуры
656015, Российская Федерация, Барнаул, проспект Ленина, 66
me@nepri.ru, ORCID: 0000-0003-1697-9789

В статье кратко рассматривается эволюция анималистических образов в искусстве, формирование их функций и разночтения в современном искусствоведении при анализе анималистического жанра. С целью разрешения указанной проблемы был предложен системный анализ произведений алтайских художников, в которых достаточно часто встречаются образы животных. В результате были выделены четыре группы анималистических образов: стаффажные, контекстные, аллегоричные и «чистый» анималистический жанр, который наиболее манкируется в искусствоведческой среде в связи с мнением о его полном замещении художественной фотографией. Однако достоверность передачи габитуса (внешних и поведенческих характеристик животных) — сложная художественная задача, в результате успешного решения которой становится возможным говорить об основном критерии анималистического искусства. При опоре на него появляется возможность отнесения так называемых «табунов» к пейзажному или анималистическому жанру. В статье акцентируется внимание на значимости «чистого» анималистического жанра, где животные представлены как полноценные персонажи. Этот жанр, несмотря на редкое обращение к нему профессиональных художников, должен быть рассмотрен более внимательно и восстановлен в иерархии жанров изобразительного искусства.

Ключевые слова: изобразительное искусство, анималистический жанр, Алтай, стаффаж, аллегория, художник-анималист

Для цитирования: Неприятель Ю. А. Анималистическое искусство Алтая: функции и критерии достоверности реалистичных образов // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 123–131. <https://doi.org/10.36871/hon.202603123>

Original article

ANIMAL ART OF THE ALTAI REGION: FUNCTIONS AND CRITERIA OF ACCURATE REALISTIC IMAGES

Yulia A. Nepriyatel

Altai State Institute of Culture
66 prospekt Lenina, Barnaul, 656015, Russian Federation
me@nepri.ru, ORCID: 0000-0003-1697-9789

This article briefly examines the evolution of animal art, its changing functions, as well as the varying interpretations of the animalistic genre in contemporary art criticism. To this end, the article proposes a systematic analysis of artworks, using the works of Altai artists as an

© Неприятель Ю. А., 2026

example, since they often feature animal imagery. As a result, four groups of animal images have been identified. These are: staffage images; contextual images; allegorical images; and the “pure” animalistic genre, which is most often overlooked in art criticism due to the belief that it has been completely replaced by artistic photography. However, accurately depicting an animal’s habitus (its physical and behavioural characteristics) is a complex artistic challenge — only when this is achieved can the fundamental criterion of animal art be met. Based on this, the so-called “herds” can be assigned to either the landscape or animal art genre. The article emphasises the importance of the “pure” animalistic genre, in which animals are presented as fully-fledged characters. Despite its rare use by professional artists, this genre should be given more consideration and restored to its rightful place in the hierarchy of fine art.

Keywords: fine art, animalistic genre, Altai, staffage, allegory, animal artist

For citation: Nepriyatel Yu. A. Animal Art of the Altai Region: Functions and Criteria of Accurate Realistic Images. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2026, no. 3 (48). P. 123–131. <https://doi.org/10.36871/hon.202603123> (In Russian)

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении истории человечества количество изображений животных в искусстве существенно менялось, отражая эволюцию социокультурных и художественных практик. Чем дальше человек отходил от природы, тем меньше изображал животных. Доминирование анималистических образов в так называемом «животном стиле» в палеолитический период, когда жизнь человека зависела от природы [10], невозможно оспорить. В дальнейшем животные изображались все более стилизованно или намеренно искажались (тотемные животные в период язычества), а с приходом христианства их количество и «ассортимент» значительно уменьшились [12]. Возрождение интереса к животным в эпоху научных революций привело к возникновению российского анималистического жанра (XVII век), стремившегося к научной точности и достигшего высокого уровня в изучении анатомии и поведения животных. В эпоху модерна, для которого характерны отказ от академизма и стремление к декоративности, анималистические образы упростились. И даже востребованность в иллюстрациях для детских книг и социалистический реализм, в котором периодически присутствовали животные, не смогли предотвратить снижение актуальности анималистики в искусстве.

Современные искусствоведческие исследования указывают на уменьшение значимости анималистического жанра, а некоторые источники относят его к китчу [2, 753], что подтверждает его периферийное положение в жанровой иерархии. В том числе это происходит и по причине ускоренной урбанизации, влияющей на отдаление человеческого общества от природного окружения. А это, в свою очередь, ведет к искажению представления

о животных и возникновению субкультурных практик. Приведем лишь несколько примеров, которые могут рассматриваться как отклонения от социальных норм: хоббихорсинг (езда на деревянной палке с головой лошади), квадробика (имитация движения на четырех конечностях и подражание внешнему виду животных), териантропия (идентификация себя с животными). Все это подчеркивает актуальность исследования, заключающегося в необходимости поиска эффективных стратегий для преодоления данной тенденции, в том числе с опорой на изобразительное искусство, несущее познавательную (раскрытие картины окружающего мира), эстетическую, воспитательную и другие функции.

Тем не менее ситуация не столь негативна. Переломные события второй половины XX века, включающие нацеленность на региональную тематику в СССР [14], способствовали возрождению «северного изобразительного стиля». Этот стиль, характеризующийся архаичными элементами и высокой частотой встречаемости образов животных, стал реакцией на региональные культурные и природные особенности, отражая переход от традиционных к современным формам художественного выражения. Недостаточная разработанность методологии анализа сложившихся форм вызвала множество разночтений, схожие тенденции определялись такими терминами, как неоархаика, этноархаика, археоарт и археоавангард [6].

Достаточно ярко описываемый стиль проявился на территории Алтая: первые художники — А. О. Никулин (1878–1945), Г. И. Гуркин (1870–1937), Н. И. Чевалков (1892–1937), проникнувшись самобытностью ландшафта и населяющих его народов, изображали современников или же обращались к реконструкциям древней истории, быта и обрядов,

неотъемлемой частью которых являлись животные. Созданные в этот и последующие периоды знаковые произведения стали частью истории изобразительного искусства Алтая, в том числе благодаря авторскому искусству изображения животных, которые не только дополняли образы человека или события, но могли раскрываться как полноценные персонажи, наравне с человеком.

СТЕПЕНЬ НАУЧНОЙ РАЗРАБОТАННОСТИ ПРОБЛЕМЫ

Проблемно-тематический и хронологический подход к отбору литературы и источников позволил выявить, что в некоторых официальных документах и справочниках даже определение жанра анималистики представлено поверхностно, а среди его исследователей существуют разногласия в классификации произведений с анималистическими образами. Наиболее точным можно считать определение этого жанра, данное Е. В. Гордеевой, где животное становится центральным персонажем, раскрывающим свою сюжетную линию и характер [8, 317]. Однако это определение также вызывает разночтения при рассмотрении аллегорических произведений, где животные не являются их полноценными героями, а выполняют лишь функцию передачи замысла автора.

Причину сложности классификации и интерпретации анималистических образов искусствовед Е. В. Гордеева видит в их эмоциональном воздействии и возникновении субъективных психологических ассоциаций. Автором выделены следующие функции животных в изобразительном искусстве: религиозный символ (христианские образы и бестиарии); аллегорический и нравоучительный символ (с антропоморфными чертами); элемент жанровых сцен; атрибут портрета и охотничьей живописи; элемент натюрморта; персонаж батальной живописи; персонаж анималистического пейзажа [8].

Эта классификация, несмотря на кажущуюся полноту, имеет недостатки: смешение функций, отсутствие учета использования авторами стилизации и символизма, а также относительных размеров изображаемых образов и наличия приемов выделения их в качестве композиционного центра. Кроме того, целесообразно, на наш взгляд, было бы удалить из анималистического жанра подвид натюрморта, изображающий мертвых животных (добычу или пищу). Также вышеозначен-

ная классификация опирается на произведения мирового изобразительного искусства (И. Босх, П. Брейгель Ст., Р. Бонер, О. Верне, Э. Делакруа, А.-Ф. Депорт, М. Жерар, П. Поттер, П. Рубенс, Ф. Снайдерс, Д. Тенирс, Ж. Фрагонар, Ф. Франс, М. де Хондерхутер, Ж.-Б. Шарден и многие другие), достаточно редко включая отечественных художников (К. П. Брюллов, В. Е. Маковский, В. Г. Перов, И. Е. Репин, Н. С. Самокиш, Н. Е. Сверчков, В. А. Серов, А. С. Степанов). Точечно выхваченные примеры различных временных и территориальных рамок без опоры на системный подход могли отрицательно повлиять на структуру классификации.

С целью структурирования накопленных сведений об образах животных в искусстве мы предлагаем использовать метод от обратного, начиная с выявления еще не введенного в научный оборот изобразительного опыта отечественных художников-анималистов Алтайского региона с его последующим анализом и систематизацией.

ФУНКЦИИ АНИМАЛИСТИЧЕСКИХ ИЗОБРАЖЕНИЙ И СЛОЖИВШИЕСЯ ГРУППЫ

Как уже было указано, в исследовании рассматриваются произведения авторов, привлеченных разнообразием, живописностью и региональным колоритом района России — Алтая. Этот термин использовался для обозначения территорий Алтайского края и Республики Алтай, которая до 1990 года называлась Горно-Алтайской автономной областью. Были выбраны следующие хронологические рамки: XX век (1900–2000 годы), так как именно в это время происходило становление современных форм художественного выражения, опирающихся на региональные традиции. В результате первого этапа исследования было обнаружено более 1,5 тысячи произведений 166 авторов, объем выборки позволяет говорить о репрезентативности и объективности исследования.

Анализ анималистических образов с опорой на выполняемые ими функции позволил выделить следующие их группы: стаффажная, контекстная, аллегоричная анималистики и «чистый» анималистический жанр.

В *стаффажной анималистике* изображения животных и птиц являются лишь небольшим акцентом, дополняющим композицию произведения. При формальном анализе данных работ мысленное удаление такого стаффажного элемента не приводит к значительному из-

менению восприятия зрителем произведения, они часто используются для сохранения композиционных правил ритма и равновесия.

В *контекстной анималистике* изображение животного имеет значительный вес в передаче замысла произведения, может определять обстановку, время и место, а также любые факты реальной действительности, помогающие более точно интерпретировать значение произведения, например эмоциональное состояние главного героя. Это наиболее часто встречаемая на Алтае категория анималистики, составляющая примерно 64% от общего числа работ с анималистической составляющей.

Аллегоричная анималистика. Аллегория (от греч. *ἀλληγορία* — иносказание) — вид иносказания, состоящий в передаче отвлеченной идеи с помощью наглядного образа [1]. Содержание его становится внешним, закрепленным за ним культурной традицией или авторским замыслом. Аллегория, изначально опираясь на религиозно-мифологические образы, прошла сложный путь через фигурные композиции античной культуры, тайные знания для посвященных в христианстве, изобразительные иносказания эпохи Возрождения, описываемые в специальных пособиях (например, «Иконология, или Описание изображений, заимствованных из античности и других источников» Ч. Рипы, 1593) [там же]. Очень часто именно образы животных использовались в качестве аллегории, которая постоянно встречается в геральдике, распространена в декоративном творчестве. Для уточнения границ *аллегоричной анималистики*, в которой изображение выступает в качестве иносказания, выражения отвлеченного понятия в конкретном художественном образе животного, были разработаны формальные и содержательные признаки. К формальным признакам относятся:

- наличие декоративных приемов (оверлеппинг; членение плоскости на части; насыщение орнаментом; дробление изображения и введение модуля — стандартизованных единиц, сливающихся в более крупные элементы; наличие обратной, двухмерной или сферической перспективы);
- наличие стилизации, заключающейся в вариативном уходе от натуры (авторская стилизация), а также стилизация по шаблонам изобразительных паттернов более ранних эпох;
- наличие декоративности цвета, что влечет за собой условность объема, фикса-

цию дальнего и переднего планов на среднем уровне, отход от натурализма.

К содержательным признакам были отнесены устремления авторов передать отвлеченные от животного мира идеи, попытки изменения пространственно-временного восприятия. Аллегии составляют 22% от общего числа работ с анималистической компонентой.

Более подробно остановимся на «чистом» *анималистическом жанре*, представляющем собой изображение животного, которое является самостоятельным объектом художественного произведения. Необходимость заострения внимания на нем объясняется еще и тем, что обзор таких работ имеет значительные пробелы. Если аллегорические работы алтайских художников (Т. В. Ашкинази, Ю. Е. Бралгина, А. Г. Вагина, З. М. Ибрагимова, П. Л. Миронова, И. И. Ортоңулова, А. Н. Потапова, В. А. Раменского и др.) рассмотрены и интерпретированы многими искусствоведами (Т. П. Алексеевой, А. Н. Артемовой, Ю. И. Гильмановой, Л. Н. Лихачковой, Ю. В. Раменской и др.), то анималистика в чистом виде часто не пользуется пристальным вниманием. Велика вероятность того, что это связано с расхожим мнением, о котором еще говорил график и скульптор-анималист, педагог, профессор В. А. Ватагин в середине прошлого века: нарисовать «зверюшку» часто считается пустяком [3]. Однако это далеко не так. Создание изображения животного в его естественном виде, без значительных упрощений или интерпретаций (часто — по шаблонам более ранних реалистичных изобразительных паттернов и использованием многочисленных референсов), с попыткой передать восхищение и уважение ко всему животному миру, представляет собой сложную и трудоемкую задачу. Художник, приверженный жанру анималистики, сталкивается с значительными трудностями как в освоении анатомических и поведенческих особенностей животных, так и при оценке его произведений коллегами и искусствоведами. Об этом более подробно было написано в работе автора настоящей статьи «Причины деактуализации анималистики как жанра в современном изобразительном искусстве» [13].

В таких работах, несмотря на возможное наличие субъективных зрительских интерпретаций, автор не стремится акцентировать внимание на контексте или аллегорических смыслах. Он выражает эмпатию к животным, глубоко исследует их образ жизни и стре-

мится дистанцироваться от строго утилитарного подхода к ним. Пытается передать не только характер, действие и темперамент, но и анатомические особенности конкретной разновидности животного. Например, алтайские лошадки народного художника РФ М. Я. Будкеева низкорослы и крепки, они с густой, защищающей от холода шерстью, так как вынуждены передвигаться в горной местности. Созданные автором образы чаще спокойных животных, адаптированных к тяжелому труду, контрастируют с традиционными изображениями рысаков в европейской части России. Каждое животное — это не усредненный образ грациозного скакуна: художник не стремится к красоте ради красоты, он пишет алтайских лошадок, пытаясь передать их внутреннюю силу. Разве может утонченный орловский рысак в сложных горных условиях соперничать с алтайскими лошадками, которые вместе со своими наездниками могут пройти множество горных троп по высокому снегу, стать незаменимым помощником и другом хозяину? Такие лошадки заслуживают своих «портретов» не благодаря красоте от природы, но в связи с терпением, надежностью и постоянством.

Лошадки М. Я. Будкеева действительно выглядят живыми благодаря его верности традициям русского реализма. Так, в работе «В Чуйской степи. Алтай» (1969, см. рисунок 1) на переднем плане изображены три коня: каурый стоит спокойно, подогнув заднюю ногу и склонив голову, а два других — в возбужденном состоянии, со вскинутыми головами и напряженными мышцами, что передает энергию игры (или, возможно, зарождающегося конфликта). Контраст между обыденностью сцены и анатомической точностью изображения с передачей эмоционального состояния каждого животного усиливает воздействие на зрителя. Для каждого необходим был свой референс, выгодно отражающий замысел художника. Такую мизансцену невозможно просто запечатлеть на фотоаппарат. Отметим, что даже такая простая композиция опровергает мнения некоторых искусствоведов, высказанных автору статьи в частных беседах, о полной замене анималистического жанра художественной фотографией в современных реалиях: выставить животных в кадре в нужном ракурсе с необходимой эмоцией невозможно ни одному фотохудожнику.

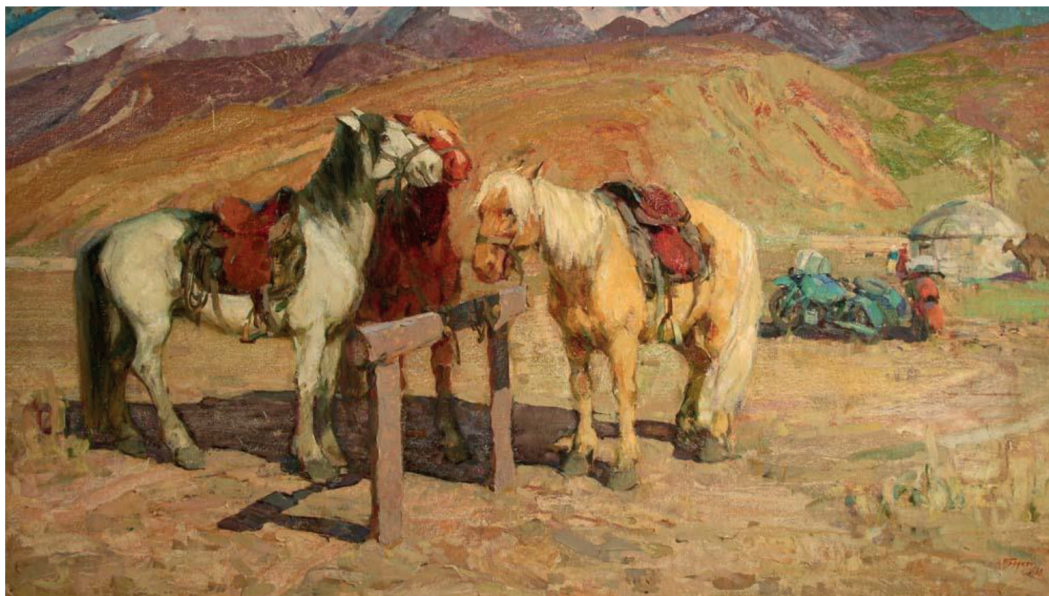


Рис. 1. М. Я. Будкеев. «В Чуйской степи. Алтай». 1976

Вышеописанные особенности «портретов» животных позволяют говорить о том, что художник-анималист не ограничивается только *характером* животного (на что указывает Е. В. Гордеева) [8], но и уделяет внимание *внешнему виду* животного в конкретный отрезок времени (понуры вид, спутанность

гривы, процесс линьки, излишняя худоба, наличие или отсутствие рогов и др.). Это для зрителя более обширный и детализированный объем информации, который выходит за пределы термина «характер». В результате появляется необходимость использования междисциплинарного подхода, а именно ин-

тегратацию термина «габитус», используемого как в биологии и медицине, так и в психологии. Габитус, хабитус (от лат. *habitus* — внешность, наружность) — в биологии внешний облик организма, совокупность признаков, характеризующая общий тип строения [4, 231]. Это внешние признаки, характеризующие телосложение, упитанность (хорошее, удовлетворительное, истощение), положение тела (естественное, вынужденное), темперамент (быстрота и выраженность реакции, которые профессионалы оценивают по поведению животного, выражению его глаз, движению ушей и др.) и конституцию [5]. Этот термин в изображении животного объединяет как внешние, формальные признаки животного, так и поведенческие характеристики, отличающиеся в разное время суток и года (усталость или, например, последствия длительного зимнего голодания). Он более точен и одновременно более объемён по сравнению с понятием «характер животного».

Профессор А. Ф. Котс, доктор биологических наук, основатель и первый директор Дарвиновского музея, в результате почти полувекового опыта работы с художниками-анималистами делает вывод, что единственным объективным критерием достоинства анималистического творчества является достоверность передачи габитуса изображаемого животного [9]. Однако для интерсубъективности и более точного понимания указанной достоверности нами были разработаны следующие признаки:

- к содержательным можно отнести изображение животных с целью раскрытия их как полноценных персонажей с фиксацией в произведении их жизненных ситуаций и различных эмоциональных состояний, внимание к габитусу животного (анатомии, сезонным изменениям и др.);
- формальными признаками анималистического жанра можно назвать приемы выделения животного как доминанты композиции (размещение на переднем плане или в области золотого сечения; выделение различными видами контрастов — размером, тоном, цветом).

Вместе с тем анималистическая работа должна качественно отличаться от механических копий и «срисовываний». Даже фотография, по словам А. Ф. Котса, редко достоверно передает естественные черты объекта (особенно при съемке в движении), чаще всего она отражает искаженные контуры и ненуж-

ные детали, которые затрудняют восприятие образа [9]. Как уточняет профессор, в анималистике важна «наиндивидуальная» сущность, которая познается авторами подчас на протяжении всей жизни в результате интуитивного действенного созерцания [11, 11]. Не устаем подчеркивать в связи с этим высокий уровень мастерства истинных художников-анималистов, что в корне отличается от расхожего мнения многих искусствоведов о «рисовании зверушек» и отнесения ими исследуемого жанра к китчу.

Вышеозначенные признаки достоверности передачи габитуса способны разрешить вопрос отнесения так называемых «табунов» («анималистических пейзажей») в изобразительном искусстве к анималистическому либо пейзажному жанру. В исследованиях В. Г. Гончаровой [7], Л. Н. Лихацкой [11], И. В. Портновой [15] и некоторых других искусствоведов выявлены разночтения: одни утверждают, что животные выступают на равных с самим пейзажем и наделяются особой трактовкой [15, 612], другие говорят о нейтральном отношении художников к животным [7, 79], третьи — о стаффажной их функции. Разночтения связаны, на наш взгляд, с отсутствием подробного анализа того или иного произведения. Опираясь на формальные и содержательные признаки достоверности передачи габитуса, можно достаточно оперативно определить жанр рассматриваемой работы. Например, если автор одним или несколькими композиционными приемами выделяет животное (или некоторых животных из общего «табуна»), передает его габитус, то это произведение относится к анималистическому жанру, так как автор проявляет знания не только в области формальных способов передачи образа, но и в сфере поведенческих характеристик живых существ.

Перечислим наиболее яркие произведения анималистического искусства Алтая, каждое из которых анализировалось по наличию формальных и содержательных признаков:

- «В Чуйской степи» (вторая половина XX века), «Чабаны приехали» (1970) и многочисленные вариации на тему алтайских лошадей, «На альпийских лугах. Маралы» (1979), «Горные дали» (1994) М. Я. Будкеева;
- «Алтай. Анос» (1913), «Верховая лошадь» (1907), «Лошадь Гуркина — Чалка» (1911) и многие другие работы Г. И. Гуркина;

- «Дик» (1989), «Птичий двор» (1980), «Лошадки» (1991), «Петухи» (1995) М. Д. Ковешниковой;
- зарисовки самодеятельного художника И. Г. Лайса, например «За околицей» (вторая половина XX века) или «Корова» (1991), где животное смотрит на лежащего новорожденного теленка;
- «Подранок» (1986), «Мухолов» (1987) и другие работы Ю. Г. Мингулова (в общей сложности десять скульптурных произведений);
- «Як (сарлык)» (1968), «Джейраны» (1984), «Дойка верблюдов» (1984) И. И. Ортоңулова;
- «Ночь» (1993), «Лисичка» (1996) А. Ф. Песоцкого;
- «К ночи. Лошадки» (1982), «Лошадки на рассвете» (вторая половина XX века) И. С. Хайрулинова;
- «Алтайское высокогорье» (1967), «Сарлыки» (1950–1980-е.), «Сарлыки» (1984) С. И. Чернова;
- «Высокогорное пастбище» (1951), этюд «Сарлык» (1954) Н. В. Шагаева;
- сувенирные работы из кости «Поединок», «Сарлыки», «Собачка “такса”», «Кумай» и другие А. Н. Шубы (выявлено 27 произведений, достоверно являющихся работами автора);
- «Сарлыки» (1996) В. С. Шубина;
- «К вечеру. На водопое» (1990) А. А. Югаткина.

Таким образом, «чистый» анималистический жанр — это жанр изобразительного искусства, в котором животные посредством передачи автором индивидуального габитуса

(взаимосвязанных внешних и поведенческих характеристик) раскрываются как полноценные персонажи со своей сюжетной линией. Причем габитус изображаемого животного играет ключевую роль в этом жанре, определяя характер и настроение произведения. Примеры «чистой» анималистики можно найти в различных культурах и эпохах, однако в XX веке это довольно редкое событие в изобразительном искусстве Алтая. Необходимо отметить, что в первой четверти XXI века стали появляться новые авторы, работающие в этом жанре, чьи картины также должны быть рассмотрены и проанализированы более внимательно, а анималистический жанр — восстановлен в иерархии жанров изобразительного искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ анималистических образов с опорой на выполняемые ими функции позволил выделить следующие их категории: стаффажная, контекстная, аллегоричная анималистики и «чистый» анималистический жанр. Каждая из этих категорий имеет свои особенности и функции, которые определяют их место в анималистическом искусстве. Стаффажная анималистика используется для дополнения композиции произведения, контекстная анималистика помогает передать замысел произведения, аллегоричная анималистика выражает отвлеченные идеи и концепции, а «чистый» анималистический жанр позволяет художникам выразить свое видение животного мира и передать его красоту и уникальность.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Аверинцев С. С. Аллегория // Большая российская энциклопедия : научно-образовательный портал. URL: <https://bigenc.ru/c/allegoriia-3187f8/?v=6768446> (дата обращения: 29.03.2026)
2. Анимализм // Большая российская энциклопедия. Т. 1. М. : Большая российская энциклопедия, 2005. С. 753.
3. Ватагин В. А. Изображение животного: записки анималиста. М. : Искусство, 1957. 170 с.
4. Габитус // Большая российская энциклопедия в 35 тт. Т. 6. М. : Большая российская энциклопедия, 2006. С. 215–216.
5. Габитус // Ветеринарный энциклопедический словарь. М. : Советская энциклопедия, 1981. 640 с.
6. Галыгина О. М. Сибирская неоархаика // Искусство Евразии. 2015. № 1 (1). С. 135–138.
7. Гончарова В. Г. Особенности анималистического жанра // Просвещение и познание. 2021. № 1 (1). С. 70–87.
8. Гордеева Е. В. Анималистика: вопросы терминологии и границ жанра // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 301–322.
9. Котс А. Ф. Анимализм в свете Дарвина и Гете : доклад на собрании художников в клубе МОСХа 19 февраля 1946 года // ГДМ. Архив А. Ф. Котса. № 10141. Т. 5. Л. 370.

10. Куценков П. А. Психология первобытного и традиционного искусства. М. : Прогресс-Традиция, 2007. 232 с.
11. Лихацкая Л. Н. Образ лошади в творчестве Юрия Кабанова // Пятые искусствоведческие Снитковские чтения : сборник материалов XIII научно-практической конференции, посвященной 55-летию Государственного художественного музея Алтайского края и 85-летию со дня рождения Л. И. Снитко (г. Барнаул, 25–26 декабря 2013 г.) / науч. ред. Н. С. Царева. Барнаул : Алтайский дом печати, 2014. С. 139–145.
12. Неприятель Ю. А. Особенности формирования паттернов анималистики в отечественном изобразительном искусстве до XVIII века // Художественное образование и наука. 2024. № 1 (38). С. 50–59.
13. Неприятель Ю. А. Причины деактуализации анималистики как жанра в современном изобразительном искусстве // Актуальные вопросы культуры, искусства, образования. 2023. № 3 (37). С. 43–53.
14. Нехвядович Л. И. Этнокультурные традиции в изобразительном искусстве Алтая: вторая половина XX – начало XXI в. : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.04. Барнаул, 2013. 42 с.
15. Портнова И. В. Русская анималистика во взаимосвязи с другими жанрами изобразительного искусства в истории русской культуры XVIII–XIX вв. // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17. № 6. С. 606–615.

REFERENCES

1. Averintsev S. S. Allegory. *Bol'shaya rossiiskaya entsiklopediya* [The Great Russian Encyclopedia: scientific and educational portal]. (In Russian). Available at: <https://bigenc.ru/c/allegori-ia-3187f8/?v=6768446> (accessed: 23.03.2026)
2. Animalism. *Bol'shaya Rossiiskaya entsiklopediya* [The Great Russian Encyclopedia]. Vol. 1. Moscow, 2005. P. 753. (In Russian)
3. Vatagin V. A. Izobrazhenie zhivotnogo: zapiski animalista [Image of an Animal: Notes of the Animal Artist]. Moscow, 1957. 170 p. (In Russian)
4. Habitus. *Bol'shaya Rossiiskaya entsiklopediya* [The Great Russian Encyclopedia]. Vol. 6. Moscow, 2006. P. 215–216. (In Russian)
5. Habitus. *Veterinarnyi entsiklopedicheskii slovar'* [Veterinary Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 1981. 640 p. (In Russian)
6. Galygina O. M. Siberian Neo-Archaic. *Iskusstvo Evrazii* [The Art of Eurasia]. 2015, no. 1 (1). P. 135–138. (In Russian)
7. Goncharova V. G. Features of the Animalistic Genre. *Prosveshchenie i poznanie* [Education and Cognition]. 2021, no. 1 (1). P. 70–87. (In Russian)
8. Gordeeva E. V. Animalistic Art: the Problems of Terminology and Genre Frames. *Iskusstvo Evrazii* [The Art of Eurasia]. 2019, no. 4 (15). P. 301–322. (In Russian)
9. Kots A. F. Animalizm v svete Darvina i Goethe [Animalism in the Light of Darwin and Goethe: report at the Meeting of Artists at the MOSKh Club on 19 February 1946]. *A. F. Kots's Archive*. no. 10141. T. 5. L. 370. (In Russian)
10. Kutsenkov P. A. Psikhologiya pervobytnogo i traditsionnogo iskusstva [Psychology of Primitive and Traditional Art]. Moscow, 2007. 232 p. (In Russian)
11. Likhatskaya L. N. The Image of the Horse in the Art of Yuri Kabanov. *Tsareva N. S. (ed.) Pyatye iskusstvovedcheskie Snitkovskie chteniya* [The Vth Snitkovsky Readings on Art History: proceedings of the XIIIth Scientific and Practical Conference dedicated to the 55th anniversary of the State Art Museum of the Altai Region and the 85th anniversary of the birth of L. I. Snitko (Barnaul, December 25–26, 2013)]. Barnaul, 2014. P. 139–145. (In Russian)
12. Nepriyatel Yu. A. Features of Animalistic Pattern Formation in Russian Fine Art until the XVIIIth century. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2024, no. 1 (38). P. 50–59. (In Russian)
13. Nepriyatel Yu. A. Reasons for the Deactualization of Animalism as a Genre in Contemporary Visual Art. *Aktual'nye voprosy kul'tury, iskusstva, obrazovaniya* [Topical Issues of Culture, Arts, Education]. 2023, no. 3 (37). P. 43–53. (In Russian)

14. Nekhvyadovich L. I. Etnokul'turnye traditsii v izobrazitel'nom iskusstve Altaya: vtoraya polovina XX – nachalo XXI vv. [Ethnocultural Traditions in the Visual Arts of Altai: second half of the XXth – early XXIst centuries]. Barnaul, 2013. 42 p. (In Russian)
15. Portnova I. V. Russian Animalism in Relation to Other Genres of Fine Art in the History of Russian Culture of the XVIIIth – XIXth centuries. *Observatoria kul'tury* [Observatory of Culture]. 2020, vol. 17, no. 6. P. 606–615. (In Russian)

Информация об авторе:

Неприятель Ю. А. — доцент кафедры художественной культуры и декоративно-прикладного творчества.

Information about the author:

Nepriyatel Yu. A. — Associate Professor at the Department of Artistic Culture and Decorative and Applied Arts.

Статья поступила в редакцию 27 апреля 2026 года; одобрена после рецензирования 26 мая 2026 года; принята к публикации 29 мая 2026 года.

The article was submitted April 27, 2026; approved after reviewing May 26, 2026; accepted for publication May 29, 2026.

Научная статья

УДК 398

DOI: 10.36871/hon.202603132

ИЗУЧЕНИЕ МИФОЭПИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ЭПОСА «КАЛЕВАЛА» КАК КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КАРЕЛИИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВУЗА

Елена Викторовна Птицына

Петрозаводский государственный университет
185910, Российская Федерация, Петрозаводск, проспект Ленина, 33
ptycina@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-0732-9074

Цель настоящего исследования — изучение мифоэпических особенностей эпоса «Калевала» в образовательном процессе вуза в контексте приобщения студентов к культурному наследию Карелии. Эпос является важным символом карельской культуры, в котором соединены природная символика, архетипические образы и ритмико-поэтическая структура. Образы стихий карело-финского эпоса, цикличность мифологического времени, мотивы созидания и восстановления гармонии формируют эмоционально насыщенное образное поле, созвучное северному мировосприятию. Автор рассматривает эпос как систему взаимосвязанных уровней, в которых архетипические фигуры соотносятся с природной средой, космогонической моделью мира и предметными образами. Космогонический уровень задает модель мира и направленность движения, мифологический — формирует систему персонажей и их взаимодействий, природный — наполняет эпос образной средой, культурно-бытовой уровень обеспечивает материальную конкретизацию, а символический уровень — полисемию образов и смыслов. В статье представлен опыт работы кафедры технологии, изобразительного искусства и дизайна Петрозаводского государственного университета, нацеленной на глубокое погружение студентов — будущих учителей в мир карельской культуры через изучение эпоса «Калевала». Автор акцентирует внимание на необходимости изучения этнокультурной поэтики эпоса, где его мифоэпические особенности выступают творческим источником разработки предметной среды и учебно-методических материалов. Будущему учителю необходимо изучать эпос «Калевала», это обеспечивает устойчивость и воспроизводимость образного кода культурных традиций и понимание культурного наследия Карелии.

Ключевые слова: эпос «Калевала», этнокультурные традиции, мифоэпические особенности, архетипические фигуры, карельская культура, будущий учитель

Для цитирования: Птицына Е. В. Изучение мифоэпических особенностей эпоса «Калевала» как культурного наследия Карелии в образовательном процессе вуза // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 132–140. <https://doi.org/10.36871/hon.202603132>

Original article

UNIVERSITY STUDY OF THE MYTHOLOGICAL AND EPIC FEATURES OF *THE KALEVALA* EPIC AS PART OF KARELIAN CULTURAL HERITAGE*Elena V. Ptitsyna*

Petrozavodsk State University

33 prospekt Lenina, Petrozavodsk, 185910, Russian Federation

ptycina@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-0732-9074

This study explores the mythological and epic features of *The Kalevala* in the context of introducing university students to the cultural heritage of Karelia. An important symbol of Karelian culture, *The Kalevala* combines natural symbolism, archetypal images, and a rhythmic and poetic structure. The images of natural elements in the Karelian-Finnish epic, the cyclical nature of mythological time, the motifs of creation and restoration of harmony form an emotionally charged imagery that resonates with the northern worldview. The author considers the epic as a system of interconnected levels, in which archetypal figures are related to the natural environment, the cosmogonic model of the world and concrete imagery. The article describes the following levels: the cosmogonic level sets the model of the world and the direction of movement; the mythological level forms the system of characters and their interactions; the natural level fills the epic with figurative imagery; the cultural and everyday level provides material concretization; and the symbolic level provides polysemy of images and meanings. The article presents the experience of the Department of Technology, Fine Arts, and Design at Petrozavodsk State University, which aims to immerse future teachers in the world of Karelian culture by studying *The Kalevala*. The author emphasizes the importance of studying the ethno-cultural poetics of the epic, where its mytho-epic features serve as a creative source for developing the subject environments and educational materials. It is crucial for future teachers to study *The Kalevala* epic, as it ensures the stability and reproducibility of the figurative code of cultural traditions and the understanding of Karelian cultural heritage.

Keywords: *The Kalevala* epic, ethno-cultural traditions, mythological and epic features, archetypal figures, Karelian culture, future teacher

For citation: Ptitsyna E. V. University Study of the Mythological and Epic Features of *The Kalevala* Epic as Part of Karelian Cultural Heritage. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 3 (48). P. 132–140. <https://doi.org/10.36871/hon.202603132> (In Russian)

Сегодня востребованным направлением политики государства является ориентация на непрерывный характер этнокультурного воспитания молодого поколения в системе профессионального образования. Интерес к традициям разных народов обусловлен стремлением преодолеть визуальную унификацию и сформировать индивидуальный художественный код, основанный на локальной идентичности. Культура является миром символов, значений, с помощью которых осуществляется социальное взаимодействие людей. Этнокультурный материал позволяет раскрывать глубокие смысловые пласты, интегрировать символику, природные образы и орнаментальные системы в культуру современного общества. В качестве целевой установки Национальной доктрины развития

образования в Российской Федерации выдвинуто положение о сохранении и развитии лучших ценностей и традиций национальной культуры. Краевед Л. М. Воеводина справедливо отмечает, что мир культуры — это, прежде всего, мир значений, смыслов, символов и мифов, с помощью которых осуществляется социальное взаимодействие [2].

Этнокультурные национальные традиции передаются от предыдущего поколения к последующему и сохраняются на протяжении длительного времени. Национальную культуру составляют различные виды и приемы труда, народные обычаи и нравы, характерные особенности коммуникации, восприятия и преобразования мира, декоративно-прикладного и устного народного творчества, искусства и архитектуры. В на-

стоящем исследовании мы обращаемся к изучению северных этнокультурных традиций, которые сформировались в тесном взаимодействии человека с природной средой. Для северной традиционной культуры характерны: сдержанность, лаконичность и ритмичность форм, семантическая насыщенность образов, символизм и орнаментальность. Эти особенности находят отражение не только в мифологическом восприятии природы, но и в предметной культуре (традиционный костюм, украшения, архитектура, литературные произведения, убранство дома и т. д.). Этнокультурные и мифологические мотивы отражают устойчивые фольклорные образы, символику и архетипы, формировавшиеся в течение веков в рамках народной культуры. Фольклор как совокупность устных традиций (сказок, песен, обрядов) содержит мифологические структуры, которые в современном контексте могут быть адаптированы для выражения культурной и национальной идентичности. По мнению Ф. Д. Хайбулиной, мифология выступает как «структура сознания», формирующая систему культурных кодов, характеристик, ритуалов и символов, связанных с этнической культурой [17]. Мифологические сюжеты и эпические образы несут многослойное смысловое содержание, связанное с представлениями о природе, жизненных циклах и месте человека в мире, и могут проявляться как в форме прямых цитат, так и в переработанном, символическом виде.

Визуальная и мифологическая культура Севера находит концентрированное выражение в эпических текстах, формирующих целостную картину мира, основанную на взаимодействии человека, природы и стихий. В этом контексте эпос «Калевала» выступает значимым культурным художественным источником. Эпос представляет целостную мифоэтнокультурную систему, в которой соединены природная символика, архетипические образы и ритмико-поэтическая структура. Образы стихий, цикличность мифологического времени, мотивы созидания и восстановления гармонии формируют эмоционально насыщенное образное поле, созвучное северному мировосприятию.

Эпос «Калевала», составленный на основе карело-финской рунопевческой традиции, занимает центральное место в финно-угорской духовной культуре и представляет собой многослойную художественную систему, объединяющую мифологические представления, природную образность, архаические ритуаль-

ные принципы и поэтику устного слова. Он формирует целостное образное поле, в котором мифологические, этнографические, символические и поэтические смыслы сосуществуют и взаимодействуют в рамках единой структуры [14]. Формирование текста эпоса связано с деятельностью Э. Леннрота, который в 1820–1840-е годы зафиксировал многочисленные варианты рун и в ходе экспедиций по территории Карелии и Финляндии (первое издание 1835 года включало 32 руны, переработанное издание 1849 года — 50 рун) создал сводный эпический текст [5]. В. Я. Пропп отмечает, что Э. Леннрот восстанавливал не только древнее утраченное народом единство, но и его мифологическую природу [11]. А. Н. Веселовский усматривает характерную черту финской народной поэзии через функциональное назначение и стилистическую роль повторений в рунах [4].

Изучение традиционной культуры Карелии является важной задачей профессиональной подготовки будущего учителя технологии и изобразительного искусства кафедры технологии, изобразительного искусства и дизайна Петрозаводского государственного университета [12]. Преподаватели кафедры выступают инициаторами проведения конференций, выставок, творческих мастерских, мастер-классов, круглых столов по проблемам этнокультурного воспитания студентов и школьников. В Карелии 28 февраля — праздник национального поэтического эпоса «Калевала», и ежегодно в течение месяца в учреждениях культуры проводятся тематические мероприятия. В 2024/2025 и 2025/2026 годах автором статьи на кафедре технологии, изобразительного искусства и дизайна проводилась работа, цель которой — погружение будущего учителя в мир карельской культуры через изучение эпоса «Калевала». Мифоэпические особенности эпоса выступают творческим источником создания предметной среды (костюма, украшений, предметов быта и т. д.) и учебно-методических материалов (конспектов уроков и воспитательных мероприятий, технологических карт, мастер-классов и т. д.).

Руна эпоса трактуется как самостоятельная образно-смысловая единица, включающая определенный комплекс символов, эмоциональных состояний и мифологических мотивов. Как отмечает М. А. Мочалова, рунопение — это сказительская традиция, которая заключается в исполнении рунопевцем в особом ритме поэтических строк песен (рун)

[9]. Каждая руна обладает собственной внутренней логикой и одновременно включена в общий эпический цикл. М. В. Кундозерова обращает внимание, что рунный принцип обеспечивает возможность выстраивания произведения не по линейному повествовательному принципу, а в соответствии с циклической логикой мифологического мышления, характерной для карело-финской традиции [8]. Ю. Крун, К. Крун, У. Харва, М. Хаавио, И. Кемппинен, Э. Н. Сетяля стремились интерпретировать мифологические мотивы эпоса в социально-этнографическом контексте. Выделяя аутентичные руны из созданного Э. Леннротом текста, Ю. Крун разделял и обосновывал мифологические и исторические сюжеты [15]. Исследователи отмечают, что в элементах калевальской поэзии неоднократно усматривались мотивы и образы мировой мифологии, а мифы калевальских рун не живут изолированно, а служат выражением значений в пределах самобытной культуры.

Ритмико-поэтическая организация обеспечивает целостность эпического мышления, связывая космогонические представления, архетипические образы, природную символику и предметный мир в единую систему. Поэтика эпоса выступает не как внешняя форма, а как механизм структурирования смыслов, позволяющий воспроизводить и варьировать образный код в процессе устного исполнения. Калевальский стих основан на принципах параллелизма, аллитерации, повторяемости формул и вариативного развертывания образа, что формирует концентрическую структуру смысла, при которой один мотив раскрывается через последовательность изменений, а не через линейное сюжетное развитие. Е. А. Калашникова находит в тексте рун оригинальные поэтические приемы, придающие эпосу неотразимый национальный колорит. Многоуровневая симметрия, создаваемая интонационными, ритмическими, морфологическими, лексическими, синтаксическими языковыми средствами, определяет архитектуру руны [4].

Мифологический фундамент «Калеваль» значительно шире самого эпического текста и восходит к более ранней карельской и финно-угорской мифологии. Эти представления включали образы богов, духов, природных сил и космогонических принципов, определявших мировоззрение северных народов и их отношение к окружающей среде. В этом контексте показательно исследование Т. Бер-

дашевой, посвященное карельским богам и мифологическим персонажам, их функциям, культовым практикам и взаимодействию с природой, что позволяет реконструировать доэпический слой мифологического мышления, послуживший основой для формирования образной системы эпоса «Калевала». Космогония эпоса выступает как пространственный каркас образно-символической системы, обеспечивающий целостность эпического мира и устойчивость его художественной логики [1]. На формирование мифологии перевоплощения не могли не повлиять и космогонические воззрения, в силу которых не только человек, но и объекты природы, предметы материальной культуры спроецированы на мироздание, включены в модель Вселенной: «У Вяйнямейнена на острие меча светит месяц, на рукоятке сверкает солнце» [5]. Ученые, исследовавшие руны эпоса отмечают, что космогонические представления в эпосе «Калевала» выполняют структурообразующую функцию, определяя логику взаимодействия персонажей и их действий, характер смысловых переходов текста.

В рамках изучения интерпретации мифологических мотивов эпоса в этнографическом контексте было организовано посещение экспозиций музея изобразительных искусств Республики Карелия «Вселенная «Калевала»», где студенты узнали об основных темах эпоса: сотворении мира, происхождении первых людей, подвигах героев, борьбе добра и зла. На круглом столе были обсуждены такие вопросы, как женские образы «Калеваль»; мир «Калеваль» в работах художников Тамары Юфа, Бориса Акбулатова, Георгия Стронка и Осмо Бородкина; анализ инсталляций-проводников «Рунопевческий лес», рождение Вселенной «Калевала», Шука — владычица озер.

На основе рассмотрения эпоса «Калевала» как целостной художественной системы целесообразно перейти к анализу архетипической структуры персонажей. Архетипические фигуры «Калеваль», играющие системообразующую роль в художественной структуре эпоса, функционируют как носители устойчивых мифологических функций, состояний и способов взаимодействия с миром. В описании их облика и возможностей А. В. Трещалина сравнивает Вяйнямейнена (первого человека, богатыря, создавшего скалы и рифы, добывшего огонь и научившегося засеивать землю и создавать рыбные ямы) с Ильей Муромцем [16]. Каждый персонаж соотносится с определенным типом дейст-

вия — творением, преобразованием, испытанием, переходом — и занимает устойчивое место в системе взаимодействий, формирующих динамику эпического мира. В. Л. Жуков, А. С. Борхват пишут, что взаимодействие архетипов задает ритм повествования и позволяет рассматривать эпос как модель мира, в которой личное действие героя соотносится с космогоническими и природными процессами [3]. Помимо функциональной роли, каждый архетип соотносится с определенным экзистенциальным состоянием: созидание, испытание, утрата, переход или противостояние. Они не привязаны к конкретному сюжету, а повторяются в различных вариациях, формируя ритм эпического повествования. Архетипы Вайнямейнена и Ильмаринена образуют созидательное ядро эпоса и соотносятся с различными формами творения.

М. В. Пулькин отмечает, что Вайнямейнен выражает мощь коллективного труда и покорения природы, он связан с примитивным хозяйством ранней первобытной эпохи, а Ильмаринен — индивидуализированного и профессионального творения, для которого важным становится освоение первых технологий (кузнечного ремесла) [13]. Вайнямейнен представляет творение через слово, песнь и знание, что проявляется в его способности управлять стихиями и гармонизировать мир посредством звучания и ритма. Ильмаринен, напротив, воплощает материальное начало творения, связанное с огнем, ремеслом и преобразованием материи.

Следовательно, противопоставление слова и ремесла, нематериального и материального формирует одну из ключевых осей эпического мышления «Калевалы». Архетипы Лоухи и Айно формируют эпический мир и связаны с темами испытания, перехода и трансформации. По мнению М. С. Ниссинен, Лоухи, хозяйка Похьелы — могущественная и злая колдунья — воплощает образ носителя сакральной силы, связанной с холодом, тьмой и магическим знанием; ее функции определяются не созиданием, а противо-

стоянием и ограничением (она превращается в большую птицу и крадет с неба Калевалы солнце и луну) [10]. Образ Айно концентрирует мотив судьбы и перехода, где взаимодействие со стихией воды приобретает трагический и необратимый характер. Герой-путник, в свою очередь, представляет универсальный архетип движения, поиска и изменения состояния, связывая различные зоны эпического пространства. Н. А. Креничная пишет, что совокупность данных архетипов формирует динамическую модель эпического мира, основанную на постоянном пересечении границ и смене состояний [7]. Анализ образов героев эпоса показывает, что в них отражены народные идеалы и своеобразие карело-финского эпоса, его архаический облик.

Для более глубокого изучения персонажей в Петрозаводском государственном университете было организовано посещение выставки «Карелия — земля “Калевалы”», где студенты познакомились с работами мастеров изобразительного и декоративно-прикладного искусства и послушали лекции на тему «Особенности изготовления сценического костюма на основе коллекции ансамбля “Кантеле”» в национальном музее Республики Карелия. На семинаре «Образы “Калевалы”: мудрый Вайнямейнен, трагическая Айно, искусный кузнец Ильмаринен и могущественная Лоухи» студентам были поставлены задачи коллективного поиска информации. В условиях совместной работы была составлена краткая таблица основных характеристик, ассоциативных представлений, художественных функций персонажей (таблица 1), где Вайнямейнен и Ильмаринен соотносятся с созидательным началом — словом и ремеслом; Лоухи воплощает пограничное и конфликтное пространство; Айно отражает мотив судьбы и перехода; герой-путник задает динамику движения и изменения состояния. В эпосе одни и те же образы функционируют в различных смысловых контекстах, формируя многозначную и динамичную художественную структуру.

Таблица 1

Архетипические образы «Калевалы» и их художественные функции

Архетип	Основные характеристики	Функции в эпосе
Вайнямейнен	Мудрость, песнь, связь с природой	Творение, управление словом, навигация между мирами
Ильмаринен	Огонь, ремесло, металл	Создание предметов силы, преобразование мира
Лоухи	Пограничность, магия, холод	Испытания героя, охрана сакрального знания
Аино	Вода, чистота, трагизм	Переход, судьба, взаимодействие со стихией

Архетип	Основные характеристики	Функции в эпосе
Герой-путник	Движение, поиск, инициатива	Моделирование пути, конфликт и изменение состояния

Эпос «Калевала» можно представить как мифопоэтическую систему взаимодействующих и взаимосвязанных уровней, в которой архетипические фигуры соотносятся с природной средой, космогонической моделью мира и предметными образами:

- космогонический уровень: зарождение мира, формирование небесных тел;
- мифологический уровень: архетипические герои (Вяйнämейнен, Ильмаринен, Лоухи и др.), структурные модели (путь героя, творения, испытания);
- природный уровень: циклы природы, стихии, эмоциональные состояния среды;
- культурно-бытовой уровень: труд, ремесла, материалы, обряды;
- символический уровень: предметы как символы и элементы мифопоэтики: кантеле, мельница Сампо, лодка и др.

Каждый уровень эпоса «Калевала» выполняет особенную художественную функцию: космогонический задает модель мира и направленность движения, мифологический формирует систему персонажей и их взаимодействий, природный наполняет эпос образной средой, культурно-бытовой обеспечивает материальную конкретизацию, а символический уровень пронизывает и объединяет вышеописанные уровни и обеспечивает полисемию образов и смыслов. Так, Н. А. Креничная отмечает, что в эпосе природным объектам и предметам материальной культуры приписываются человеческий образ жизни, способ мышления и коммуникации, радости, невзгоды: «На поляне, на опушке дремучего леса, плачет береза, поскрипывая своими побегам» [7].

Мифологический уровень формируется системой персонажей, богов, духов и сверхъ-

естественных сил, которые определяют логику взаимодействия человека с миром и природой. Он акцентирует внимание на системе верований, культовых представлений и сакральных связей, лежащих в основе эпического повествования. Именно на этом уровне проявляется связь эпоса с древними формами религиозного сознания, в которых человек, природа и космос образуют единую взаимозависимую систему. Рассмотрение мифологического уровня позволяет трактовать персонажей «Калевалы» не только как художественные образы, но и как носителей сакральных функций, закрепленных в коллективной памяти [7].

В данной многоуровневой структуре особое значение приобретает природный уровень, выступающий базовой образной средой эпоса. При этом параллелизм вариативен (допускается больше лексических и грамматических отклонений) и контрастен в сопоставлении миров и персонажей. Человек научился видеть в вещах смыслы, наделяя мир природы определенными свойствами и характеристиками. Вода, лес, камень, огонь, холод, свет, северный ландшафт выступают как носители символических значений, через которые раскрываются ключевые темы эпоса — рождение, испытание, преобразование, граница миров и взаимодействие человека с окружающей средой. Е. А. Калашникова пишет о параллелизме в эпосе, проявляющемся в соотношении природы с предметами быта [4]. Природный уровень в данном контексте выступает не как совокупность пейзажных мотивов, а как структурный элемент эпического мышления, формирующий ритм, повторяемость и динамику образов (таблица 2).

Таблица 2

Природные символы «Калевалы» и их культурные значения

Природный символ	Семантическое значение	Характер проявления в эпосе
Вода	Рождение, граница, переход	Пространство испытаний, рождение героев, путь
Лес	Защита, опасность, инициация	Поиск, испытания, переход в «иной» мир
Камень	Устойчивость, судьба	Препятствие, опора, структурный элемент мира
Огонь	Создание, энергия, разрушение	Кузнец, ритуалы, преображение
Северный свет	Откровение, эмоциональная глубина	Состояние пространства, настроение

Сквозной характер символического уровня проявляется в том, что одни и те же образы функционируют одновременно на нескольких уровнях эпоса, приобретая различные значения в зависимости от контекста: вода выступает одновременно колыбелью и угрозой, как космогоническое начало, природная стихия и как символ перехода или судьбы; лес — пространством защиты и испытания, огонь — силой созидания и разрушения, ремесло — ритуалом творения и преобразования. Полисемия природных символов отражает особенности северного мировосприятия, основанного на изменчивости природных состояний и их постоянном взаимодействии. Связь человека и природной среды является одним из ключевых принципов художественного мира «Калевалы». Герои эпоса взаимодействуют с холодом, снегом, водой, ветром и светом как с активными силами, определяющими их путь, состояние и судьбу; эти явления формируют динамику эпического времени и задают эмоциональный ритм повествования.

Важное место в эпосе занимает культурно-бытовой (предметный) уровень, в рамках которого мифологические и космогонические представления получают материальное воплощение. Предметы в эпосе выполняют не только утилитарную функцию, но и выступают знаками, символами взаимодействия человека с космосом и природными стихиями. К числу ключевых предметных образов относятся кантеле, мельница Сампо, кузнечные инструменты, тканые изделия и амулеты, каждый из которых включен в систему мифологических и символических значений. М. В. Пулькин пишет: «Образ Сампо позволяет определить границы творения и возможностей творца, в нем проявилось присущее мифологическому сознанию отсутствие четкой грани между субъектом и объектом» [13]. Н. А. Креничная описывает важность сотворения предметов из тела человека: «Кузница возникает из рубашки, меха — из шубы, клещи — из пальцев, наковальня — из колена, молоток — из кулаков» [7]. Таким образом, кантеле интерпретируется как символ гармонизации мира, где звук и песнь обладают созидательной силой; Сампо — как образ космического порядка, изобилия и цикличности бытия, связывающий земное и сакральное пространство. Эти предметы не существуют изолированно, а встроены в структуру эпического действия, усиливая смысловые акценты и ритм повествования.

Особое значение в рамках культурно-бытового уровня приобретают текстильные и орнаментальные мотивы, тесно связанные с реальными северными традициями карельского и финно-угорского костюма. Исследования народного декоративно-прикладного искусства показывают, что геометризация природных форм, повторяемость ритмов и символическая насыщенность орнамента составляют основу традиционной визуальной культуры региона [6]. В эпосе данные принципы проявляются в описаниях тканых изделий, поясов, элементов костюма и ритуальных предметов, что позволяет рассматривать орнамент не как второстепенную деталь, а как способ организации пространства и фиксации связи человека с природными и космогоническими силами.

Для более детального изучения предметного мира «Калевалы» было организовано посещение студентами экспозиции национального музея Республики Карелия, где они погрузились в самобытную карельскую культуру традиций и образов карело-финской мифологии через музыку карельской фолк-группы «*Myllarit*», а также проведено интегрированное занятие «Этно-путешествие: загадочное кантеле, древние средства передвижения, рунопевческие традиции». Далее была организована проектная работа в рамках курсового проектирования и технологической практики, результатами которой стали коллекции женской одежды «Эхо Карелии», авторских косников «Образы “Калевалы”» и украшений «Чудеса Сампо», палантин «Слезы Айно».

Особого внимания заслуживает преемственность данной работы, когда студенты — будущие учителя в ходе педагогической практики на уроках изобразительного искусства и технологии в общеобразовательных школах делятся своим опытом в изучении эпоса «Калевала». Они организуют литературные гостиные «По страницам эпоса», проводят краеведческую игру «По дорогам “Калевалы”», осуществляют творческий проект «Образы “Калевалы”» и другие мероприятия. Важно воспитывать у студентов представление о самобытности культурного наследия, что может побудить их к самостоятельным исследованиям и практической деятельности.

В каждом регионе нашей Родины есть произведения, важные для истории народа. Для Карелии это, безусловно, эпос «Калевала», который является достоянием национальной культуры республики. Будущему учителю важно изучать эпос как творческий источник разработки предметной сре-

ды и учебно-методических материалов, что обеспечивает устойчивость и воспроизводимость образного кода культурных традиций и понимание культурного наследия Карелии. Эпос представляет собой целостную мифопоэ-

тическую художественную систему, основанную на взаимодействии космогонических представлений, архетипических образов, природной символики, предметного мира и ритмико-поэтической организации.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Бердашева Т. В. Карельские боги. За 300 лет до «Калевалы». Древний свод. М. : КоЛибри: Азбука-Аттикус, 2024. 176 с.
2. Воеводина Л. Н. Миф как символическая система // Вестник московского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 6 (44). С. 39–44.
3. Жуков В. Л., Борхват А. С. Когнитивное влияние архетипов семиотической реальности на артефакты карело-финского эпоса «Калевала» при создании образа парюры «Кантеле Вайнямейнена» // Дизайн. Материалы. Технология. 2020. № 2 (58). С. 10–16.
4. Калашникова Е. А. Синтаксический параллелизм как средство организации эпического текста: на материале былин киевского цикла и рун «Калевалы» : дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.01. СПб., 1998. 207 с.
5. Калевала. Карело-финский эпос; пер. с фин. Л. П. Бельского. Петрозаводск : Карелия, 1973. 176 с.
6. Косменко А. П. Традиционный орнамент финноязычных народов Северо-Запада России : монография. Петрозаводск, 2010. 312 с.
7. Криничная Н. А. Мифологема перевоплощения персонажей в карельских эпических песнях: предпосылки, ситуации, образы // «Калевала» в контексте региональной и мировой культуры : материалы Международной научной конференции, посвященной 160-летию полного издания «Калевалы», 2010. С. 118–128.
8. Кундозерова М. В. Современное рунопение в Карелии и Финляндии // Шаги. 2025. Т. 11. № 1. С. 130–153.
9. Мочалова М. А. Эпическая поэма «Калевала» и традиция рунопения в дискурсе наследия и практиках его сохранения // Уральский исторический вестник, 2022. № 3 (76). С. 65–73.
10. Ниссинен М. К. Герои национального эпоса Финляндии «Калевала» // *Crede experto*: транспорт, общество, образование, язык. 2016. № 3. С. 82–98.
11. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М. : Наука, 1976. 324 с.
12. Птицына Е. В. Изучение фольклорных традиций родного края в контексте приобщения студентов к истокам национальной культуры // Художественное образование и наука, 2024. № 3 (40). С. 148–155.
13. Пулькин М. В. Персонажи карельских эпических песен: функции творения. «Калевала» в контексте региональной и мировой культуры : материалы Международной научной конференции, посвященной 160-летию полного издания «Калевалы» 2010. С. 200–205.
14. Сидорова Л. Е. Мифология эвенков как инструмент этнокультурного воспитания студентов на примере художественно-прикладного творчества // Современное педагогическое образование. 2022. № 12. С. 112–115.
15. Сийкала А. Л. К проблеме мифологизма в калевальской руне // Общие вопросы истории и теории фольклора. 1986. С. 7–24.
16. Трещалина А. В. Предания и исторические сведения о богатырях Севера // Теория и история искусства. 2023. № 3–4. С. 102–116.
17. Хайбулина Ф. Д. Некоторые аспекты эволюции национальной мифологизации как составной части духовной культуры // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2020. № 9–1 (48). С. 30–36.

REFERENCES

1. Berdasheva T. V. Kareli'skie bogi. Za 300 let do "Kalevaly". Drevnii svod [Karelian Gods. 300 years before *Kalevala*. An Ancient Compilation]. Moscow, 2024. 176 p. (In Russian)
2. Voevodina L. N. Myth as a Symbolic System. *Vestnik moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]. 2011, no. 6 (44). P. 39–44. (In Russian)

3. Zhukov V. L., Borkhvat A. S. The Cognitive Influence of Archetypes of Semiotic Reality on Artefacts from the Karelian-Finnish Epic *Kalevala* in the Creation of the *Kantele* of *Väinämöinen* Parure. *Dizajn. Materialy. Tekhnologiya* [Design. Materials. Technology]. 2020, no. 2 (58). P. 10–16. (In Russian)
4. Kalashnikova E. A. Sintaksicheskii parallelizm kak sredstvo organizatsii epicheskogo teksta: na materiale bylin kievskogo tsikla i run “Kalevaly” [Syntactic Parallels as a Means of Organising Epic Text: Based on the Bylinas of the Kiev Cycle and the Runes of the *Kalevala*]. Candidate dissertation. Saint Petersburg, 1998. 207 p. (In Russian)
5. Kalevala. Karelo-finskii epos [*The Kalevala. The Karelian-Finnish Epic*]. Petrozavodsk, 1973. 176 p. (In Russian)
6. Kosmenko A. P. Traditsionnyi ornament finnoyazychnykh narodov Severo-Zapada Rossii [Traditional Ornaments of the Finno-Ugric Peoples of North-West Russia]. Petrozavodsk, 2010. 312 p. (In Russian)
7. Krinichnaya N. A. The Mythologema of Characters’ Reincarnation in Karelian Epic Songs: Premises, Situations, Images. “*Kalevala*” v kontekste regional’noi i mirovoi kul’tury [*The Kalevala in the Context of Regional and World Culture: proceedings of the International Academic Conference dedicated to the 160th anniversary of the complete edition of The Kalevala*]. 2010. P. 118–128. (In Russian)
8. Kundozerova M. V. Contemporary Rune Singing in Karelia and Finland. *Shagi* [Steps]. 2025, vol. 11, no. 1. P. 130–153. (In Russian)
9. Mochalova M. A. The *Kalevala* Epic Poem and the Tradition of Runsong in the Heritage Discourse and Safeguarding Practices. *Ural’skii istoricheskii vestnik* [Ural Historical Journal]. 2022. no. 3 (76). P. 65–73. (In Russian)
10. Nissinen M. K. Heroes in the National Epic of Finland *Kalevala*. *Crede experto: transport, obshchestvo, obrazovanie, yazyk* [Crede Experto: Transport, Society, Education, Language]. 2016. no 3. P. 82–98. (In Russian)
11. Propp V. Ya. Fol’klor i deistvitel’nost’ [Folklore and Reality]. Moscow, 1976. 324 p. (In Russian)
12. Ptitsyna E. V. Studying the Folklore Traditions of the Native Land in the Context of Introducing Students to the Origins of National Culture. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2024, no. 3 (40). P. 148–155. (In Russian)
13. Pulkin M. V. Characters in Karelian Epic Songs: Functions of Creation. “*Kalevala*” v kontekste regional’noi i mirovoi kul’tury [*The Kalevala in the Context of Regional and World Culture: proceedings of the International Academic Conference dedicated to the 160th anniversary of the complete edition of The Kalevala*]. 2010. P. 200–205. (In Russian)
14. Sidorova L. E. Mythology of the Evenks as a Tool of Ethno-Cultural Education of Students on the Example of Art and Applied Creativity. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern Pedagogical Education]. 2022, no. 12. P. 112–115. (In Russian)
15. Siikala A. L. On the Problem of Mythologism in the *Kalevala* Rune. *Obshchie voprosy istorii i teorii fol’klora* [General Issues in the History and Theory of Folklore]. 1986. P. 7–24 (In Russian).
16. Treshchalina A. V. Traditions and Historical Information about the Heroes of the North. *Teoriya i istoriya iskusstva* [Theory and History of Art]. 2023. no. 3–4. P. 102–116. (In Russian)
17. Khaibulina F. D. Some Aspects of the Evolution of National Mythologization as an Integral Part of Spiritual Culture. *Mezhdunarodnyi zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk* [International Journal of Humanities and Natural Sciences]. 2020. no. 9–1 (48). P. 30–36. (In Russian)

Информация об авторе:

Птицына Е. В. — кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры технологии, изобразительного искусства и дизайна.

Information about the author:

Ptitsyna E. V. — Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Information Technology, Fine Arts and Design.

Статья поступила в редакцию 3 марта 2026 года; одобрена после рецензирования 15 апреля 2026 года; принята к публикации 17 апреля 2026 года.

The article was submitted March 3, 2026; approved after reviewing April 15, 2026; accepted for publication April 17, 2026.

Научная статья

УДК 77

DOI: 10.36871/hon.202603141

ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА ЧЖУАН СЮЭБЭНЯ В ЭКСПЕДИЦИИ НА СЕВЕРО-ЗАПАД КИТАЯ 1934 ГОДА

Ся Лиюй

Санкт-Петербургский государственный институт культуры
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 2–4
854348246@qq.com, ORCID: 0009-0005-7637-162X

В контексте истории китайской фотографии и на фоне растущего исследовательского интереса к наследию Чжуан Сюэбэня — одного из первых фотографов, запечатлевших этнические меньшинства северо-западного Китая — анализ созданных им в 1934 году снимков народностей цян и жун стал важной задачей для осмысления истории китайской визуальной культуры и этнокультурной истории Китая. Фотографии Чжуан Сюэбэня 1930-х годов, отражающие условия жизни, обычаи и социальную среду этнических меньшинств, представляют собой чрезвычайно ценное культурное наследие. Бросая вызов исследовательской модели, фокусирующейся исключительно на изображениях как результатах экспедиции, настоящая статья предлагает рассматривать фотографию как производственный акт. Через призму национальной и этнокультурной политики того времени на фоне социально-исторического контекста в статье выявляется, что фотографическая экспедиция Чжуан Сюэбэня отвечала запросам политической ситуации и устанавливала этический визуальный стандарт того, как фотограф должен смотреть на Другого. Исходя из этого, жители приграничных этнических меньшинств получили возможность вновь войти в публичное поле зрения не как пассивные объекты наблюдения, а в более естественном и активном визуальном образе. Это, в свою очередь, открыло возможность для эмоционального диалога со зрителями фотографий, критиками и исследователями этничности. Объединяющей чертой различных аспектов данной работы служит устойчивый интерес автора к фотографии как к социальной практике, связанной с «политикой видимости»: люди должны видеть друг друга, чтобы устанавливать тесные и неразрывные связи, одновременно обнаруживая себя как несводимую часть исторического процесса.

Ключевые слова: китайская фотография, этнографическая фотография, Чжуан Сюэбэнь, визуальная этика, «политика видимости»

Для цитирования: Ся Лиюй. Фотографическая практика Чжуан Сюэбэня в экспедиции на северо-запад Китая 1934 года // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 141–149. <https://doi.org/10.36871/hon.202603141>

Original article

ZHUANG XUEBEN'S PHOTOGRAPHIC WORK DURING THE 1934 EXPEDITION TO NORTHWESTERN CHINA

Xia Liyu (Sya Liyuy)

Saint Petersburg State Institute of Culture
2–4 Dvortsovaya nab., Saint Petersburg, 191186, Russian Federation
854348246@qq.com, ORCID: 0009-0005-7637-162X

© Ся Лиюй, 2026

Within the history of Chinese photography, and against the backdrop of growing scholarly interest in the legacy of Zhuang Xueben, one of the first photographers to document the ethnic minorities of northwestern China, the analysis of the photographs of the Qiang and Rong peoples, taken in 1934 in northwestern China, has become an important research task for understanding the history of Chinese visual culture and ethnocultural history. Reflecting the living conditions, cultural customs, and social environment of ethnic minorities in the 1930s, these photographs constitute an extremely valuable cultural heritage. Challenging the research model that focuses exclusively on images as the outcomes of an expedition, this article proposes treating photography as a productive act. Through the prisms of the national politics, socio-historical context, and ethnocultural policy of the time, the author shows that Zhuang Xueben's photographic expedition responded to the demands of the political situation and established an ethical visual standard for how photographer should portray the Other. On this basis, ethnic minorities in frontier regions were able to re-enter the public eye as active participants, rather than remaining passive objects of observation. This, in turn, opened up the possibility of an emotional dialogue with viewers, critics, and scholars of ethnicity. The unifying feature of the various aspects of this study is the author's sustained interest in photography as a social practice connected to the politics of visibility: people must see one another in order to establish close and inseparable ties, while recognizing themselves as an integral part of the historical process.

Keywords: Chinese photography, ethnographic photography, Zhuang Xueben, visual ethics, politics of visibility

For citation: Xia Liyu (Sya Liyuy). Zhuang Xueben's Photographic Work during the 1934 Expedition to Northwestern China. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2026, no. 3 (48). P. 141–149. <https://doi.org/10.36871/hon.202603141> (In Russian)

В последние десятилетия произошло повторное открытие фотографического наследия Чжуан Сюэбэня (1909–1984), одного из пионеров, начавших фотографическую съемку и экспедиционные исследования на северо-западе Китая. Фотографии этнических меньшинств, сделанные во время западной экспедиции 1934 года, привлекли внимание ученых и стали предметом активного обсуждения. Эти фотографии существенно расширили источниковую базу по истории китайской фотографии и стали важным материалом для изучения визуальной репрезентации приграничных сообществ в Китае первой половины XX века.

Большинство существующих исследований рассматривает фотографии Чжуан Сюэбэня либо как антропологические документы, либо через бинарные оппозиции «наука / искусство» [13] или «Восток / Запад» [7]. Для данной статьи важное значение имеет работа Ли Цзиня, в которой утверждается, что фотографическая практика Чжуан Сюэбэня по-прежнему репрезентирует властные отношения между ханьским государством и «нецивилизованными» народами окраин, что призывает сохранять критическую дистанцию по отношению к этим фотографиям [6]. Размышления А. Л. Юргеновой о постэтнографической фотографии, то есть о сознательном участии снимаемых в формировании репрезентации собственной культуры

[1, 165], побуждают автора настоящей статьи поставить следующие вопросы: каким образом фотограф и местные жители совместно участвуют в создании этнокультурного образа и как этот образ затем включается в более широкий визуальный нарратив нации? Для ответа на эти вопросы в статье решаются следующие задачи: реконструируется исторический контекст экспедиции, анализируется связь фотографий с национальной политической эпохи, исследуется взгляд фотографа на этнического Другого и выявляются формы субъектного присутствия самих снимаемых.

Автор рассматривает фотографическую практику Чжуан Сюэбэня как историко-культурный феномен. Объект исследования — фотография как социальная и визуальная практика в экспедиционной деятельности Чжуан Сюэбэня 1934 года. Предмет исследования — процессы конструирования этнокультурной репрезентации в фотографиях Чжуан Сюэбэня, включая визуальную этику взгляда, участие снимаемых в формировании собственного образа и включение этих изображений в дискурс национального сообщества. Методологическую основу работы составляет междисциплинарный подход, объединяющий методы истории фотографии, визуальных исследований и анализа дискурса. Научная новизна статьи состоит в том, что фотографии Чжуан Сюэбэня рассматриваются не только как художественные или этно-

графические материалы, но и как часть более широкого процесса производства визуального знания в современном Китае.

Фотографическая практика Чжуан Сюэбэня формировалась в тесной связи с политическим контекстом 1930-х годов. Существенное влияние на него оказали участие в 1930 году в «Национальной группе пеших экспедиций», ориентированной на полевое познание страны, и общение с прогрессивными интеллектуалами, рост интереса к «освоению северо-запада» после Маньчжурского инцидента 1931 года, а также политическая ситуация вокруг Тибета после смерти Далай-ламы XIII в 1934 году. Первоначально намереваясь отправиться в Тибет с правительственной делегацией, Чжуан Сюэбэнь в итоге выбрал для исследования район Голог в Цинхае — малоизученную территорию, почти не отраженную на картах того времени. Именно неизученность северо-западных районов Сычуани, Ганьсу, Цинхая и Сикана побудила его к экспедиции. С 28 марта по 11 декабря 1934 года он вместе с переводчиком и двумя сопровождающими прошел через районы цянов и жунов, достиг Абаской и Гологской степей и провел там фотосъемку [12, 35]. Эти фотографии получили высокую оценку Дин Вэньцзяна, что впоследствии способствовало приглашению Чжуан Сюэбэня в Академию наук, где он прошел подготовку в области физической антропологии [10, 261–262].

Фотографии первой экспедиции были опубликованы в специальном иллюстрированном приложении к газете «Шэньбао» 6 сентября 1934 года в Шанхае, тогда как сам Чжуан Сюэбэнь вернулся с пограничных территорий в Чэнду лишь 11 декабря того же года. Исходя из этого временного промежутка, можно предположить, что после обработки снимки были отправлены в Шанхай почтовым курьером, что свидетельствует об их актуальности [8]. В данном выпуске иллюстрированного приложения «Шэньбао» фотографии Чжуан Сюэбэня занимали значительное место. На одном из портретов художник вручную добавил румяна на щеки девушки, после чего изображение было воспроизведено в газете.

Учитывая, что края изображения обработаны не идеально и на них заметны черные линии, можно предположить, что оно было вырезано из фотографии, а не перерисовано художником с оригинала. Такой способ ремедиатизации придавал газетной верстке визуальную объемность. В нижней части полосы издания размещалась реклама, что указывало

на не сугубо серьезный характер публикации, сочетавшей черты коммерческого издания с актуальностью новостного репортажа. Центральное место в номере занимал текст под заголовком «Современное положение сиюанов» (西戎現狀), в котором новый редактор Ху Бочжоу (胡伯洲) писал: «Надеемся, что те, кто стремится к освоению пограничных земель, обратят внимание [на географические и ландшафтные особенности, представленные на этих фотографиях]» [8]. Патриотическое сознание редактора и стремление Чжуан Сюэбэня к исследованию и освоению северо-западных пограничных районов оказались полностью созвучны. Эти материалы, связанные с фольклорной тематикой, раскрывали особенности различных этнических групп через одежду, обычаи, жилища и даже социально-демографическую структуру; они показывали величие природных ландшафтов и новизну жизни на окраинах страны либо углублялись в историческую почву коллективной психологии и культуры, репрезентируя ценности и логику выживания народов пограничных регионов.



Рис 1. Шэньбао (Специальный выпуск с иллюстрациями). 6 сентября 1934 года

Представление визуальных образов народов различных регионов как отражение

общего национального облика стало базовой *политической стратегией*, на которую обратил внимание Дун Вэйминь. Она была основана на идее «визуального национализма», порожденной концепцией «единства нации и государства», выдвинутой Сунь Ятсеном [3]. Ее суть заключалась в осуществлении национального самоопределения, избавлении от внешнего контроля и утверждении независимости Китая в мировом сообществе. В связи с этим Сунь Ятсен четко указывал: «Национализм — это этатизм (государственный национализм)» [11, 395–397].

В этом контексте фотографическая практика Чжуан Сюэбэня, несомненно, находилась в рамках данной националистической нарративной системы, организуя поток этнической информации, культурную идентификацию и политическое участие. Ключевой функцией этих фотографий стало воплощение целостного образа государства, визуальное описание периферийных племенных групп как части демократического государства, что в целом представляло собой стратегию репрезентации, сфокусированную на «людях и предметах этнических меньшинств» [5]. Этот подход противостоял имперской практике разрыва связи между захваченными и колонизированными народами и их землей, отвергая попытки захватчиков переименовать эти регионы, идентифицировать их и построить новый порядок. Подобная динамичная, кажущаяся более достоверной, легко считываемая и выходящая за пределы обыденного жизненного опыта область восприятия могла быть порождена только фотографией.

Помимо указанной причины, огромный общественный резонанс, вызванный первой западной экспедицией Чжуан Сюэбэня, также объясняется тем, что он не использовал исследовательские цели как предлог для нарушения культурных обычаев этнических меньшинств, а сознательно дистанцировался от требований точных измерений, характерных для физической антропологии. Именно выверенная съемочная стратегия и самоограничение фотографа в выборе ракурса стали краеугольным камнем, придавшим этим снимкам их натуралистическую эстетику.

При вступлении экспедиции в регион Голлог местные военные предложили свою помощь. Хотя сотрудничество с властями, несомненно, сулило множество удобств, оно неизбежно ослабило бы личное взаимодействие между фотографом и объектами съемки — пришлось бы пожертвовать аутентич-

ностью фотографий, поэтому Чжуан Сюэбэнь отклонил это предложение. При первой попытке сфотографировать женщин народа цянь они отказались под предлогом, что «на фотографии выйдут некрасиво» или что «снимок принесет несчастье» [12, 44]. Данная ситуация вынудила Чжуан Сюэбэня задуматься: что чувствует человек из племени, никогда прежде не видевший фотоаппарата, когда впервые оказывается перед этим черным ящиком? Большинство местных жителей не имели жизненного опыта, который позволил бы им распознать природу этого устройства. В момент щелчка затвора они испытывали невиданное ранее ощущение неопределенности — будь то напряжение или ожидание, это был необычный временной опыт. Осознав эту сложность, Чжуан Сюэбэнь перестал торопиться со съемкой и вместо этого стал ежедневно общаться с местными жителями. Днем он фотографировал, а ночью в примитивной «темной комнате» проявлял снимки, подробно подписывал каждый из них, записывал необходимую информацию и на следующий день отдавал фотографии тем, кого снимал. Волшебный аппарат в руках пришельца не похищал души людей, напротив, снимаемые видели другого, никогда прежде не виданного себя, выражая сладкую досаду: «Когда они официально готовились... просили меня сделать поясной портрет, а после съемки хотели еще и семейный альбом» [12, 68].

Трогательность этих фотографий заключалась не столько в их изобразительной форме, сколько в самом акте съемки. Значимость опыта Чжуан Сюэбэня проявлялась в его способности сознательно ограничивать собственный взгляд: «Если мы будем смотреть на нецивилизованных соплеменников глазами нового XX века, на то, как они шьют одежду из звериных шкур, конечно, покажется, что это дикость. Но проведя с ними больше времени, понимаешь, что их дух чист и возвышен, они достойны уважения и вызывают симпатию» [там же, 35]. Тем самым племена цянь и жун предстают не как изолированный и отсталый мир, а как часть общей социальной реальности.

При этом естественная настороженность местных жителей по отношению к пришельцам, а также языковые и бытовые различия оставались объективным условием съемки. В более широком контексте 1930-х годов фотография уже была включена в глобальную систему наблюдения и контроля. Как отмечал Джон Тэгг, фотография выступала «в ко-

нечном счете функцией государства», связанной с «аппаратом идеологического контроля» и механизмами воспроизводства покорной рабочей силы [15]. Архивные фотоматериалы, создаваемые под взглядом, делегированным государством или институциями, закрепляли неравные отношения между наблюдающим и наблюдаемым. В этой системе фигура фотографа не всегда занимала центральное место: через фотографию действовала более широкая логика власти.

На этом фоне Чжуан Сюэбэнь в определенной степени противостоял бессубъектной логике фотографической репрезентации. Он нередко включал себя в кадр, создавая совместные снимки с местными жителями. На одной из таких фотографий его серьезное выражение лица и сознательное смещение к краю композиции указывают на скрытую позицию солидарности: фотографический взгляд на Другого одновременно становится и взглядом на самого себя (см. рис. 2).



Рис 2. Чжуан Сюэбэнь запечатлен на совместной фотографии с тибетцами народности цзяжун в уезде Лифань, местность Шигунао. Фото Чжуан Сюэбэня. 1934 год [12, 87]

С широким распространением фотографической техники в XX веке камера проникла во все сферы жизни, и этические принципы традиционной китайской визуальности уже не могли направлять фотографическую практику репрезентации мира. Поэтому настоятельной необходимостью стало переосмысление визуальной этики, в большей степени отвечающей требованиям реальности. Чжуан Сюэбэнь ограничивал агрессивность визуальных технологий, способствовал взаимопониманию на равных и своим физическим присутствием вновь подчеркивал, что этнические меньшинства не являются объектами, которым он приписывает особый статус, пользуясь своими фотографическими привилегиями. Они, как и сам фотограф, разделяют единое политическое и культурное про-

странство всего Китая. Позиция фотографа соответствовала коллективному стремлению китайского общества 1930-х к демократическим идеалам и, безусловно, представляла собой позитивную попытку, отвечавшую потребностям реального общества. Результатом стало то, что соотечественники из далеких племен впервые предстали перед объективом активно и осознанно.

Опираясь на этот результат, Сяо Лянчжун отмечает, что сила фотографий Чжуан Сюэбэня состоит в их способности вновь заставить снятых людей «заговорить». По его мнению, естественность жестов, эмоций и взглядов делает эти изображения максимально близкими к подлинной жизненной сцене [9]. Хотя из-за отсутствия архивных материалов невозможно восстановить прямую реакцию

местных жителей на экспедицию, исследователь усматривает в самих снимках их желание быть услышанными. Тем самым субъектом фотографического акта и носителем национального коллективного воображения оказывается не только фотограф, но и сами представители этнических меньшинств.

Фотография представляет собой форму сопротивления истории, позволяя обычным людям заново утвердить свой субъективный опыт, который был подавлен современной культурой, научным дискурсом и колониальной агрессией. Кризис и спасение возникают именно в такие моменты, когда возникает потребность предотвратить монополизацию права на интерпретацию авторитарными институтами. «Голоса молчания», исходящие от племен этнических меньшинств, должны быть услышаны, даже если обладатели этих голосов занимают пассивную позицию. Фотографируемые не обязательно остаются исключенными из процесса исторической интерпретации фотографии. Как сказал Джон Робертс, «фотография создает между фотографом, объектом съемки и зрителем (как современным, так и будущим) пространственно-временное поле, постоянно находящееся в состоянии нестабильности — независимо от того, кто в конкретный момент выступает от их имени или подвергает их критике, фотография никогда не будет по-настоящему “присвоена” ни фотографом, ни объектом, ни зрителем» [14, 13].

В таких портретных фотографиях, когда наблюдатель всматривается в лица каждого из запечатленных, он видит естественные, спокойные выражения, лишённые характерного для портретной съемки нарочитого контроля над мимикой, эти люди без тени смущения демонстрируют свою наступательную, дику, агрессивную и даже необузданную сторону. Их борьба с еще не покоренной индустриализацией средой обитания, радость от сельскохозяйственного урожая или успешной охоты запечатлены в огрубевшей от солнца коже лиц и в мощных мускулистых очертаниях рук. Неудивительно, что Ли Мэй восклицает: «В фотографиях Чжуан Сюэбэна есть то, о чем мечтает каждый фотограф: исчезновение собственного “я”. Трудно представить, как этим людям, встречаясь с ним взглядом, удавалось забыть о незнакомом фотоаппарате и мужчине из ханьских земель и раскрыть свою подлинную суть» [4, 371].

Шум внешнего мира застыл в ясных и полных жизненной силы глазах женщин

на фотографиях, что не означает их незнания внешней реальности. Чтобы воспринимать эту внешнюю информацию и передавать собственную, этническим меньшинствам необходимо было прежде всего построить мост общения — не через язык и письменность, а через двусторонний эмоциональный канал. Эта эмоциональная составляющая была вновь подчеркнута Чжуан Сюэбэном. Племена цян и жун живут не в отдельном, оторванном от современности мире; их изображение не преследует цели вызвать сочувствие, они не являются слабыми «другими» в представлении жителей международных мегаполисов. Даже при языковом барьере местные жители с искренним теплом выстраивали эмоциональные связи с пришельцами, слушая рассказы о нравах, обычаях и социальных событиях в других частях страны. Нравственная весомость взгляда и неотесанная эстетика на фотографии находятся в единой системе эмоциональных координат, призывая всех участников к взаимопониманию.

Исходя из этого, данные снимки можно рассматривать как обратную структуру, позволяющую меньшинствам заявлять о себе снизу вверх. Девушки из племен цян и жун, встречавшиеся по пути религиозные ученики и местные старейшины отнюдь не оставались равнодушными к суровой внешней политической обстановке. Согласно различным сведениям, зафиксированным в экспедиционных записях Чжуан Сюэбэна, в процессе взаимодействия с внешним миром они остро ощущали напряженность и, следуя шагам городских центров, проводили соответствующие реформы — создавали школы, отменяли устаревшие ритуалы, изучали официальный язык [12, 32–186]. Их неоднократное появление в кадре и активное принятие фотографии символизировали открытость новому. Эти факты указывают на то, что Чжуан Сюэбэн в общих чертах объяснял местным политическим лидерам мотивы своей работы. Хотя он отказался от прямой военной поддержки, ему все же оказывали содействие на протяжении всего пути, что, несомненно, свидетельствует о признании и одобрении этой фотосъемки со стороны властей. Подобное молчаливое согласие местных правителей всегда было одним из методов внутренней политической практики.

Жители племен цян и жун посредством фотографии активно создавали коллективное чувство национальной общности и выражали эмоциональные потребности, что стало су-

щественным дополнением к публичной политической структуре и восполнением гражданской идентичности. Авторы снимков (а художественная фотография — часть искусства) несли ответственность за переосмысление и удовлетворение этих потребностей, а также за рефлексив и переопределение отношений между индивидом и коллективом. Дуань Цифан полагает, что «искусство через разделение пространства связывает художественную практику с широкой публикой, передавая политические послания и эмоциональные связи. Именно в этом заключается основание рассуждений Ж. Рансьера о “политике как эстетике”: искусство и политика базируются на практиках вмешательства в чувственно воспринимаемые формы и выступают как способы распределения чувственного, посредством которых становятся различимыми социальные структуры, общественные конфликты и коллективные идентичности. Их взаимосвязь раскрывается в особой пространственно-временной конфигурации, где формируется эстетическая политика, ориентированная на переход от позиции зрителя к позиции действующего субъекта и на перераспределение пространства» [2, 75–76]. Функция фотографии, таким образом, эволюционирует в сторону реструк-

туризации как материального, так и символического пространства.

Подведем итоги. Фотографическая практика Чжуан Сюэбэня не сводится ни к этнографической фиксации, ни к художественной репрезентации. Она формировалась в контексте национальной политики 1930-х годов и участвовала в создании визуального образа приграничных народов как части единого китайского государства. Вместе с тем значение этих фотографий заключается и в ином. Благодаря стратегии самоограничения взгляда, длительному общению с местными жителями и отказу от жесткой объективирующей оптики Чжуан Сюэбэнь частично преодолевал односторонний характер экспедиционной съемки. Поэтому снимаемые предстают в его работах не только как объекты наблюдения, но и как носители «собственного присутствия». Тем самым фотографии Чжуан Сюэбэня раскрывают двойственную природу визуальной репрезентации: они одновременно встроены в национальный политический нарратив и сохраняют пространство для субъектности этнических меньшинств. Именно в этом состоит их значение для истории китайской фотографии и для осмысления визуальной этики модерна.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Юргенева А. Л. Этнографическая фотография XIX века и ее современные модификации // Художественная культура. 2018. № 3 (25). С. 136–167.
2. 段吉方; 任凌俊. 从“感性的再分配”走向“感知共同体”: 论朗西埃美学政治学研究的理论逻辑与观念 // 文艺争鸣. 2021. № 9. С. 72–79. Дуань Цифан; Жэнь Линцзюнь. От «распределения чувственного» к «сообществу восприятия»: теоретическая логика и концептуальные основания эстетико-политической мысли Жака Рансьера // Литературные споры. 2021. № 9. С. 72–79.
3. 董卫民. 救亡话语下民族主义“图像书写”: 庄学本、孙明经边地人文地理摄影探析 // 未来传播. 2021. Т. 28, № 1. С. 10–16. Дун Вэйминь. Националистическое «письмо образами» в дискурсе спасения нации: анализ гуманитарно-географической фотографии приграничных районов у Чжуан Сюэбэня и Сунь Минцзина // Будущая коммуникация. 2021. Т. 28, № 1. С. 10–16.
4. 李媚. 30年代的目光: 庄学本摄影的双重价值 // 连州国际摄影年展论文集. 广州: 广东人民出版社, 2006. С. 370–373. Ли Мэй. Взгляд 1930-х: двойственная ценность фотографии Чжуан Сюэбэня // Ляньчжоуский международный фотофестиваль: сборник материалов. Гуанчжоу: Изд-во народа Гуандуна, 2006. С. 370–373.
5. 李潇雨. 国家·边疆·民族: 一个跨越三十年的视觉样本 // 开放时代. 2021. № 1. С. 206–223. Ли Сяоюй. Государство, пограничье, нация: визуальная выборка длиной в 30 лет // Открытая эпоха. 2021. № 1. С. 206–223.
6. 李晋. 重估庄学本 // 读书. 2022. № 2. С. 106–113. Ли Цзинь. Переоценка Чжуан Сюэбэня // Душу (Чтение). 2022. № 2. С. 106–113.
7. 潘万里. 塑造中华民族形象的观看之道: 早期中国西部民族摄影研究 // 中央民族大学学报 (哲学社会科学版). 2021. № 4. С. 48–57. Пань Ваньли. Пути видения, формирующие образ китайской нации: исследование ранней фотографии народов западного Китая // Вестник Центрального университета национальностей. 2021. № 4. С. 48–57. (Философия и социальные науки)

8. 申報(圖畫特刊). 1934年9月6日. Специальный иллюстрированный выпуск газеты «Шэньбао». 6 сентября 1934 года.
9. 萧亮中. 真实的民族志影像 // 中国摄影. 2002. № 2. С. 27–28. Сяо Лянчжун. Подлинный этнографический образ // Фотография Китая. 2002. № 2. С. 27–28.
10. 韩从耀, 赵迎新. 中国影像史1937–1945 (第七卷). 北京: 中国摄影出版社, 2015. С. 261–262. Хань Цуньяо; Чжао Инсинь. История китайского визуального образа, 1937–1945. Т. 7. Пекин : Китайское фотоизд-во, 2015. С. 261–262.
11. 张宪文. 中华民国史 (第一卷). 南京: 南京大学出版社, 2012. С. 395–397. Чжан Сяньвэнь. История Китайской Республики. Т. 1. Нанкин : Изд-во Нанкинского университета, 2012. С. 395–397.
12. 庄学本著; 李媚, 王璜生, 庄文骏编. 庄学本全集. 北京: 中华书局, 2009. 441 с. Чжуан Сюэбэнь. Полн. собр. соч. / ред. Ли Мэй, Ван Хуаншэн, Чжуан Вэньцзюнь. Пекин : Чжунхуа шупэнь, 2009. 411 с.
13. 陈晓任. 科学与个体的影像 : 庄学本的民族志摄影的生成 // 贵州大学学报·艺术版. 2024. Т. 38, № 2. С. 65. Чэнь Сюэжэнь. Образы науки и индивида: становление этнографической фотографии Чжуан Сюэбэня // Вестник Гуйчжоуского университета. 2024. Т. 38, № 2. С. 65. (Искусство)
14. Roberts J. Photography and Its Violations. New York, 2014. P. 13.
15. Tagg J. The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories. Minneapolis, 1993. P. 242.

REFERENCES

1. Yurgeneva A. L. Ethnographic Photography of the XIXth century and Its Modern Transformations. *Khudozhestvennaya kul'tura [Art and Culture Studies]*. 2018, no. 3 (25). P. 136–167. (In Russian)
2. Duan Jifang, Ren Lingjun. 从“感性的再分配”走向“感知共同体”: 论朗西埃美学政治学研究的理论逻辑与观念 [From the “Distribution of the Sensible” to the “Community of Sense”: on the Logic and Ideas of Rancière’s Aesthetic Politics]. *文艺争鸣 [Literary Contention]*. 2021, no. 9. P. 72–79. (In Chinese)
3. Dong Weimin. 救亡话语下民族主义“图像书写”: 庄学本、孙明经边地人文地理摄影探析 [Nationalist “Image Writing” under the Discourse of National Salvation: Zhuang Xueben and Sun Mingjing’s Human-Geographical Photography of the Borderlands]. *未来传播 [Future Communication]*. 2021, vol. 28, no. 1. P. 10–16. (In Chinese)
4. Li Mei. 30年代的目光: 庄学本摄影的双重价值 [The Gaze of the 1930s: the Dual Value of Zhuang Xueben’s Photography]. *连州国际摄影年展论文集 [Proceedings of the Lianzhou International Photo Festival]*. Guangzhou, 2006. P. 370–373. (In Chinese)
5. Li Xiaoyu. 国家·边疆·民族: 一个跨越三十年的视觉样本 [State, Frontier, Nation: a Visual Chronicle Spanning Thirty Years]. *开放时代 [Open Times]*. 2021, no. 1. P. 206–223. (In Chinese)
6. Li Jin. 重估庄学本 [Re-evaluating Zhuang Xueben]. *读书 [Reading]*. 2022, no. 2. P. 106–113. (In Chinese)
7. Pan Wanli. 塑造中华民族形象的观看之道: 早期中国西部民族摄影研究 [Ways of Seeing, Shaping the Image of the Chinese Nation: Early Photography of Ethnic Groups in Western China]. *中央民族大学学报 (哲学社会科学版) [Journal of Minzu University of China (Philosophy & Social Sciences)]*. 2021, no. 4. P. 48–57. (In Chinese)
8. 申報(圖畫特刊) [Shenbao (Illustrated Special Issue)]. September 6, 1934. (In Chinese)
9. Xiao Liangzhong. 真实的民族志影像 [Authentic Ethnographic Images]. *中国摄影 [Chinese Photography]*. 2002, no. 2. P. 27–28. (In Chinese)
10. Han Congyao, Zhao Yingxin. 中国影像史1937–1945 (第七卷) [A History of Chinese Visual Culture, 1937–1945]. Vol. 7. Beijing, 2015. P. 261–262. (In Chinese)
11. Zhang Xianwen. 中华民国史 (第一卷) [History of the Republic of China]. Vol. 1. Nanjing, 2012. P. 395–397. (In Chinese)
12. Zhuang Xueben. 庄学本全集 [Collected Works of Zhuang Xueben]. Ed. by Li Mei, Wang Huangsheng, Zhuang Wenjun. Beijing, 2009. 411 p. (In Chinese)
13. Chen Xiaoren. 科学与个体的影像 : 庄学本的民族志摄影的生成 [Images of Science and the Individual: The Formation of Zhuang Xueben’s Ethnographic Photography]. *贵州大学学报·艺术版 [Bulletin of Guizhou University. Arts Series]*. 2024, vol. 38, no. 2. P. 65. (In Chinese)

14. Roberts J. Photography and Its Violations. New York, 2014. P. 13. (In English)
15. Tagg J. The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories. Minneapolis, 1993. P. 242. (In English)

Информация об авторе:

Ся Лиюй — аспирант кафедры истории и теории культуры (Китайская Народная Республика).

Information about the author:

Xia Liyu (Sya Liyuy) — Postgraduate student at the Department of History and Theory of Culture (People's Republic of China).

Статья поступила в редакцию 12 февраля 2026 года; одобрена после рецензирования 6 апреля 2026 года; принята к публикации 9 апреля 2026 года.

The article was submitted February 12, 2026; approved after reviewing April 6, 2026; accepted for publication April 9, 2026.

Научная статья

УДК 7.067

DOI: 10.36871/hon.202603150

О РЕЗУЛЬТАТАХ МОНИТОРИНГА ДОСТУПНОСТИ КУЛЬТУРНЫХ БЛАГ ДЛЯ ИНВАЛИДОВ В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ В 2023 ГОДУ

Александр Николаевич Якупов

Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12
alexander.yakupov@mail.ru, ORCID: 0000-0001-7398-0458

Организация доступного пространства для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) по-прежнему остается одним из важнейших векторов социальной работы российского государства. При этом сфера культуры и, соответственно, ее инфраструктура находятся в авангарде этого процесса, демонстрируя положительную динамику развития на протяжении ряда лет. Цель статьи заключается в обобщении и систематизации разрозненного массива информации об этих достижениях, а также демонстрации нормативно-правовых оснований для их эффективной реализации.

Ключевые слова: доступная среда, благо, закон, инвалид, ограниченные возможности здоровья

Для цитирования: Якупов А. Н. О результатах мониторинга доступности культурных благ для инвалидов в Российской Федерации в 2023 году // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 150–158. <https://doi.org/10.36871/hon.202603150>

Original article

ON THE RESULTS OF MONITORING THE ACCESSIBILITY OF CULTURAL BENEFITS FOR PEOPLE WITH DISABILITIES IN THE RUSSIAN FEDERATION IN 2023

Alexander N. Yakoupov

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Reservny pr., Moscow, 121165, Russian Federation
alexander.yakupov@mail.ru, ORCID: 0000-0001-7398-0458

© Якупов А. Н., 2026

Creating accessible spaces for people with disabilities remains one of the most important priorities of the Russian state's social work. The cultural sector, and consequently its infrastructure, is at the forefront of this process, demonstrating positive development dynamics over several years. This article aims to summarize and systematize the disparate body of information on these achievements, as well as to demonstrate the regulatory framework for their effective implementation.

Keywords: accessible environment, benefit, law, disabled person, limited health opportunities

For citation: Yakoupov A. N. On the Results of Monitoring the Accessibility of Cultural Benefits for People with Disabilities in the Russian Federation in 2023. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2026, no. 3 (48). P. 150–158. <https://doi.org/10.36871/hon.202603150> (In Russian)

Конституцией Российской Федерации закреплено право каждого человека на участие в культурной жизни и пользование учреждениями культуры, на доступ к культурным ценностям (ст. 44).

Доступность культурных благ и образования для всех категорий граждан, включая инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья, является одним из приоритетных направлений государственной политики и направлено на достижение поставленной Президентом Российской Федерации В. В. Путиным национальной цели: «Реализация потенциала каждого человека, развитие его талантов, воспитание патриотичной и социально ответственной личности» [2].

В соответствии с Основами государственной культурной политики [3] вовлечение инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья в культурную жизнь общества является одной из задач государства в области культуры. Территориальное и социальное равенство граждан, включая лиц с ОВЗ, в реализации права на доступ к культурным ценностям и соответствующим учреждениям и организациям, а также участие в культурной жизни определено в качестве фундаментального принципа государственной политики в данной сфере.

Министерством культуры Российской Федерации при координации Комиссии при Президенте Российской Федерации по делам инвалидов на протяжении многих лет проводится системная работа, направленная на обеспечение равного доступа инвалидов и лиц с ОВЗ к культурным ценностям и раскрытие творческого потенциала этой категории граждан.

Результаты проведенного исследования основаны на комплексном анализе данных федерального статистического наблюдения автоматизированной информационной системы «Статистика» по отрасли культуры за

2023 год, размещенных на официальном сайте автоматизированной информационной системы «Статистика» Главного информационно-вычислительного центра Минкультуры России [1], а также на выводах мониторинга инклюзивного высшего образования за 2023 год, проведенного ГИВЦ Минобрнауки России в соответствии с письмом Минобрнауки России от 15.11.2023 года № МН-11/2652-ОП (в части образовательных организаций высшего образования отрасли культуры).

Деятельность по повышению доступности организаций культуры и образовательных организаций высшего образования данной отрасли для инвалидов регулируется такими основополагающими нормативными правовыми актами Российской Федерации, как:

- Федеральный закон от 08.08.2024 № 315-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон “Об образовании в Российской Федерации”»;
- Федеральный закон от 25.12.2023 № 651-ФЗ «О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации»;
- Федеральный закон от 11.06.2022 № 176-ФЗ «О внесении изменения в статью 1274 части четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации»;
- Федеральный закон от 05.12.2017 № 369-ФЗ «О присоединении Российской Федерации к Марракешскому договору об облегчении доступа слепых и лиц с нарушениями зрения или иными ограниченными способностями воспринимать печатную информацию к опубликованным произведениям»;
- Федеральный закон от 28.03.2017 № 34-ФЗ «О внесении изменений в статьи 8 и 9 Федерального закона «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации»;
- Федеральный закон от 01.12.2014 № 419-ФЗ «О внесении изменений в отдель-

- ные законодательные акты Российской Федерации по вопросам социальной защиты инвалидов в связи с ратификацией Конвенции о правах инвалидов» (в редакции от 29.12.2015);
- Федеральный закон от 03.05.2012 № 46-ФЗ «О ратификации Конвенции о правах инвалидов»;
 - Федеральный закон от 26.05.1996 № 54-ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» (в редакции от 12.12.2023);
 - Федеральный закон от 24.11.1995 № 181-ФЗ «О социальной защите инвалидов в Российской Федерации» (в редакции от 29.05.2024);
 - Основы законодательства Российской Федерации о культуре, утвержденные Верховным Советом Российской Федерации 09.10.1992 № 3612-1 (в редакции от 10.07.2023);
 - Указ Президента Российской Федерации от 07.05.2024 № 309 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года»;
 - Указ Президента Российской Федерации от 21.07.2020 № 474 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2032 года»;
 - Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» (в редакции от 25.01.2023);
 - Указ Президента Российской Федерации от 07.05.2012 № 599 «О мерах по реализации государственной политики в области образования и науки»;
 - Указ Президента Российской Федерации от 07.05.2012 № 597 «О мероприятиях по реализации государственной социальной политики»;
 - Постановление Правительства Российской Федерации от 17.06.2015 № 599 «О порядке и сроках разработки федеральными органами исполнительной власти, органами исполнительной власти субъектов Российской Федерации, органами местного самоуправления мероприятий по повышению значений показателей доступности для инвалидов объектов и услуг в установленных сферах деятельности»;
 - Государственная программа Российской Федерации «Доступная среда», утвержденная постановлением Правительства Российской Федерации от 29.03.2019 № 363 (в редакции от 15.11.2023);
 - Государственная программа Российской Федерации «Развитие культуры», утвержденная постановлением Правительства Российской Федерации от 15.04.2014 № 317 (в редакции от 26.12.2023);
 - План мероприятий по реализации Концепции развития в Российской Федерации системы комплексной реабилитации и абилитации инвалидов, в том числе детей-инвалидов, на период до 2025 года, утвержденный распоряжением Правительства Российской Федерации от 16.08.2022 № 2253-р;
 - Концепция развития в Российской Федерации системы комплексной реабилитации и абилитации инвалидов, в том числе детей-инвалидов, на период до 2025 года, утвержденная распоряжением Правительства Российской Федерации от 18.12.2021 № 3711-р;
 - Стратегия развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года, утвержденная распоряжением Правительства Российской Федерации от 13.03.2021 № 608-р;
 - Межведомственный комплексный план мероприятий по повышению доступности среднего профессионального и высшего образования для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья, в том числе профориентации и занятости указанных лиц, утвержденный Заместителем Председателя Правительства Российской Федерации Т. А. Голиковой 10.04.2023 № 3838п-П8;
 - План деятельности Министерства культуры Российской Федерации на 2019–2024 годы: утвержден приказом Министерства культуры Российской Федерации от 01.03.2019 № 229.
- Министерство культуры Российской Федерации на регулярной основе осуществляет координацию деятельности образовательных организаций и организаций отрасли культуры по обеспечению доступности их объектов и услуг для инвалидов и лиц с ОВЗ.
- В связи с ратификацией Российской Федерацией Конвенции ООН о правах инвалидов, принятой резолюцией 61/106 Генеральной Ассамблеи ООН от 13.12.2006, а также во исполнение Федерального закона от 01.12.2014 № 419-ФЗ «О внесении измене-

ний в отдельные законодательные акты Российской Федерации по вопросам социальной защиты инвалидов в связи с ратификацией Конвенции о правах инвалидов и государственной программой Российской Федерации «Доступная среда», разработанной Министерством культуры Российской Федерации в соответствии с закрепленными за ним полномочиями, утверждены следующие приказы:

- Приказ Минкультуры России от 30.08.2021 № 1431 «О внесении изменения в Порядок обеспечения условий доступности для инвалидов музеев, включая возможность ознакомления с музейными предметами и музейными коллекциями, в соответствии с законодательством Российской Федерации о социальной защите инвалидов, утвержденный приказом Минкультуры России от 16.11.2015 № 2803»;
- Приказ Минкультуры России от 25.08.2021 № 1400 «О внесении изменения в Порядок обеспечения условий доступности для инвалидов библиотек и библиотечного обслуживания в соответствии с законодательством Российской Федерации о социальной защите инвалидов, утвержденный приказом Министерства культуры Российской Федерации от 10.11.2015 № 2761»;
- Приказ Минкультуры России от 25.08.2021 № 1401 «О внесении изменений в Порядок обеспечения условий доступности для инвалидов культурных ценностей и благ, утвержденный приказом Министерства культуры Российской Федерации от 16.11.2015 № 2800»;
- Приказ Минкультуры России от 16.06.2021 № 981 «О внесении изменений в приказ Минкультуры России от 27.06.2018 № 1017 «Об утверждении Правил осуществления демонстраторами фильмов показа субтитрированных и тифлокомментированных полнометражных национальных фильмов, созданных в художественной или анимационной форме и Правил обеспечения условий доступности для инвалидов кинозалов, а также о внесении изменения в Порядок обеспечения условий доступности для инвалидов культурных ценностей и благ, утвержденный приказом Минкультуры России от 16.11.2015 № 2800»»;
- Приказ Минкультуры России от 27.06.2018 № 1017 «Об утверждении

Правил осуществления демонстраторами фильмов показа субтитрированных и тифлокомментированных полнометражных национальных фильмов, созданных в художественной или анимационной форме и Правил обеспечения условий доступности для инвалидов кинозалов, а также о внесении изменения в Порядок обеспечения условий доступности для инвалидов культурных ценностей и благ, утвержденный приказом Минкультуры России от 16.11.2015 № 2800»;

- Приказ Минкультуры России от 24.04.2018 № 557 «Об утверждении порядка отбора национальных фильмов, подлежащих обязательному субтитрированию и тифлокомментированию за счет средств федерального бюджета»;
- Приказ Минкультуры России от 29.08.2017 № 1457 «Об утверждении Требований к субтитрированию и тифлокомментированию полнометражных национальных фильмов, создаваемых в художественной или анимационной форме»;
- Приказ Минкультуры России от 30.12.2016 № 3019 «Об утверждении модельной программы социокультурной реабилитации инвалидов, в том числе детей-инвалидов»;
- Приказ Минкультуры России от 31.05.2016 № 1219 «Об утверждении Порядка установления льгот организациями культуры, находящимися в федеральном ведении, для детей дошкольного возраста, обучающихся, инвалидов и военнослужащих, проходящих военную службу по призыву, при организации платных мероприятий»;
- Приказ Минкультуры России от 10.11.2015 № 2761 «Об утверждении Порядка обеспечения условий доступности для инвалидов библиотек и библиотечного обслуживания в соответствии с законодательством Российской Федерации о социальной защите инвалидов» (в редакции от 25.08.2021);
- Приказ Минкультуры России от 16.11.2015 № 2803 «Об утверждении Порядка обеспечения условий доступности для инвалидов музеев, включая возможность ознакомления с музейными предметами и музейными коллекциями, в соответствии с законодательством Российской Федерации

- о социальной защите инвалидов» (в редакции от 30.08.2021);
- Приказ Минкультуры России от 16.11.2015 № 2800 «Об утверждении Порядка обеспечения условий доступности для инвалидов культурных ценностей и благ» (в редакции от 25.08.2021);
 - Приказ Минкультуры России от 18.11.2015 № 2820 «Об утверждении перечня федеральных учреждений культуры и искусства, в которых обеспечиваются условия доступности для инвалидов»;
 - Приказ Минкультуры России от 20.11.2015 № 2834 «Об утверждении Порядка обеспечения условий доступности для инвалидов объектов культурного наследия, включенных в единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации»;
 - Приказ Минкультуры России от 09.09.2015 № 2400 «Об утверждении требований доступности к учреждениям культуры с учетом особых потребностей инвалидов и других маломобильных групп населения»;
 - Приказ Минкультуры России от 19.05.2015 № 1615 «О проведении мониторинга потребностей учреждений культуры и образовательных организаций отрасли культуры в специальных технических устройствах»;
 - Приказы Минкультуры России об утверждении планов мероприятий («дорожных карт») по повышению значений показателей доступности для инвалидов объектов и услуг, предоставляемых библиотеками, музеями, образовательными организациями, цирками, театральными зрелищными и культурно-досуговыми учреждениями. Указанные планы мероприятий («дорожные карты») направлены органам управления культурой субъектов Российской Федерации в качестве рекомендаций для разработки соответствующих планов мероприятий («дорожных карт») на региональном уровне;
 - Приказы Минкультуры России об утверждении административных регламентов (внесении изменений в административные регламенты) по представлению Минкультуры России государственных услуг.

Во исполнение пункта 2 раздела 1 протокола заседания Комиссии при Президенте Российской Федерации по делам инвалидов от 26.11.2014 № 9 Минкультуры России, начиная с 2016 года, на регулярной основе проводит ежегодный мониторинг доступности для инвалидов всех видов учреждений культуры в Российской Федерации.

В целях стандартизации методов определения доступности для инвалидов объектов и услуг учреждений отрасли культуры Минкультуры России разработаны соответствующие методические рекомендации, которые направлены в субъекты Российской Федерации и подведомственные организации.

Мониторинг осуществлялся по основным показателям доступности отрасли культуры для инвалидов, которые перечислены ниже.

I. Обучение (инструктирование) сотрудников организаций отрасли культуры по программам предоставления услуг инвалидам.

II. Трудоустройство инвалидов в организациях отрасли культуры и выполнение квоты по созданию рабочих мест для инвалидов в соответствии с Федеральным законом от 24.11.1995 № 181-ФЗ «О социальной защите инвалидов в Российской Федерации».

III. Востребованность инвалидами мероприятий, проводимых организациями отрасли культуры, в том числе мероприятий, доступных для инвалидов и лиц с ОВЗ и мероприятий с их участием.

IV. Адаптация официальных интернет-сайтов организаций отрасли культуры для лиц с нарушениями зрения.

V. Материально-техническое обеспечение деятельности организаций отрасли культуры в целях создания условий доступности для посещения инвалидами.

VI. Создание специальных условий для обучения инвалидов и лиц с ОВЗ в образовательных организациях отрасли культуры.

Для установления достоверности информации, предоставленной в рамках мониторинга, и осуществления контроля за выполнением организациями отрасли культуры требований нормативных правовых актов по вопросам создания доступной среды для инвалидов Минкультуры России на регулярной основе проводятся проверки организаций культуры в целях определения выполнения ими требований законодательства и нормативных правовых актов по вопросам обеспечения доступной среды для инвалидов.

В соответствии с пунктом 3 раздела 1 протокола заседания Комиссии при Президенте

Российской Федерации по делам инвалидов от 26.11.2014 № 9 Минкультуры России осуществляет организационно-методическую работу, направленную на принятие органами исполнительной власти субъектов Российской Федерации законодательных и иных нормативных правовых актов по вопросам обеспечения доступности объектов и услуг организаций отрасли культуры для инвалидов, а также на совершенствование планов мероприятий («дорожных карт») по повышению показателей доступности для инвалидов объектов и услуг.

В рамках проведенного мониторинга проанализированы нормативные правовые акты по вопросам обеспечения доступности для инвалидов объектов и услуг организаций отрасли культуры, а также «дорожные карты» 85 субъектов Российской Федерации на предмет их соответствия положениям Конвенции о правах инвалидов, Федерального закона от 01.12.2014 № 419-ФЗ и порядкам обеспечения условий доступности для инвалидов учреждений культуры и предоставляемых ими услуг, которые утверждены Минкультуры России.

Наибольшее количество изменений в законодательство Российской Федерации и нормативные правовые акты по вопросам создания доступной среды для инвалидов в организациях культуры внесли органы исполнительной власти Московской области, Новосибирской области, Свердловской области, Республики Татарстан, Пермского края.

Приведение регионального законодательства в соответствие с федеральным законодательством и приказами Минкультуры России позволило расширить объем доступности для инвалидов объектов организаций отрасли культуры и оказываемых ими услуг, в том числе за счет средств бюджетов Российской Федерации.

Особое внимание при организации уделено обеспечению взаимосвязанности принимаемых на федеральном и региональном уровне нормативных правовых актов по вопросам обеспечения доступности для инвалидов объектов и услуг в сфере культуры.

Предусмотренный мониторингом анализ региональных «дорожных карт» по повышению показателей доступности для инвалидов объектов и услуг выявил несоответствие содержания отдельных региональных «дорожных карт» положениям Федерального закона от 01.12.2014 № 419-ФЗ, Правилам разработки федеральными органами исполнительной

власти, органами исполнительной власти субъектов Российской Федерации, органами местного самоуправления. Мероприятия по повышению значений показателей доступности для инвалидов объектов и услуг в установленных сферах деятельности утверждены постановлением Правительства Российской Федерации от 17.06.2015 № 599, а также отраслевым порядком обеспечения доступности для инвалидов объектов и услуг организаций культуры, утвержденным приказами Минкультуры России от 10.11.2015 № 2761, от 16.11.2015 № 2803, от 16.11.2015 № 2800, от 20.11.2015 № 2834.

В ходе проведения мониторинга за 2016–2022 годы выявлен ряд несоответствий в содержании «дорожных карт» субъектов Российской Федерации:

1) необоснованно короткие сроки реализации «дорожных карт», не позволяющие обеспечить достижение максимальных значений показателей доступности для инвалидов объектов и услуг в сфере культуры (Амурская область, Забайкальский край, Магаданская область, Республика Ингушетия, г. Санкт-Петербург);

2) отсутствие отдельных показателей доступности отрасли культуры (Ленинградская область, Мурманская область, Самарская область, Смоленская область, Псковская область, Хабаровский край);

3) отсутствие дифференциации показателей доступности для инвалидов по типам учреждений культуры (Астраханская область, Приморский край, Республика Северная Осетия-Алания).

В соответствии с методическими рекомендациями Минкультуры России органами исполнительной власти субъектов Российской Федерации в сфере культуры проделана следующая работа по взаимосвязи региональных нормативных правовых актов с отраслевыми порядками обеспечения доступности объектов и услуг, утвержденными Минкультуры России:

1) показатели доступности объектов и услуг для инвалидов приведены в соответствие с базовыми показателями доступности, установленными нормативными правовыми актами Минкультуры России (Белгородская область, Волгоградская область, Пермский край, Красноярский край);

2) увеличено количество показателей доступности объектов и услуг отрасли культуры (Республика Коми, Владимирская область, Брянская область, Томская область);

3) утверждены отраслевые «дорожные карты» по обеспечению доступности для инвалидов организаций культуры (Воронежская область, Московская область, Нижегородская область, Новгородская область, Свердловская область, Ульяновская область, Камчатский край).

Доступность культурных благ является ключевым фактором реабилитации инвалидов и лиц с ОВЗ, поскольку культура есть наивысшая ступень человеческих потребностей.

Результаты мониторинга доступности культурных благ для инвалидов в Российской Федерации за 2023 год позволяют сделать вывод, что организациями культуры и образовательными организациями отрасли осуществляется целенаправленная деятельность по повышению доступности объектов и услуг для инвалидов в соответствии с утвержденными планами мероприятий («дорожными картами»).

Проводимая работа по созданию условий доступности для инвалидов в сфере культуры носит системный характер и реализуется в соответствии с Межведомственным комплексным планом мероприятий на период с 2022 по 2025 год по созданию условий для инвалидов, детей-инвалидов для участия в культурной жизни, утвержденным Минкультуры России совместно с Минтрудом России 28.02.2022.

Образовательными организациями отрасли культуры создаются специальные условия для обучения инвалидов и реализуются мероприятия в соответствии с Межведомственным комплексным планом мероприятий по повышению доступности среднего профессионального и высшего образования для инвалидов и лиц с ОВЗ (в том числе в области профориентации и занятости указанных лиц), утвержденным Заместителем Председателя Правительства Российской Федерации Т. А. Голиковой 10.04.2023 № 3838п-П8 (далее — МКП). Данные мониторинга свидетельствуют о том, что в 2023 году организации культуры в целом стали более доступны и востребованы для людей с инвалидностью по сравнению с 2022 годом (в частности, увеличилось количество проведенных организациями культуры мероприятий с возможностью участия инвалидов и лиц с ОВЗ и мероприятий, доступных для инвалидов и лиц с ОВЗ; возросло количество официальных сайтов (интернет-страниц) организаций культуры, адаптированных для лиц с нарушениями зрения; выросли показатели в части количества инвалидов, работающих

в организациях культуры). Организации культуры продолжают вести целенаправленную работу по обучению сотрудников по программам предоставления услуг инвалидам.

Вместе с тем в 2023 году зафиксировано снижение значений данного показателя в отдельных организациях культуры по сравнению с 2022 годом (в первую очередь, у цирковых организаций). Данный факт объясняется, с одной стороны, достигнутыми в предыдущие годы результатами обучения основного контингента сотрудников (накопительный эффект), с другой стороны — экономией средств ввиду их направления на более приоритетные, по мнению руководства организаций культуры, задачи.

Следует, однако, отметить, что организациями культуры обеспечивается повышение информационной доступности оказываемых услуг для инвалидов. Большая часть проводимых творческих мероприятий переведена этими организациями в онлайн-формат, доступный для восприятия инвалидами. Улучшение качества их жизни, создание и обеспечение равных возможностей для участия данной категории граждан в культурной жизни общества, безусловно, требует координации и межведомственного взаимодействия федеральных органов исполнительной власти, органов государственной власти субъектов Российской Федерации, реабилитационных организаций с обязательным привлечением к данной работе профессионального, экспертного и инвалидного сообщества.

В 2023 году приняты важные законодательные поправки, направленные на совершенствование регулирования отдельных институтов инклюзивного образования.

Исходя из содержания Федерального закона от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (далее — Федеральный закон № 273-ФЗ) инклюзивное образование подразумевает обеспечение равного доступа к образованию для всех обучающихся с учетом разнообразия особых образовательных потребностей и индивидуальных возможностей (пункт 27 статьи 2 Федерального закона № 273-ФЗ). В частности, в соответствии с действующей редакцией статьи 79 Федерального закона № 273-ФЗ предусматривается обязанность образовательных организаций создавать специальные условия для получения образования только для обучающихся с ОВЗ, при этом для обучающихся из числа инвалидов и детей-инвалидов указанные гарантии не предусмотрены.

В настоящее время актуальной проблемой является недостаточное правовое регулирование тьюторской деятельности, в частности отсутствие тьюторского сопровождения в перечне специальных условий организации образования обучающихся с инвалидностью и ОВЗ, предусмотренных статьей 79 Федерального закона № 273-ФЗ.

На сегодняшний день, несомненно, актуальна проблема утверждения профессионального стандарта «Тьюторское сопровождение в образовании», разработка которого осуществляется Межрегиональной тьюторской ассоциацией совместно с Федеральным институтом развития образования, начиная с 2012 года.

Однако в итоговой редакции принятого Государственной Думой Федерального Собрания Российской Федерации законопроекта № 507335-8 тьюторское сопровождение не включено в перечень специальных условий организации образования обучающихся с ОВЗ и с инвалидностью, что не способствует совершенствованию нормативного правового регулирования данного института инклюзивного образования.

Реализация Минобрнауки России на протяжении 2016–2024 годов проекта по созданию и функционированию в Российской Федерации сети РУМЦ позволила обеспечить достижение следующих результатов:

- 1) повышение количества лиц с инвалидностью, ориентированных на получение высшего образования;
- 2) удовлетворение образовательных потребностей лиц с инвалидностью за счет расширения спектра адаптированных образовательных программ;

3) увеличение количества студентов с инвалидностью, успешно завершивших обучение по программам высшего образования;

4) повышение уровня социализации студентов с инвалидностью за счет подготовки к самостоятельной профессиональной деятельности и успешного трудоустройства;

5) повышение количества трудоустроенных выпускников с инвалидностью;

6) создание в Российской Федерации единого информационного пространства инклюзивного образования, обеспечивающего доступность и качество получения образовательных услуг.

Функционирование системы непрерывного инклюзивного образования в Российской Федерации возможно обеспечить только благодаря слаженной и эффективной работе сети образовательных организаций, в которых созданы специальные условия для обучения лиц с ОВЗ и инвалидов. В данной работе также должны принимать непосредственное участие представители экспертного и профессионального сообщества и общественные организации инвалидов.

Непременными критериями эффективно функционирующей системы непрерывного инклюзивного образования в Российской Федерации должна стать преемственность и последовательность при разработке и реализации адаптированных образовательных программ на различных уровнях образования. Как отмечается в Послании Президента Российской Федерации Федеральному Собранию РФ, «нужно на деле укрепить связку всех уровней образования от школы до вуза».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Указ Президента Российской Федерации от 07.05.2024 № 309 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года» // Собрание законодательства Российской Федерации. 2024. № 20. Ст. 2584.
2. Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» // Собрание законодательства Российской Федерации. 2014. № 52. Ст. 7753.
3. Распределенная автоматизированная информационная система сбора, обработки, хранения и анализа государственной и отраслевой статистической отчетности в Министерстве культуры Российской Федерации // Официальный сайт АИС «Статистика» ГИВЦ Минкультуры России. URL: <https://stat.mkrf.ru/> (дата обращения: 06.07.2026)

REFERENCES

1. Decree of the President of the Russian Federation no. 309 of 07.05.2024 “On the National Development Goals of the Russian Federation for the Period up to 2030 and for the Perspective Up to 2036”. *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation]. 2024, no. 20, article 2584. (In Russian)

2. Decree of the President of the Russian Federation no. 808 of 24.12.2014 “On Approval of the Fundamentals of State Cultural Policy”. *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation]. 2014, no. 52, article 7753. (In Russian)
3. Distributed Automated Information System for Collection, Processing, Storage, and Analysis of State and Industry Statistical Reporting in the Ministry of Culture of the Russian Federation. AIS “Statistika” GIVTS Minkul'tury Rossii [AIS “Statistics” of the Main Information and Computer Center of the Ministry of Culture of Russia : official website]. (In Russian). Available at: <https://stat.mkrf.ru/> (accessed: 06.07.2026)

Информация об авторе:

Якупов А. Н. — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой оперной подготовки и оперно-симфонического дирижирования.

Information about the author:

Yakupov A. N. — Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Opera Training and Opera and Symphony Conducting.

Статья поступила в редакцию 5 июля 2026 года; одобрена после рецензирования 3 августа 2026 года; принята к публикации 6 августа 2026 года.

The article was submitted July 5, 2026; approved after reviewing August 3, 2026; accepted for publication August 6, 2026.

Научная статья
УДК 394.46
DOI: 10.36871/hon.202603159

Д. ШОСТАКОВИЧ В ЗЕРКАЛЕ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ Г. ПОПОВА (к 120-летию со дня рождения Шостаковича)

Инна Михайловна Ромащук

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова
109147, Российская Федерация, Москва, улица Марксистская, 36
inna.49@mail.ru, ORCID: 0000-0001-9101-360X

Дмитрия Шостаковича (1906–1975) и Гавриила Попова (1904–1972) связывали дружеские отношения на протяжении более полувека. Их пути шли параллельно и многократно пересекались, особенно в ленинградский период (1920–1930 годы). Молодые композиторы постоянно общались, показывали друг другу свои новые сочинения. Шостакович высоко ценил талант ярко заявившего о себе Гавриила Попова, который, в свою очередь, благоговел перед своим другом — выдающимся композитором. Сохранившиеся дневниковые записи Попова и переписка с Шостаковичем — свидетельства постоянного взаимного внимания талантливых мастеров, равно пострадавших от обвинений в «современничестве» и формализме. И столь же важны подтверждения глубокого внутреннего родства композиторов-симфонистов в отношении к традициям и новым художественным явлениям. Удивительным образом точками пересечения здесь стали, в числе многих других, и Моцарт, и Пушкин, осветившие их внутреннее содержание музыки. Через эмоционально окрашенное слово и тонкие наблюдения Гавриила Попова словно бы оживают его «диалоги» с Шостаковичем — величайшим композитором XX века. Чем дальше во времени отстоят даты жизни Мастера, тем больше приближается его творчество к современной эпохе. Дополняют атмосферу времени Шостаковича и факты из, казалось бы, совсем далеких от него источников, в числе которых Стенографический отчет Дискуссии о Первой симфонии Попова (1935), переданной в свое время З. А. Апетян, вдовой Попова, и сохранившийся в домашнем архиве автора данной статьи.

Ключевые слова: Шостакович, Попов, переписка Шостаковича и Попова, дневник Попова, воспоминания и архивные материалы

Для цитирования: Ромащук И. М. Д. Шостакович в зеркале литературного наследия Г. Попова (к 120-летию со дня рождения Шостаковича) // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 159–168. <https://doi.org/10.36871/hon.202603159>

Original article

DMITRY SHOSTAKOVICH AS REFLECTED
IN THE LITERARY HERITAGE OF GAVRIIL POPOV
(on the 120th anniversary of Shostakovich's birth)

Inna M. Romashchuk

State Music and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov
36 Markistskaya ul., Moscow, 109147, Russian Federation
inna.49@mail.ru, ORCID: 0000-0001-9101-360X

Dmitry Shostakovich (1906–1975) and Gavriil Popov (1904–1972) were friends for more than half a century. Their paths ran parallel and crossed many times, especially during their time in Leningrad (1920–1930). The young composers constantly communicated and shared their new works with each other. Shostakovich highly appreciated Popov's talent, and Popov was in awe of his renowned friend. Popov's surviving diary entries and correspondence with Shostakovich demonstrate the constant mutual attention of talented masters, who were both affected by accusations of modernism and formalism. They also provide important insights into the deep-rooted relationship between symphonic composers and their approach to tradition and new artistic phenomena. Surprisingly, Mozart and Pushkin emerge as points of intersection, having illuminated the inner essence of music. Through Gavriil Popov's emotionally charged words and subtle observations, his "dialogues" with Shostakovich come to life, bringing the modern era to the fore. The atmosphere of Shostakovich's time and his creative life is complemented by facts from seemingly unrelated sources, including the *Stenographic Report of the Discussion on Popov's First Symphony* (1935), which was provided by Z. A. Apetyan (Popov's widow) and is preserved in the author's personal archive.

Keywords: Shostakovich, Popov, correspondence between Shostakovich and Popov, Popov's diary, memoirs and archival materials

For citation: Romashchuk I. M. Dmitry Shostakovich as Reflected in the Literary Heritage of Gavriil Popov (on the 120th anniversary of Shostakovich's birth). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2026, no. 3 (48). P. 159–168. <https://doi.org/10.36871/hon.202603159> (In Russian)

ПРИНОШЕНИЕ ШОСТАКОВИЧУ

О Шостаковиче, его всеохватном художественном мире музыки, сопричастности Мастера к величайшим художникам мировой культуры и искусства — от античности до Баха, Бетховена, Чайковского, Малера, Шекспира, Чехова, Гоголя, Достоевского (список можно продолжить) — написано много и подробно. Очевидно, можно составить целую библиотеку книг, статей, диссертаций о творчестве Шостаковича, высоко поднявшегося над эпохой. «Шостакович с нами, в нас, но он уже и не только с нами, он уже далеко — в завтрашней музыке, завтрашней истории, в завтрашнем человечестве» [3, 60]. Эти слова Евгения Евтушенко абсолютно точно определяют значимость открытий большого Художника, крупнейшего симфониста и оперного драматурга, охватившего едва ли не все

музыкальные жанры. Поэт, который своей судьбой и творчеством причастен к этим открытиям Шостаковича, разворачивает, как свиток, определения таланта своего старшего современника. Невозможно не напомнить их, думая о Шостаковиче в год 120-летия со дня его рождения. «Талант Шостаковича был по-пушкински всеобъемлющ — он был мастером камерного лиризма, утонченным метафизическим философом (Четырнадцатая симфония на тему смерти и бессмертия), был едким сатириком («Нос», «Клоп», блистательная ранняя импровизация на тему заявлений жильцов коммунальной квартиры), был звонким, неповторимым песенником («Не спи, вставай, кудрявая»), могучим оперным эпиком, обворожительным джазовым импровизатором, даже не гнушавшимся попытками создать легкую, искрящуюся оперетту <...>» [там же, 56].

К судьбе Шостаковича отсылают стихи Евтушенко:

«Нет, музыка была не виновата,
Ютась, как в ссылке, в дебрях партитур
Из-за того, что про нее когда-то
Надменно было буркнуто: «Сумбур...».
И далее:

«Но автор ее знал, наверное, все же,
Что музыку запретом не запрешь,
Что правда верх возьмет еще над ложью...».

(«Второе рождение», 1962) [3, 130]

«Неожиданность — словно лозунг
музыки Шостаковича».

Б. Асафьев [2, 30]

ШОСТАКОВИЧ. МОЦАРТ. ПОПОВ

Моцарт, сила его музыки, оказались, как ни парадоксально на первый взгляд, близки Шостаковичу и его ближайшему другу, талантливому композитору и пианисту Гавриилу Попову¹. В тот период, когда каждый из них ярко заявил о себе, выходил на собственный путь современного музыкального искусства, произошло определенного рода событие: 23 ноября 1927 года в Большом зале Ленинградской филармонии в исполнении Дмитрия Шостаковича, Гавриила Попова и симфонического оркестра Ленинградской филармонии под управлением Ф. Штидри прозвучал... концерт для двух фортепиано и оркестра *Es-dur* Моцарта². Шостакович играл партию первого рояля. Для Попова это было первое выступление в качестве пианиста-солиста, о чем он запишет в своем в Дневнике 25 ноября того же года, отметив, что «успех был хороший» [5, 227]. Однако вскоре после концерта появилась критическая статья с негативной оценкой исполнения музыки Моцарта Шостаковичем и Поповым: «Сплошь “увесистая” пианистическая звучность не в меру “омоложенного” Моцарта целиком погубила пьесу» [там же, 396]. Юношеский темперамент, сильное художественное претворение образов музыки раннего опуса

венского классика — все это «отвечало» новому времени послереволюционных преобразований. Сейчас трудно судить о том, насколько прав был рецензент, хотя известно, что манера игры Попова была экспрессивной, мощной. И сегодня, слушая многочисленные записи этого сочинения, можно отметить разные интерпретации. Важно подчеркнуть другое: обращение к Моцарту двух представителей Ленинградской ассоциации современной музыки, для которых это по-юношески светлое произведение, как очевидно, представляло особый интерес, влекло к «вечной» теме искусства, его предназначению.

Спустя десятилетия, в 1956 году, когда весь мир отмечал 200-летие со дня рождения В.-А. Моцарта, на это событие откликнется и Шостакович. Напомним. Журнал «Советская музыка» посвятил творчеству великого австрийского композитора ряд статей: И. Соллертинского («“Волшебная флейта” Моцарта»), Б. Штейнпресса («Моцарт и Бомарше»), немецкого музыковеда Георга Кнеллера («Моцарт и современность»).

Открывает этот юбилейный блок Слово Шостаковича «О Моцарте»: «С именем Моцарта у меня связаны самые светлые, самые радостные воспоминания детства. Звучание его музыки неизменно рождает во мне волнение, подобное тому, которые мы испытываем при встрече с любимым другом юности». И далее здесь слова, ставшие крылатыми: «Моцарт — это молодость музыки, это вечный юный родник, несущий человечеству радость весеннего обновления и душевной гармонии» [11, 48].

Много испытывший, художник «парадоксального времени» (А. Тевосян) [10], «умудренный “мудростью битых”» (Л. Акопян) [1, 185], Шостакович чувствует к Моцарту особое отношение, возможно, как к далекому и всегда современному, вечному источнику света. Заметим, что именно с «моцартовским прозрачным колоритом» связывает Попов звучание финала Квинтета Шостаковича (запись в Дневнике от 9 мая 1941 года) [5, 277]. И вовсе не случайно М. В. Юдина, исполнявшая музыку многих композиторов, в том числе и Моцарта, и Шостаковича, в статье, включенной в журнал «Музыкальная академия», который целиком посвящен 60-летию со дня рождения Шостаковича — «гениального русского европейца своего времени», отметит «некоторые характерные черты его творчества, роднящие его с Моцартом и Шубертом» [14, 110].

¹ Гавриил Попов окончил Ленинградскую консерваторию как композитор (ученик В. В. Щербачева) и как пианист (по классу Л. В. Николаева). В концертах ЛАСМ он исполнял сочинения современных авторов.

² В домашнем архиве З. А. Апетян хранилась огромная афиша этого концерта как свидетельство значимости данного события в концертной жизни Ленинграда.

Подтверждением этих слов является впечатление-свидетельство Гавриила Попова, который одним из первых услышал Девятую симфонию *Es-dur, op 70* Шостаковича в исполнении автора спустя меньше месяца после ее завершения (запись в Дневнике от 21 сентября 1945 года): «Сейчас (в 12 часов утра) у меня был Митя Шостакович. Играл (по партитуре) свою Девятую симфонию. Парный состав. Прозрачно. Много света и воздуха. Прекрасные *tutti*, ясные темы (главная партия первой части — Моцарт!). Почти буквально Моцарт. Но, конечно, все очень индивидуально, “по-шостаковически”. Много блестящей острой и вместе с тем солнечной музыки [...] Все эмоционально. Мелодическое пение — не яркое, но (темброво и фактурно) выразительное. Графика быстрых тем очень выразительна. Прекрасная симфония. Финал замечателен по жизнерадостности, веселью, блеску и остроте!! [...] Молодец Митя! Все продолжается 22–25 минут» [5, 288–289].

Как известно, современники по-разному оценили это сочинение, очевидно, ожидая другой симфонии, созвучной времени победы над фашистской Германией. Значительно позже М. Д. Сабина в исследовании «Шостакович-симфонист» [7] раскроет многоплановость Девятой симфонии: «Смыкание элементов народно-бытовых, “уличных” и элементов классической гайдновско-бетховенской традиции» <...>. Отметим «большой удельный вес образов комедийных, юмористических», включение «тембров-персонажей», но и «специфическое звучание темы детского, невинно-простодушного» [7, 271].

Иначе пишет о Девятой симфонии Шостаковича современный ученый, называя ее сочинением «псевдоклассическим», «скрыто саркастическим» [1, 185].

Но как бы ни интерпретировать Девятую симфонию, включая подтекстовые реалии, нельзя не согласиться с Гавриилом Поповым: ореол Моцарта ощутим в этой — особой — симфонической партитуре Шостаковича.

ПУШКИНСКАЯ ТЕМА: ШОСТАКОВИЧ, ПУШКИН, ПОПОВ

Поэзия Пушкина. Еще один «маяк» в жизни-творчестве Шостаковича. Согласимся: права автор книги «Пушкин в музыке Шостаковича», отмечая «духовные, творческие, личностные соответствия двух гениев»; а это «необычайная общественная чуткость, ответственность творца за все происходящее в мире» [13, 3].

Пушкинская тема в творчестве Шостаковича, безусловно, привлекала и привлекает к себе внимание исследователей, тем более что сам композитор отмечал среди своих ранних работ опыты создания сочинений на пушкинские тексты. «В годы учения я много сочинял. Писал во всех жанрах и формах. Сочинил много романсов на слова Пушкина и Лермонтова». Как известно, после окончания консерватории композитор уничтожил многое из ранее написанного и «в творчестве среди сожженных рукописей была, в частности, опера “Цыгане” на стихи Пушкина» [12, 11]. Но отдельные рукописные материалы оперы сохранились, в числе которых хор цыган, трио, песня (старика), интермеццо. Собственно, именно они направили внимание на то, что «Шостакович, приступая к опере “Цыгане”, полностью доверился Пушкину, почувствовав невероятную драматургическую силу, заключенную в поэме» [4, 62].

Пушкинская тема раскроется у Шостаковича совершенно особым образом в период трагических в его жизни событий 1936 года. Композитор обратится к стихам Пушкина разных лет, отберет те, которые давали ему возможность раскрыть боль, душевные муки после опубликованной 28 января 1936 года в газете «Правда» редакционной статьи «Сумбур вместо музыки», в которой резкой, уничижительной критике подверглась его опера «Леди Макбет Мценского уезда».

Об этой опере скажем отдельно, перелистав Дневник Гавриила Попова, которому Шостакович показывал оперу во время работы над ней: Запись в Дневнике от 22 февраля 1932 года. «Вчера Митя Шостакович был у меня. <...> Играл мне отрывки из “Леди Макбет”. Очень хорошие куски в романтически-малеровском духе. Хорошо приходит через доминанту *C-dur* в *Fis-dur*» [5, 245]. Побывав на репетиции оперы, Попов запишет (28 ноября 1933 года): «Сегодня два интересных события. Первое — впервые слышал “Макбет” Шостаковича на репетиции в Михайловском театре. Все с голосами, оркестром и хором, кроме антрактов. “Макбет” замечательное, глубокое и блестяще инструментованное произведение. Второе — в течение всей репетиции сидел с С. С. Прокофьевым и о многом любопытном для меня разговаривал» [5, 253].

После премьеры оперы 22 января 1934 года в МАЛЕГОТе³ Попов, слушая оперу не

³ Малый ленинградский государственный оперный театр. В 1989 году театру присвоили имя Модеста

в первый раз в театре, запишет в Дневнике 5 декабря 1934 года: «На днях слышал “Леди Макбет” Шостаковича. Опять убедился, что второй акт (два убийства и одно привидение) — гениален по драматургической силе, острой выразительности (всех элементов фактуры) и чарующей лиричности. Остальное очень хорошо, сильно, ярко, технично, глубоко и блестяще по владению оркестром и характером движения». При этом Попов отметит и то, что ему показалось «ошибочным»: «Ошибочно в первой картине: высокая tessitura арии “госки” Катерины (в *b-moll*); голос на фа² слишком напряжен в сравнении с характером мелодии и общей еще “не раскочавшейся” в драматическом отношении ситуации. Стилистически немного жаль отрыв четвертого акта от всех предыдущих, но все же его сила в местах соединения мощного *tutti* оркестра с хором — огромна. В целом считаю, что “Макбет” стоит в первом и многочисленном ряду лучших оперных работ композиторов XX века (первых 34-х лет) вместе с “Возвращением” Берга, “Эдипом” Стравинского и собственным “Носом” Шостаковича. Хотя последний — “Нос” — пожалуй, ближе по экспериментализму к “Джонни” <наигрывает> Кшенека» [5, 257]. Здесь заметим, что, судя по дневниковым записям Попова, Шостакович тоже неоднократно высказывал критические соображения по поводу сочинений своего друга. И это свидетельствует о взаимном интересе и искренности суждений о сочинениях обоих композиторов.

Попов с повышенным интересом пишет о «Леди Макбет Мценского уезда» еще и потому, что в 1932 году, возможно, не без влияния работающего над своей оперой Шостаковича, он начал писать «полукамерную» (Г. Попов) оперу «Бедный Евгений» на основе «петербургской повести» Пушкина «Медный всадник». Замысел этот остался неосуществленным, хотя композитор на протяжении многих лет возвращался к идее составления либретто, делал черновые нотные записи, даже показывал фрагмент арии Евгения из «Медного всадника» в доме А. Н. Толстого, в присутствии К. А. Федина, Вс. Э. Мейерхольда, С. М. Эйзенштейна, молодого тогда артиста М. И. Царева, З. Н. Райх. Запись в Дневнике от 26 декабря 1932 года: «Мейерхольд целовал меня. На лету успел сообщить ему о работе

над “Медным всадником” ... “Пушкин сквозь джаз!”, “Одно действующее лицо”, “Ария-танго”. Он обещал поставить в Москве» [5, 249].

Спустя более 20 лет Попов напишет поэму для смешанного хора без сопровождения «На берегу пустынных волн» и к Пушкину вернется еще не раз, в частности, работая над музыкой к фильму А. Птушко «Сказка о царе Салтане» (1968), которая будет отмечена первой премией на Третьем Всесоюзном фестивале киноискусства. Попов преклонялся перед гением Пушкина, перечитывал его произведения, о чем пишет в разные годы в своем Дневнике. И в один период с Шостаковичем задумал четыре романса на стихи Пушкина. Цикл не был создан Поповым, но в течение 1937–1938 годов появились два его лирических романса — «Листок из альбома» и «В альбом» (на основе стихотворений Пушкина «Вино и вода» и «Пройдет любовь, умрут желанья»). Они остались редким примером обращения Попова к камерной вокальной лирике и его данью памяти Поэта.

В отличие от Гавриила Попова, Шостакович осуществил свой замысел и написал получивший широкое признание вокальный цикл «Четыре романса на слова Пушкина» — свидетельство глубокого потрясения, переполнявших Художника чувств и мыслей о свободе, творчестве, цензуре, власти и таланте, любви и ненависти. Отклик на свои переживания Шостакович, видимо, остро ощутил в поэзии Пушкина, с его «откликами» на судьбы декабристов, гонения, ссылки. Аллегии, метафоры связывают стихи поэта с современной действительностью.

Поразительно точно, драматургически ясно выстраивает Шостакович свой цикл. Его открывает романс «Возрождение»:

«Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит».

В третьем номере — «Предчувствие» — почти реальное описание собственного душевного состояния через пушкинский текст:

«Снова тучи надо мною
Собрались в тишине,
Рок завистливой бедою
Угрожает снова мне».

Финал здесь — «Стансы» — с историческими аллюзиями, пророческими словами:

Петровича Мусоргского. Историческое название — Михайловский театр — было возвращено в 2001 году.

«В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни».

Да, «на волне всеобщего отклика на поэзию Пушкина» [8, 93] создавали и Шостакович, и Попов, и многие другие композиторы вокальные, хоровые сочинения. Но особняком возвышается «неромансовый» в цикле романсов Шостаковича мир образов Поэта и Композитора, «отвечающий» философским истинам о добре и зле в этом мире.

Действительно, так: «Обращение к Пушкину, к его гармоничной, мудрой и классически совершенной поэзии стало для него не только своеобразной “отдушиной”, но возможностью высказаться о самом смысле творчества, о вечных вопросах жизни и смерти, о любви, о всем, что его так волновало» [8, 95]. Позже у Шостаковича возникнет замысел 12 романсов на стихи Пушкина. В 1952 году появятся Четыре монолога на его стихи — с заключительным «Прощанием».

Так вырисовывается пушкинская линия творчества Шостаковича с пронзительными художественными образами и сильным симфоническим током музыки и в несимфонических жанрах.

ШОСТАКОВИЧ: ОЖИДАЕМЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ. ПО МАТЕРИАЛАМ ДИСКУССИИ О СИМФОНИИ ПОПОВА

28 апреля 1935 года в Ленинграде, на собрании, устроенном творческим отделом и секцией критики Союза ленинградских композиторов, состоялась большая дискуссия по поводу запрещенной к дальнейшему исполнению Первой симфонии Гавриила Попова, чему предшествовала разгромная статья «С чужого голоса» в вечерней «Красной газете» от 29 марта 1935 года за подписью ответственного секретаря ленинградского Союза советских композиторов В. Иохельсона. Обвинения в адрес Попова касались «махрового формализма», «хаоса звуков» и в целом — «идеалистически чуждого произведения» [6, 334–375]. Вся эта история стала страшным прологом перед кампанией 1936 года против сочинений Шостаковича, Попова и других талантливых композиторов. Отметим, что именно симфония Попова первой попала в «черный список» и была запрещена.

Что интересно: неоднократно в выступлениях собравшихся и выступавших на дискуссии звучало имя Шостаковича и других

представителей ЛАСМ: «Вместе с Шостаковичем, Дешевым, Щербачевым, Рязановым, Тюлиным ассоциация выдвигала и Попова в качестве композитора, в творчестве которого с наибольшей типичностью отразилась тенденция этого направления (“современничества”. — *И. Р.*)» (из выступления В. Богданова-Березовского) [9, 9].

Соллертинский начал свой доклад с неожиданного тезиса: «В последнее время очень распространились интервью не вполне музыкальных людей о композиторе. Вчера я прочел статью Е. Лаганского⁴, посвященную Шостаковичу. Очень сомневаюсь, чтобы слова Шостаковича были переданы в действительности точно. Фактическая сторона там очень сильно хромает. Почему-то пишущие о Шостаковиче очень любят украшать его библиотеку книгами, которые ему не принадлежат и которых у него никогда не было». И далее названы журналы «Большевик», «Под знаменем марксизма», «Советское право», «Гигиена и здоровье рабочей семьи». Продолжая речь, оратор перешел к общим вопросам о «современничестве»: «В этом фельетоне говорилось о Стравинском, Хиндемите и т. д. В какой мере это относится к Шостаковичу, а в какой мере к репортеру — судить не берусь, но по поводу Попова было бы очень справедливо поставить и вообще все эти вопросы дискуссионные, проблемные, и что в данном случае является нашим взглядом на современничество» [там же, 5].

Понятно, что поворот в сторону публикации о Шостаковиче — явный «ответ» на статью Иохельсона, такую же нелепую, как и фельетон на Шостаковича. Понятно также, что Соллертинский не мог не затронуть Попова и в целом новую современную музыку.

О Шостаковиче говорит и композитор Петр Рязанов, его старший современник, пытаясь в принципе снять обвинения в «современничестве» и отмечая одну из популярных мелодий Шостаковича: «Позвольте вам напомнить один случай, когда творчество Шостаковича нашло сразу очень большой отклик в широких массах <...>. Я имею в виду песню из “Встречного”» [9, 38].

Желая оправдать Попова, композитор Борис Арапов тоже обращается к Шостаковичу: «Симфония (Попова. — *И. М.*) создавалась в 1928 году. Я хотел бы узнать, какое

⁴ Еремей Миронович Лаганский (Е. Магазинер, 1887–1942) — писатель, журналист, автор нескольких книг.

впечатление было бы, если бы сейчас Шостакович воплотил оперу “Нос”? Я думаю, что ее постигла бы та же участь. <...> если бы сейчас оценивали “Нос”, то безусловно Шостакович не смог бы дать “Леди Макбет”. Шостакович смог преодолеть все недостатки, которые были в опере “Нос”, и считая Попова чрезвычайно талантливым, чрезвычайно самобытным композитором, я думаю, что он в следующем произведении сможет преодолеть все свои недостатки» [там же, 53]. В скобках заметим, что не пройдет и года, как под прицелом окажется и “Леди Макбет”.

Говоря о Попове и его Симфонии, композитор, музыковед, критик Леонид Энтеллис тоже обратится к опыту Шостаковича: «Мы знаем ряд примеров, когда композиторы учатся не на больших формах, а на малых. Когда он писал музыку для “Нового Вавилона”, это был в известной степени формализм, это была музыка, написанная для глаз, а не для слуха, это была музыка, ничего к фильму не добавляющая. <...> Но когда Шостакович стал работать в ТРАМе, целый ряд явлений указал ему новые пути, он нашел настоящую музыку. <...> При всей моей любви к Шостаковичу, я не до конца убежден в том, что если бы в то время “Нос” похвалили бы, мы имели бы сегодня “Леди Макбет”. Может быть, этот отпор общественности заставил Шостаковича показать новые пути и в конце концов найти путь к “Леди Макбет”» [9, 65].

Что очевидно: внимание к Шостаковичу и его музыке во время дискуссии о Первой симфонии Попова было не меньшим, чем к запрещенному сочинению его друга. Оба они попадут не только в список «формалистов» 1936 года, но и в Постановление 1948 года («Об опере “Великая дружба” Ванно Мурадели»).

Судьбы Шостаковича и Попова схожи.

Они оказались «в плену у власти», будучи в числе самых талантливых композиторов XX века.

Эпоха Шостаковича была и эпохой опального Гавриила Попова.

ШОСТАКОВИЧ. СВИДЕТЕЛЬСТВА Г. ПОПОВА

Вновь обратившись к Дневнику Гавриила Попова и его письмам, выделим те строки, которые непосредственно относятся к Шостаковичу и его сочинениям.

Встречи их были частыми, они показывали друг другу свои работы, как уже отмечалось. Попов восхищался невероятным темпом

создания Шостаковичем его сочинений, его творческой активностью, интересными языковыми находками.

Запись в Дневнике от 8 августа 1929 года: «Митя Шостакович пишет сразу чернилами партитуру (без предварительных эскизов)» [5, 232]. 14 августа того же года: «Если бы мне достичь хотя бы половину его темпа!» [там же, 233]. Запись от 25 августа 1929 года: «Вчера был у Мити Шостаковича. Он на меня хорошо подействовал своей бодростью и бойкостью в своем творчестве. Заразил меня жизненной творческой энергией» [там же, 233]. Запись от 24 ноября 1929 года: «Открываю Кшенека, Шостаковича и вижу: какие они находчивые, изобретательные люди и какой я» [там же, 235].

Попов неоднократно возвращается к теме «оркестровое мышление Шостаковича», подчеркивая его высочайшее мастерство владения оркестром, в том числе в оперном жанре. Он многому учится у Шостаковича, отмечая его талант. Из Дневника (запись от 29 августа 1930 года): «С нежностью и любовью думаю о Шостаковиче, вспоминая его поразительное мастерство и оркестровый талант, у которого тоже могу многому поучиться. [...] Его музыкально-оркестровая одаренность вызывает мое восхищение и нежность» [5, 238].

Попов неоднократно и с большим интересом слушает оперу «Нос», премьера которой состоялась 18 января 1930 года в Малом оперном театре Ленинграда. Из письма Г. Попова И. Казанцевой от 7 марта 1930 года: «“Нос” слушал опять с интересом. [...] Журавленко⁵ замечателен в роли Ковалева. Талантлива легкость и находчивость оркестровой фактуры. Хочу еще и еще слушать эту штуку — много пользы получаю каждый раз» [там же, 47].

Из Дневника Попова (запись от 27 ноября 1931 года): «Вчера слышал “Нос” в Михайловском театре. По владению оркестром Шостакович в этом произведении гениален. Материал тоже во многих местах прекрасен. <...> Интересно: достигну ли я хоть половины его оркестровой и тембровой виртуозности?» [там же, 240].

Высоко оценивает Гавриил Попов камерно-инструментальную музыку и симонию Шостаковича, фиксируя в своем Дневнике и в письмах первые впечатления от музыки

⁵ Журавленко Павел Максимович (1887–1948) — певец (бас), в это время — солист ГАТОБ (Мариинского театра).

друга. О сильных впечатлениях после знакомства с симфониями Шостаковича во время их создания и после концертных исполнений, в числе которых Четвертая, Шестая, Седьмая, Девятая, Десятая симфонии, Попов неоднократно пишет в Дневнике. Запись от 31 октября 1935 года: «Четвертая симфония Шостаковича (слышал на рояле первую часть до репризы и читал партитуру половину первой части) очень терпка, сильна и благородна» [5, 261]. Из письма И. Казанцевой от 17 декабря 1936 года: «Шостакович играл мне финал своей симфонии (Четвертой). Я следил по партитуре. Замечательная музыка. Очень глубокая. Кончается очень хорошо. На доминантовом трезвучии в низком регистре *divisi Celli u Bassi* и <в> широком расположении *viola, violini I и II* до sol^3 , солирует, замирая, *celesta*» [5, 105]. Из Дневника (запись от 31 октября 1935 года): «Эта Четвертая симфония у Мити получилась гениально. Едва ли не лучшее его творение» [там же, 261].

О Шестой симфонии (запись от 1 марта 1954 года): «Слушал на двух концертах Шестую симфонию Шостаковича (Мравинский, в Ленфилармонии). Очень хорошая симфония. Замечательно остра веселая кода Финала. Первая часть тоже замечательна глубиной. [...] Скерцо блестяще... Но жаль, что между Финалом и Скерцо нет хотя бы четырехминутного *Intermezzo*. Обе быстрые части (близкие по настроению) сильно выиграли бы с *Intermed'ийной* прослойкой» [5, 322].

О Седьмой симфонии (запись от 19 апреля 1953 года): «Вчера слушал в БЗК Седьмую симфонию Шостаковича. Оркестровано — здорово: блестящая по колористической перспективе и технологии партитура» [там же, 318].

Напишет Попов и о Девятой симфонии, о чем ранее уже шла речь — «Почти буквально Моцарт» [там же, 289]. И очень подробно раскроет содержание и технику письма Десятой симфонии Шостаковича. В рассуждениях Попова чувствуется его сильное личностное отношение. Он не все принимает из того, что есть в Симфонии, возможно, именно из-за особых свойств партитуры, ее неожиданных (по мнению Попова) решений. Тем интереснее читать его строки из Дневника (запись от 25 декабря 1953 года): «17 и 18 декабря в Лефил (Мравинский) слушал Десятую симфонию Шостаковича. Вместе с репетициями я ее слышал четыре раза целиком и еще по кускам. Смотрел партитуру. Произведение в целом — очень талантливое, то есть яркое и со вкусом, и технически блестящее — выра-

жает намерения автора. В прелестных частностях (в целых эпизодах) — гениально. [...] Основная, доминирующая эмоция — жалобы, вздохи, стенания, желчная ярость. Есть, конечно, светлые эпизоды, да и те окрашены скорбью. Лишь в финале (после длительного меланхолического вступления) его вторая часть (*E-dur*) — *Allegro* — звучит светло и радостно (да и то с эмоциональными “оговорками”)» [5, 319]. Раскрывая «эмоциональный план» Десятой симфонии Шостаковича, Попов отмечает «мрак, элегическую печаль, разъяренные стенания и красиво скорбное меланхолическое окончание» первой части; «жестокогрубое» начало скерцо «в духе походных *quasi*-народных попевок». «Печальным *Intermezzo*» определяет третью часть с ее «безнадежно-печальным окончанием». Финал напоминает ему скерцо «вроде ярмарочной “бурлески”. Мне эта часть финала кажется наиболее цельной, ясной и приятной по содержанию. В ней доминирует жизненная энергия, остроумие и (нетрафаретная) бодрость, “мускулистость духа”. Конец части опять-таки эмоционально и конструктивно не оправдан. Может быть, Кода просто коротковата». [5, 319–320]. Нельзя не сказать и о том, что Попов отметил близость темы главной партии первой части Девятой симфонии к своей теме из Большой сюиты для фортепиано *op. 6*, созданной им в 1927 году. «Возможно, что Митя просто забыл о существовании моей темы» [там же, 320]. Очевидно, так оно и было.

Особый интерес у Попова вызывает Скрипичный концерт Шостаковича, возможно, потому что он сам работал над концертом для скрипки с оркестром (завершена только первая часть). Запись в Дневнике от 5 февраля 1948 года: «Сегодня Митя Шостакович играл мне три части (плюс Каденцию) из своего Скрипичного концерта. Хорошо! Несколько напоминает (духом и фактурно-оркестровой манерой) его же Шестую симфонию. Третья часть — *Passacaglia* — хороша в хорально-гармоническом строении (особенно у деревянных духовых). Еще предстоит ему быстрый финал» [там же, 296].

В письме И. Казанцевой от 27 ноября 1935 года Попов напишет о возникшем у него желании обратиться к созданию виолончельного концерта для Виктора Кубацкого [5, 95]. Очевидно, эта идея родилась после того, как он услышал Сонату для виолончели и фортепиано *d-moll op. 40* Шостаковича, завершennую в декабре 1934 года и впервые ис-

полненную Виктором Кубацким и автором в Малом зале Ленинградской филармонии в декабре 1934 года [там же, 94]. Слушая по радио вторую и третью части Первого струнного квартета Шостаковича *C-dur op. 49*, Попов отметил в Дневнике (запись от 21 апреля 1940 года): «Очень хороша музыка. Жалко, что первую и четвертую <части> не сыграли» [5, 274]. Позже (9 января 1941 года) Попов напишет: «Наиболее глубокое впечатление оставило Скерцо» [там же, 277].

Много и подробно Попов пишет о Фортепианном квинтете *op. 57 g-moll* Шостаковича, премьера которого в исполнении автора и Квартета имени Бетховена состоялась в Малом зале Московской консерватории 23 ноября 1940 года, а в Ленинграде — 2 января 1941 года. После исполнения Квинтета 8 января 1941 года Попов уже на следующий день оставил в Дневнике развернутую запись: «Вчера слушал Квинтет Шостаковича для фортепиано и струнного квартета. Очень хорошее сочинение, но есть для меня пока некоторые “но”: вторая часть — fuga (медленная) не захватила меня. <...> Посмотрим, как восприму в следующий раз. Очень понравилось Скерцо, отчасти в манере Скерцо из Пятой симфонии и еще более даже в манере финала “Пульчинеллы” Стравинского. И даже, пожалуй, слишком [...] близко к финалу. Хорошо начало Квинтета — *Prelude* — в манере *Concerto grosso* <...>. *Intermezzo* (четвертая часть) хорошо, но менее впечатляюще чем Финал, написанный в цартовском прозрачном колорите» [5, 277].

И в Дневнике 23 апреля 1941 года Г. Попов отметит, что Шостакович подарил ему партитуру Квинтета *op. 57* «с трогательной надписью: “Дорогому Гавриилу Николаевичу Попову с пожеланием расцвета его огромного таланта, с любовью от Д. Шостаковича. 20.IV.1941, Ленинград”» [там же, 281].

Одна из последних записей, в которой фигурирует имя Шостаковича, относится к 1968 году, когда жизненные пути их уже

разошлись. Попов остался в тени, имя Шостаковича и его творчество уже обрели мировую славу. Общение их продолжалось, и оба оказались делегатами, выдвинутыми на Съезд Союза композиторов (для Попова, который понимал, что он и его музыка забыты, этот факт был особенно значим): «С 17 мая состоялся съезд композиторов РСФСР. Перед съездом в Московском союзе композиторов на выборах делегатов на съезд (тайным голосованием) я занял второе место (после Шостаковича) по большинству голосов» (запись от 20 мая 1968) [5, 337].

Остается добавить: важно, что Гавриил Попов оставил свидетельства современника и друга о сочинениях Шостаковича разных жанров, многие из которых «рождались» на его глазах. Они дают возможность ощутить историю как современность, приоткрывают творческую лабораторию Мастера, над созданиями которого время оказалось не властно.

И эти сведения бесценны.

В КАЧЕСТВЕ ЭПИЛОГА

«Мне думается, современный стиль, выявленный Шостаковичем, — это, в каждом личном сознании-чувствовании, этап, переводящий борьбу в ее художественном аспекте в объективно-трагический план. В этом смысле можно даже говорить об отражении в советском симфонизме “голоса античности” с постановкой проблемы трагического» [2, 35]. Эти слова Б. В. Асафьева, написанные в годы войны и отражающие дух времени, можно принять и как один из важнейших лейтмотивов жизни-творчества Шостаковича — «дарования исключительной нервной напряженности» (Б. Асафьев) [там же, 30].

И, действительно, так: «Шостакович с нами, в нас, но он уже и не только с нами, он уже далеко — в завтрашней музыке, завтрашней истории, в завтрашнем человечестве» [3, 60].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб. : Дмитрий Булавин, 2004. 473 с.
2. Асафьев Б. В. Шостакович // Портреты советских композиторов : сборник статей. 1943. Опубликовано частично. РГАЛИ. Ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 36. 30–35 л.
3. Евтушенко Е. Я пришел к тебе, Бабий яр... История самой знаменитой симфонии XX века. М. : Текст; Книжники, 2012. 144 с.
4. Копылова Г. Юношеская опера «Цыгане» // Музыкальная академия. 2008. № 3. С. 56–67.
5. Попов Г. Из литературного наследия / ред.-сост. З. А. Апетян. М. : Советский композитор, 1986. 448 с.

6. Ромашук И. Гавриил Николаевич Попов. Творчество. Время. Судьба. М. : ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2000. 452 с.
7. Сабина М. Шостакович-симфонист. М. : Музыка, 1976. 477 с.
8. Серов Ю. Э. Первый пушкинский цикл как музыкальный дневник Д. Д. Шостаковича // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 2. С. 93–99.
9. Стенографический отчет дискуссии о симфонии Попова. Л.С.С.М. 28 апреля 1935 г. Домашний архив И. М. Ромашук. 116 л.
10. Тевосян А. Художник парадоксального времени // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 155–158.
11. Шостакович Д. О Моцарте // Советская музыка. 1956. № 1.
12. Шостакович Д. Думы о пройденном пути // Советская музыка. 1956. № 9. С. 9–15
13. Хентова С. М. Пушкин в музыке Шостаковича. Павловск [б. и.], 1996. 87 с.
14. Юдина М. В. Дмитрий Дмитриевич Шостакович (К 60-летию композитора) // Музыкальная академия, 1997. № 4. С. 110–117.

REFERENCES

1. Akopyan L. O. Dmitry Shostakovich. Opyt fenomenologii tvorchestva [Dmitry Shostakovich. Experience of Creative Phenomenology]. Saint Petersburg, 2004. 473 p. (In Russian)
2. Asafyev B. V. Shostakovich. *Portrety sovetskih kompozitorov* [Portraits of Soviet Composers. Collection of articles]. 1943. *Russian State Archive of Literature and Art*. F. 2658. Op. 1. Ed. khr. 36. L. 30–35. (In Russian)
3. Yevtushenko E. Ya prishel k tebe, Babi yar... Istoriya samoi znamenitoy simfonii XX veka [I Came to You, Babi Yar... The Story of the Most Famous Symphony of the XXth century]. Moscow, 2012. 144 p. (In Russian)
4. Kopylova Galina. The Early Opera “The Gypsy”. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2008, no. 3. P. 56–67. (In Russian)
5. Apetyan Z. A. (ed.) Popov Gavriil. Iz literaturnogo naslediya [Popov Gavriil. From the Literary Heritage]. Moscow, 1986. 448 p. (In Russian)
6. Romashchuk I. Gavriil Nikolayevich Popov. Tvorchestvo. Vremya. Sud'ba [Gavriil Nikolayevich Popov. Creation. Time. Fate]. Moscow, 2000. 452 p. (In Russian)
7. Sabinina M. Shostakovich-simfonist [Shostakovich the Symphonist]. Moscow, 1976. 477 p. (In Russian)
8. Serov Yu. E. The First Pushkin Cycle as a Musical Diary of D. D. Shostakovich. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural Studies of Russian South]. 2020, no. 2. P. 93–99. (In Russian)
9. Stenograficheskii otchet diskussii o simfonii Popova [Stenographic Report of the Discussion on Popov's Symphony]. L. S. S. M. April 28, 1935. *I. M. Romashchuk's Private Archive*. 116 p.
10. Tevosyan Alexander. The Artist of Paradoxical Time. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1997, no. 4. P. 155–158. (In Russian)
11. Shostakovich D. On Mozart. *Sovetskaya Muzyka* [Soviet Music]. 1956, no. 1. (In Russian)
12. Shostakovich D. Thoughts on the Path Taken. *Sovetskaya Muzyka* [Soviet Music]. 1956, no. 9. P. 9–15. (In Russian)
13. Khentova S. M. Pushkin v muzyke Shostakovicha [Pushkin in Shostakovich's Music]. Pavlovsk, 1996. 87 p. (In Russian)
14. Yudina M. V. Dmitry Dmitrievich Shostakovich (on the sixtieth anniversary of the composer). *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1997, no. 4. P. 110–117. (In Russian)

Информация об авторе:

Ромашук И. М. — доктор искусствоведения, профессор, и. о. проректора по научной работе.

Information about the author:

Romashchuk I. M. — Doctor of Art Criticism, Professor, acting Vice-Rector for Research.

Статья поступила в редакцию 10 июля 2026 года; одобрена после рецензирования 4 августа 2026 года; принята к публикации 7 августа 2026 года.

The article was submitted July 10, 2026; approved after reviewing August 4, 2026; accepted for publication August 7, 2026.

ISSN 2410-6348



9 772410 634007

Индекс 93547