

SciPress.ru



Научно-издательский центр
ОТКРЫТОЕ ЗНАНИЕ
РИНЦ УДК ББК ГОСТ ISBN ISSN DOI SCOPUS COPYRIGHT

**Международный
научно-практический журнал
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Серия

**ИСТОРИЯ, КУЛЬТУРА
И ИСКУССТВО**

№02 (21) 2026

ISSN 2412-8953



<https://scipress.ru/fai/>

УДК 8: 93/94+008+7

ББК 80/83: 63+71+85

Ф 51

Филологический аспект: международный научно-практический журнал. Сер: История, культура и искусство. Нижний Новгород: Научно-издательский центр «Открытое знание», 2026. №02 (21). 164 с.



Серия журнала представляет оригинальные статьи, обзоры, статьи теоретического характера, короткие заметки и рецензии по актуальным проблемам отечественной и всеобщей истории, культурного наследия и искусствоведения в широком методологическом, географическом и временном диапазоне. Данный спецвыпуск адресован историкам, культурологам, искусствоведам, а также филологам, философам, социологам, психологам.

В спецвыпуске журнала представлены материалы по направлению "Исторические науки", "Культурология", "Искусствоведение".

Журнал публикует оригинальные статьи, обзоры, статьи теоретического характера, короткие заметки и рецензии по проблемам истории, филологии, мифопоэтики, национальной культуры. Все статьи, включенные в сборник, прошли рецензирование и представлены в авторской редакции. Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов.

Информация об опубликованных статьях предоставлена в систему Российского индекса научного цитирования – РИНЦ по договору № 358-05/2015.

Электронная версия номера находится в свободном доступе на сайте журнала <http://scipress.ru/philology/>

Данный сборник распространяется по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 Всемирная (CC BY 4.0)



УДК 8: 93/94+008+7

ББК 80/83: 63+71+85

© Научно-издательский центр
«Открытое знание», 2026

© Коллектив авторов, 2026

Главный редактор:

Плесканюк Татьяна Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иноязычной профессиональной коммуникации, Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина, г. Н.Новгород, РФ.

Редакционный совет:

Александрова Ирина Викторовна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, г. Симферополь, Республика Крым, РФ

Акимова Эльвира Николаевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской словесности и межкультурной коммуникации, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, Москва, РФ

Грачёв Михаил Александрович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской филологии и общего языкознания, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, заведующий Лабораторией социопсихолингвистических исследований, член Гильдии лингвистов-экспертов по информационным и документационным спорам, г. Н. Новгород, РФ

Коптелова Ирина Евгеньевна – кандидат философских наук, заведующий кафедрой английского языка факультета международных отношений и международного права, Дипломатическая академия МИД России, г. Москва, РФ

Костецкий Виктор Валентинович – доктор философских наук, профессор кафедры общественных и гуманитарных наук, Санкт-Петербургская государственная консерватория им Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, РФ

Кудряшов Игорь Васильевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, Арзамасский филиал Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, г. Арзамас, РФ

Мирзоева Лейла Юрьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры языкового образования, университет им. Сулеймана Демиреля, г. Алматы, Республика Казахстан

Нагорный Игорь Анатольевич – доктор филологических наук, профессор, Институт иностранных языков Цзилиньского университета, г. Чанчунь, Китай

Николаенко Сергей Владимирович – доктор педагогических наук, доцент, декан филологического факультета, Витебский государственный университет имени П.М.Машерова, г. Витебск, Республика Беларусь

Пацюкова Ольга Алексеевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и культуры речи, Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина, г. Н.Новгород, РФ

Радбиль Тимур Беньюминович – доктор филологических наук, заведующий кафедрой теоретической и прикладной лингвистики, профессор, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, профессор кафедры прикладной лингвистики и межкультурной коммуникации НИУ ВШЭ, г. Н.Новгород, РФ

Сметанина Ольга Михайловна – доктор культурологии, кандидат психологических наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков и профессионального лингвообразования Нижегородского института управления, филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, г. Н.Новгород, РФ

Редакционная коллегия:

Андреева Людмила Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, Гуманитарный институт североведения, Югорский государственный университет, г. Ханты-Мансийск, РФ

Аймагамбетова Малика Муратовна – кандидат филологических наук, заведующий кафедрой иностранной филологии и переводческого дела, Казахский национальный университет имени аль-Фараби, г. Алматы, Республика Казахстан

Безруков Андрей Николаевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии, Башкирский государственный университет, Бирский филиал, г. Бирск Республика Башкортостан, РФ

Белова Екатерина Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики иностранных языков и лингводидактики, Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина, г. Н. Новгород, РФ

Воронцова Татьяна Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой восточных и европейских языков, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, г. Н. Новгород, РФ

Воропаев Николай Николаевич – кандидат филологических наук, научный сотрудник, отдел языков Восточной и Юго-Восточной Азии, Институт языкознания РАН, г. Москва, РФ

Дехтярева Елена Витальевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврическая академия, Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, г. Симферополь, Республика Крым, РФ

Жампейсова Жанар Муратбековна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, регионоведения и переводческого дела, Казахская головная архитектурно-строительная академия, г. Алматы, Казахстан

Маркова Татьяна Дамировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры стилистики русского языка и культуры речи, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, г. Н. Новгород, РФ

Новоградская-Морская Нинель Антоновна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры иностранных языков, Донецкая академия управления и государственной службы при Главе Донецкой Народной Республики, г. Донецк, ДНР

Овчинникова Ольга Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин, Брянский филиал РАНХиГС, г. Брянск, РФ

Пепеляева Софья Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии ФАиД, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, г. Н. Новгород, РФ

Петрова Инна Михайловна – кандидат филологических наук, доцент, заместитель заведующего кафедрой по учебно-методической работе, Московский городской педагогический университет, Институт иностранных языков, г. Москва, РФ

Резунова Мария Владимировна – доцент, кандидат филологических наук, заведующий кафедрой социально-гуманитарных дисциплин, Брянский филиал РАНХиГС, г. Брянск, РФ

Сегал Наталья Александровна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского, славянского и общего языкознания, Крымский Федеральный университет им. В. И. Вернадского, г. Симферополь, Республика Крым, РФ

Сергиенко Елена Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры восточных и европейских языков, директор ресурсного центра итальянского языка, Нижегородский государственный лингвистический университет им Н.А. Добролюбова, г. Н. Новгород, РФ

Солодовникова Татьяна Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романских языков факультета международных отношений, Белорусский государственный университет, г. Минск, Республика Беларусь

Твердохлеб Ольга Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры языкознания и методики преподавания русского языка, Оренбургский государственный педагогический университет, г. Оренбург, РФ

Трофимова Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии, Донецкий национальный университет, г. Донецк, ДНР

Филинкова Александра Николаевна – кандидат искусствоведения, член Союза художников РФ, член Международной ассоциации искусствоведов (АИС), заместитель директора музейно-выставочного комплекса Уральского федерального университета имени первого президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, РФ

Чиронов Сергей Владимирович – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой японского, корейского, индонезийского и монгольского языков, Московский государственный институт международных отношений МИД России, г. Москва, РФ

Шашкова Валентина Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры иностранных и русского языков, Орловский юридический институт МВД России имени В.В. Лукьянова, г. Орел, РФ

Щербина Сергей Юрьевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии и межкультурной коммуникации, Педагогический институт Тихоокеанского Государственного университета, г. Хабаровск, РФ

***Материалы печатаются с оригиналов, поданных в оргкомитет,
ответственность за достоверность информации несут авторы статей***

ОГЛАВЛЕНИЕ

Ажигулова Г.М. Новаторская постановка как инструмент институционального развития музыкального театра: опыт театра «Урал Опера Балет»	6
Галяс И.А., Руденко Ж.А. Сакральные места города Севастополя и их роль в сохранении исторической памяти и военно-патриотических традиций России	14
Демидова М.В. Концептуальная аналогия как инструмент формообразования в дизайне обложки (на материале рассказа А. Грина "Таинственная пластинка" и "Черного квадрата" К. Малевича)	24
Ефремов Б.В. Тематические доминанты бизнес-мемуаров США середины XIX-начала XX века: социокультурный аспект	36
Завалишева А.Ю., Миф и визуальный образ в художественной критике Ролана Барта	44
Королёв А.П. Изучение проблемы англоцентризма в творчестве Гиббона в отечественной историографии	57
Ли Даньфан Нематериальное культурное наследие Китая как фактор сохранения национальной культурной идентичности	64
Мерзлякова М.А., Портнова И.В. Влияние новых технологий на современную архитектуру	78
Монгуш Д.Ш., Данаа У.Б. Лингвостилистические особенности песенной лирики The Beatles: идиоматика, фразовые глаголы и грамматические девиации	88
Осадчая Т.Ю., Майстрович А.С. Средства реализации принципа психологизма в современном американском триллере (на материале романа «Ангелы и демоны» Д. Брауна)	95
Петров О.О. Формы политической активности меньшевиков-«ликвидаторов» в РСДРП (1907-1914 гг.)	102
Самонова М.Н. К вопросу об атрибуции ранних изображений святых воинов Феодора Тирона и Феодора Стратилата в искусстве Византии	114
Скутнева З.А. Художественный «дебют» образа Камиля Демулена в исторической драме «Смерть Дантона» Георга Бюхнера	126
Хуан Моуе Принципы формообразования и технические закономерности в финале Первого скрипичного концерта Макса Бруха	133
Энская А.А. Визуальная интертекстуальность в фотографии	141

Дата публикации 14.06.2026

УДК 792.5

**Ажигулова Г.М. Новаторская постановка как инструмент
институционального развития музыкального театра: опыт театра «Урал
Опера Балет»**

Ажигулова Гаухар Маркленовна

Менеджер «Урал Опера Балет», РФ г. Екатеринбург
gauharazhigulova@gmail.com

**Innovative Production as a Tool for the Institutional Development of Musical
Theatre: The Case of Ural Opera Ballet**

Azhigulova Gauhar Marklenovna

Manager «Ural Opera Ballet», Russia, Yekaterinburg

Аннотация. В статье рассматривается феномен новаторской постановки в современном музыкальном театре в контексте развития репертуарной системы и управленческих практик театра. На основе анализа теоретических подходов к театральному новаторству и опыта театра «Урал Опера Балет» впервые предложена классификация новаторских постановок музыкального театра, включающая репертуарное, интерпретационное и продюсерское новаторство. Выявлена связь между внедрением новаторских постановок и институциональной трансформацией репертуарного театра в модель продюсерского типа. Сделан вывод о том, что новаторские постановки выступают не только художественным, но и стратегическим инструментом развития музыкально-театральной организации.

Ключевые слова: музыкальный театр, новаторская постановка, репертуарная политика, репертуарный театр, продюсерский театр, театральный менеджмент.

Abstract. The article examines the phenomenon of innovative productions in contemporary musical theatre within the context of repertoire development and theatre management practices. Based on the analysis of theoretical approaches to theatrical innovation and the experience of the Ural Opera Ballet Theatre, a classification of innovative productions in musical theatre is proposed for the first time, including repertoire, interpretative, and producer-driven innovation. The study reveals the relationship between innovative productions and the institutional transformation of a repertory theatre into a producer-oriented model. It is concluded that innovative productions function not only as artistic experiments but also as strategic instruments for the development of musical theatre institutions.

Keywords: musical theatre, innovative production, repertoire policy, repertory theatre, producer-oriented theatre, theatre management.

Термин «новаторская постановка» в современном музыкальном театре может относиться к очень разным явлениям: от смелого режиссёрского прочтения классической оперы до создания абсолютно новых синкретических жанров, таких как «инструментальный театр» или «опера-перформанс». Главным объединяющим фактором этих экспериментов становится пересмотр устоявшихся канонов и синтез

выразительных средств разных искусств: музыки, драмы, хореографии, живописи, кинематографа и новейших технологий. Исследователь В. П. Спорышев определяет именно синтез искусств как основу новаторства в оперной режиссуре, порождающую многообразие форм, которые сегодня прочитываются под общим именем «новаторской» оперы [1, с. 225]. И. В. Баженова уточняет, что этот процесс представляет собой переход от простого синтеза к «синкрезису», где разные искусства не просто сосуществуют, а органично взаимодействуют, создавая целостный художественный образ в зрительском восприятии [2, с. 99].

Такой поиск новых форм особенно заметен в оперном театре, где сложилось понятие «режиссёрской оперы». Теоретик оперы Е.С. Цодоков [3 с. 61] в 2009 году сформулировал типологию, призванную систематизировать разнообразие современных постановочных подходов. Он выделяет спектр от максимального следования оригиналу до его полного переосмысления, включая такие типы, как исторический реализм, постмодернистская «современная режиссура» и музыкально-поэтический символизм. Театровед С. С. Гринёв, развивая эту типологию, выделяет «новаторскую „режиссёрскую оперу“» [4, с. 85] как один из четырёх типов сценического воплощения оперных партитур. Постановки этого типа предполагают активное переосмысление первоисточника, ломающее традиционные штампы, что связано с новым уровнем авторства режиссёра и формированием визуально-поэтического языка спектакля. В качестве яркого примера можно назвать спектакли Дмитрия Чернякова («Евгений Онегин», «Травиата»), где режиссура становится не просто интерпретацией, а созданием нового художественного мира.

Схожие процессы трансформации происходят и в балетном театре, где эксперименты проявляются в жанровых преобразованиях, новых формах художественного синтеза и интеграции с кинематографом, живописью и новыми технологиями. Например, хореограф Твайла Тарп известна тем, что в своих работах смешивает классический балет с элементами уличных и спортивных движений (так называемый «sneaker ballet», или «балет в кроссовках») [5, с. 45]

Зарубежные исследователи определяют инновацию через концепцию «интерпретации», разделяя её на «умеренную» (сохраняющую ядро произведения, меняющую лишь периферийные элементы) и «радикальную» (пересматривающую драматургию и смыслы). Этот подход перекликается с отечественными теориями и дополняет понимание новаторства как спектра возможных изменений [6, с. 2707].

Отдельным проявлением новаторства современного музыкального театра стало освоение цифровых технологий распространения сценического искусства. Если

ранее выход театра за пределы сцены был связан преимущественно с гастрольной деятельностью, фестивалями и уличными показами, развитие средств видеозаписи и интернет-трансляций позволило вывести оперные и балетные постановки за пределы театрального пространства и существенно расширить аудиторию музыкального театра. Если ранее зритель был ограничен необходимостью физического присутствия в зале, то сегодня спектакль может существовать одновременно как сценическое и медиапроизведение. Тем самым музыкальный театр становится частью цифровой культурной среды, сохраняя художественную специфику и одновременно осваивая новые способы взаимодействия с публикой. Это обстоятельство является одним из важных факторов обновления музыкально-театрального искусства в XX-XXI веках. Как отмечает В. Спорышев, современная опера всё активнее осваивает новые формы коммуникации со зрителем, а цифровая среда становится одним из пространств её существования. В результате музыкальный театр перестаёт быть исключительно локальным событием и приобретает возможность полноценного присутствия в глобальном культурном пространстве [1, с. 228].

В настоящем исследовании предлагаю классифицировать **новаторские постановки** — как спектакли, которые целенаправленно обновляют художественный язык оперного или балетного искусства, выходя за рамки устоявшихся традиций и канонов. Изменения могут затрагивать широкий спектр явлений: от нового режиссёрского или сценографического прочтения классического произведения с использованием современных художественных средств до создания оригинальных оперных и балетных спектаклей по заказу театра. Общим признаком всех этих явлений является стремление к расширению выразительных возможностей оперы и балета и поиску новых форм художественного синтеза. На материале репертуара театра «Урал Опера Балет» ниже будет предложена классификация, учитывающая многогранность этого явления и разделяющая новаторские постановки на три типа: репертуарное, интерпретационное и продюсерское новаторство.

В российской практике одним из наиболее последовательных и ярких воплощений гибридной модели «репертуарный театр продюсерского типа» является Екатеринбургский академический театр оперы и балета (с 2015 года — «Урал Опера Балет»). Динамика его развития за последние десятилетия наглядно демонстрирует, как стабильный репертуарный коллектив трансформируется в институцию, способную сочетать художественные традиции с инновационными проектами.

Театр, основанный в 1912 году, прошёл типичный для крупных российских музыкальных театров путь. К началу XXI века это был устойчивый репертуарный

организм с постоянной труппой, оркестром, хором и классическим репертуарным «ядром» из опер и балетов Чайковского, Верди, Пуччини, Мусоргского, Римского-Корсакова. Как справедливо отмечается в научной литературе, уже на заре своей истории репертуарная политика театра отличалась сочетанием классических и современных сочинений, однако к концу 1990-х годов баланс сместился в сторону проверенной временем классики. Театр функционировал в логике, характерной для большинства государственных театров: поддержание высокого исполнительского уровня, обеспечение занятости труппы и выполнение социально-культурной миссии.

Ситуация начинает кардинально меняться с приходом в 2006 году на пост директора Андрея Геннадьевича Шишкина. Именно его деятельность, осмысленная впоследствии в ряде научных публикаций и в диссертации, стала катализатором для перехода к модели репертуарного театра продюсерского типа. Шишкин, чей опыт в театральном менеджменте сочетался с экономическим образованием, предложил новую стратегию: не отказываясь от наследия, сделать ставку на обновление репертуара и внедрение проектных методов управления.

Ключевым решением стал пересмотр репертуарной афиши. С одной стороны, театр провёл «работу над ошибками» — сократил количество постановок, сконцентрировавшись на качестве проката и избавившись от балласта мало востребованных зрителем спектаклей. С другой, началось целенаправленное внедрение в репертуар «неизвестных названий»: ставка делалась на редко исполняемые и новаторские оперы. 84% афиши составили произведения «золотого фонда» — классика, обеспечивающая стабильность. Остальные 15% — произведения, «требующие специальных усилий по привлечению зрителя», экспериментальные постановки, рентабельность которых на старте не ожидается, а окупаемость рассчитана на долгосрочную перспективу (включая будущие гастроли). Это было сопряжено с риском, ведь, как подчёркивает сам директор, при формировании афиши театр решает две сложные задачи: «не оттолкнуть уже существующую аудиторию и при этом привлечь новую».

В модели репертуарного театра продюсерского типа руководитель театра перестаёт быть просто администратором или «хозяйственником». Как пишет сам А. Г. Шишкин, «директору репертуарного театра продюсерского типа «подвластна вся полнота управления театральным механизмом, начиная от административных вопросов, завершая творческими» [7 с. 40]. Это требует особого типа управленца, которого автор называет «директор-продюсер». Именно такой тип реализовался в

«Урал Опера Балет», где художественная стратегия, поиск партнёров и фандрайзинг стали неотъемлемой частью работы менеджера.

Это выразилось, во-первых, в создании новой культурной среды. Театр перестал быть только пространством для демонстрации спектаклей, превратившись в центр интеллектуального досуга, где лекции, кинопоказы и фестивальные форматы сопровождают основные постановки. Во-вторых, в активной поддержке молодых кадров (проекты, направленные на воспитание молодых хореографов и композиторов — «Dance-платформа», «Пиши балет»).

Однако главным маркером перехода к гибридной модели стало возникновение «эксклюзивных проектов» внутри репертуарной структуры. Символами этой модели стали постановки опер «Сатьяграха» Филипа Гласса (2014), «Пассажирка» Мечислава Вайнберга (2016), «Греческие страсти» Богуслава Мартину (2018), «Три сестры» Петера Этвёша (2019), «Любовь издалека» Кайи Саариахо (2021). Новаторство постановок было отмечено федеральными критиками:

«Сатьяграха»: «событие всей жизни российского музыкального театра... в самом факте появления в консервативной России оперы, написанной менее полувека назад» [8] «Золотая маска»: 5 номинаций, специальная премия жюри за работу хора, приз критики за лучший оперный спектакль.

«Пассажирка»: «стала не только и не столько очередным эстетическим блюдом... но социально значимым жестом» [9]. Обладатель «Золотой маски» за работу дирижёра (Оливер фон Дохнаньи) и женскую роль (Надежда Бабинцева).

«Урал Опера продолжает свою не имеющую аналогов в стране серию эксклюзивных премьер. Театр, где прошли российские премьеры «Сатьяграхи» Филиппа Гласса, «Пассажирки» Мечислава Вайнберга и «Греческих страстей» Богуслава Мартину, теперь представил стране премьеру, которая напрашивалась с момента создания оперы, но на которую до сих пор ни у кого не хватило пороха, — «Три сестры» Петера Этвёша.» [10] Лауреат «Золотой маски» в номинациях «Лучший спектакль» и «Лучшая работа режиссёра» (Кристофер Олден).

Опираясь на изложенные теоретические положения и эмпирический материал «Урал Опера Балет», предложим классификацию новаторских постановок применительно к репертуарной системе театра.

1. Новизна названия и партитуры (репертуарное новаторство). Это введение в театральный оборот произведений, ранее не ставившихся на российской или мировой сцене. Все вышеназванные оперы были поставлены в Екатеринбургском театре впервые в России.

2. Обновление классики через режиссуру (драматургию), музыку и хореографию (интерпретационное новаторство). В этом случае «новаторской» становится не произведение, а его сценическое прочтение. Как отмечает С. С. Гринёв, тип «новаторской „режиссёрской оперы“» предполагает активное переосмысление либретто и партитуры, когда режиссёр предлагает прочтение, ломающее традиционные штампы [4, с. 83].

В Урал Опере интерпретационное новаторство представлено спектаклями, где классические партитуры помещаются в неожиданный визуальный или смысловой контекст. Например, опера «Евгений Онегин» в постановке драматического режиссёра Дмитрия Волкострелова (2021), где герои обрели «двойников» – персонажей из наших дней, которые сосуществуют с ними на сцене. Или опера «Снегурочка» (2025) в постановке Антона Морозова, где сказочный мир берендеев предстаёт в неожиданном, почти планетарном масштабе. Балет «Пахита» (2018) сочетает восстановленную по архивным записям хореографию Петипа с новой лексикой и гротескной игрой: партитура Дельдевеза и Минкуса была заново транскрибирована композитором Юрием Красавиным. Этим же путём следуют авторы нового балета «Корсар» (премьера 2026), где композитор Дмитрий Мазуров пишет новую партитуру, оставляя фрагменты классики, но объединяя их собственной оркестровой транскрипцией.

3. Создание абсолютно нового произведения (продюсерское новаторство). Театр выступает не как интерпретатор, а как соавтор культурного продукта. Сюда относятся заказы новых партитур у современных композиторов. Примеры: балеты «Снежная королева» Артёма Васильева (2017), «Приказ короля» (2019) и «Конёк-горбунок» (2021) Анатолия Королёва, балеты на музыку Леонида Десятникова L.A.D. (2021), созданные командой молодых композиторов «Сказки Перро» (2024) и «Быстрые свидания» (2025; в коллаборации с Союзом композиторов России). Эти спектакли не имеют «репертуарного прошлого» и являются чистыми проектами, требующими создания всего производственного цикла «с нуля».

Классификация возможна не только по объекту новаторства, но также по месту спектакля в репертуарной иерархии:

- разовые акции, фестивальные проекты (в Екатеринбургском театре — концертные исполнения «Мефистофеля» (2026), «Пётр Первый» (2023));
- спектакли «малой формы» — миниатюры, одноактные спектакли, исполняемые в разных комбинациях (балетные постановки «Шопениана», «Видение Розы», «Тихо»);

- масштабные премьеры, ставшие частью репертуарного ядра (большие оперные премьеры, указанные выше).

Таким образом, Екатеринбургский театр оперы и балета представляет собой не просто ещё один оперный дом, а лабораторию, где на практике апробируется модель репертуарного театра продюсерского типа. Его путь последних полутора десятилетий демонстрирует, что устойчивый коллектив способен одновременно решать три стратегические задачи: сохранять канон (через классический репертуар, составляющий 84–85% афиши), осваивать новейшие сочинения (через проектную деятельность) и становиться международной площадкой. Именно продуманный баланс между стабильностью классического «ядра» и рискованными, но престижными новаторскими проектами позволил театру интегрировать такие сложные оперы, как «Сатъяграха», в долгосрочный репертуар, превратив их из разовых акций в репертуарные единицы.

В работе предложена классификация новаторских постановок применительно к репертуарной системе музыкального театра: репертуарное, интерпретационное и продюсерское новаторство. Каждый тип новаторства выполняет свою роль в репертуарной системе: репертуарное формирует имидж театра-первопроходца, интерпретационное обновляет восприятие классики, продюсерское воспитывает новое поколение авторов и расширяет жанровые границы.

Исследование показало, что проектные постановки, интегрированные в репертуарную систему театра, выполняют не только художественную, но и стратегическую функцию. Они влияют на формирование имиджа театра, расширяют его профессиональные и международные связи, расширяют возможности труппы, способствуют привлечению новой аудитории. Такие проекты не относятся к числу традиционного репертуарного канона и не обладают гарантированной кассовой привлекательностью, однако их значение проявляется в иной плоскости — художественной, культурной и символической. Они способствуют формированию репутации театра как институции, способной к смелым художественным решениям, освоению сложного музыкального материала и расширению границ репертуара.

Список литературы

1. Спорышев В. П. Мир оперы: от традиций к новаторским формам // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 1 (112). С. 226–232.
2. Баженова И. В. Коммуникация в современном музыкальном театре // Вестник МГУКИ. №3 (83). 2018. 88–94
3. Кривоногова Е. В. Типология оперной режиссуры в современной отечественной научной и критической мысли: к постановке проблемы // Opera musicologica. №2 (32). 2017. 52–70

4. Гринёв С. С. Режиссёр или дирижёр: к вопросу современной сценической жизни оперных шедевров // Южно-Российский музыкальный альманах. №2. 2018. 81–87
5. Bukhari K. Twyla Tharp's Classical Impulse, in Kathrina Farrugia-Kriel, and Jill Nunes Jensen // The Oxford Handbook of Contemporary Ballet (2021) 45–61
6. Cancellieri, G., Cattani, G., & Ferriani, S. // Tradition as a resource: Robust and radical interpretations of operatic tradition in the Italian opera industry, 1989–2011. // Strategic Management Journal, 43(13), (2022) 2703–2741.
7. Шишкин А. Г. Виды управления современным оперным театром. Репертуарный театр продюсерского типа // Управление культурой. 2022. № 1. С. 43–50.

Список источников

8. На "Золотой маске" представили оперу Филипа Гласа "Сатьяграха" [Электронный ресурс] // ClassicalMusicNews.Ru. 2016. Режим доступа: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/na-zolotoy-maske-predstavili-operu-filipa-glassa-satyagraha/> (дата обращения: 09.06.2026).
9. Песни смерти и раскаяния [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2016. Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/archive/86/process-86/pesni-smerti-iraskayaniya/> (дата обращения: 09.06.2026).
10. Премьера «Трёх сестер» Петера Этвеша в Урал Опере [Электронный ресурс] // Музыкальное обозрение. 2019. Режим доступа: <https://muzobozrenie.ru/premera-treh-sester-petera-etvesha-v-ural-opere/> (дата обращения: 09.06.2026).

Дата публикации 17.04.2026

УДК 355.231.42(47-21Сев):[172:39]

Галяс И.А., Руденко Ж.А. Сакральные места города Севастополя и их роль в сохранении исторической памяти и военно-патриотических традиций России

Галяс Ирина Анатольевна

Кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры «Социально-философские и политические науки», ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет»
РФ, Севастополь
korol_irina9@mail.ru

Руденко Жанетта Анатольевна

Старший преподаватель кафедры «Русская филология и русский язык как иностранный», ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет»
РФ, Севастополь
riv1953@yandex.ru

Sacred sites of the city of Sevastopol and their role in preserving historical memory and military-patriotic traditions of Russia

Galyas Irina Anatolyevna

Cand. Sci. (Philosophy), Associate professor at the Department of Social, Philosophical and Political Sciences, Sevastopol State University, Russia, Sevastopol

Rudenko Zhanetta Anatolyevna

Senior lecturer of the Department of Russian Philology and Russian as a Foreign Language, Sevastopol State University, Russia, Sevastopol

Аннотация. В статье дается общая нравственно-историческая оценка роли сакрального места г. Севастополя – комплекса (здания и прилегающей к нему территории) Морского Кадетского корпуса «Севастопольской Голландии» на Северной стороне в сохранении исторической памяти и военно-патриотических традиций современной России. Прослеживается содержательно-смысловая связь лексемы «служба» в воинском и религиозном значениях, рассматривается их духовное единство (служение Родине и служение Богу) как культурно-генетическая сакральная связь, на основе которой формировались чувства коллективизма и сплоченности, уважения и доверия у кадетов Морского Кадетского корпуса.

Ключевые слова: Севастополь, Морской Кадетский корпус, кадеты, гардемарины, сакральные места, историческая память, военно-патриотические традиции.

Abstract. The article provides a general moral and historical assessment of the role of a sacred site in the city of Sevastopol – the complex (the building and its surrounding territory) of the Naval Cadet Corps in "Sevastopol Holland" on the North Side – in preserving the historical memory and military-patriotic traditions of modern Russia. It traces the semantic and conceptual link between the lexeme "service" in its military and religious meanings, examining their spiritual unity (service to the Motherland and service to God) as

a cultural-genetic sacred bond. This bond served as the foundation for fostering feelings of collectivism and solidarity, respect and trust among the cadets and midshipmen of the Naval Cadet Corps.

Keywords: Sevastopol, Naval Cadet Corps, cadets, midshipmen, sacred sites, historical memory, military-patriotic traditions.

Актуальной задачей в современной России является сохранение исторической памяти как культурного механизма накопления и трансляции знаний, представлений, образов о героическом и трагическом прошлом общества в разные исторические периоды, в том числе и в настоящее время.

Интерес к исторической памяти возникает в ситуациях духовного кризиса, когда общество сталкивается с необходимостью сохранения прошлого для понимания настоящего и прогнозирования будущего. Следовательно, образы прошлого в исторической памяти – это всегда отражение интересов воссоздающего их общества с целью формирования национальной идентичности личности, гражданского единства - внутренней политической и социальной стабильности и противодействию попыткам фальсификации истории. Особое место в сохранении исторической памяти имеют сакральные места.

Согласно существующим философским и культурологическим представлениям под понятием «священное» (от англ. *sacral* и лат. *sacrum*) или «святое и сакральное» обычно подразумевается все то, что создает, восстанавливает или подчеркивает связь человека с потусторонним. В исследованиях зарубежных авторов Дж. Хокинса, М. Элиаде сакральным может быть объект исключительной значимости и непреходящей ценности [5; 6]. М. Элиаде отмечает: «Объект, проявляя свойство сакрального, превращается в нечто совершенно иное, не переставая при этом быть самим собой, т. е. продолжая оставаться объектом окружающего космического пространства» [6, с. 18]. Следовательно, речь идёт не только об объектах как вещах, вызывающих благоговение, но и о «местах, включающих или не включающих рукотворные объекты, т.е. о географических феноменах с обязательной природной основой, священных, почитаемых местах или святынях. Главное в таких местах не эстетическая, не хозяйственная, не какая-либо другая ценность, а духовная составляющая. При чём далеко не всегда религиозная. Такие места объединяют людей духовно. Среди многих высказываний-размышлений на эту тему особенно точно определение И. Гете: «Что свято? – То, что связует много душ»» [2, с. 139]

Цель статьи: дать общую нравственно-историческую оценку роли сакрального места г. Севастополя – комплекса (здания и прилегающей территории) Морского Кадетского корпуса в «Севастопольской Голландии» на Северной стороне в

сохранении исторической памяти и военно-патриотических традиций современной России.

Страницы истории Севастопольской Голландии бережно хранятся в музее, созданном на базе бывшего СВВМИУ, а в прошлом Морского Его Императорского Высочества Наследника Цесаревича Кадетского корпуса с временной церковью Павла Исповедника и великомученика Алексея. Музей находится на территории современного Института ядерной энергии и промышленности Севастопольского государственного университета (Северная сторона города). Здание, в котором расположен музей, спроектировано архитектором Александром Александровичем Венсаном, заложено 23 июня 1915 года, частично достроено в 20-ых-30-ых годах XX в. После ВОВ «в ноябре 1960 года полностью было закончено строительство главного учебного корпуса» [9, с. 203].

Сакральным является само здание ИЯЭиП, в прошлом Морского Кадетского корпуса, которое было торжественно заложено с водосвятием земли всего комплекса строительства, в присутствии горожан, первых высших лиц Флота и духовенства. «В фундамент здания были замурованы пять специальных закладных досок – серебряных пластин с изображением фасада здания и надписью: "Въ благополучное царствование Государя Императора Николая II заложено сие здание 23 июня 1915 года въ бытность Морскимъ Министромъ Генераль-Адъютанта Адмирала Григоровича, Помощником Морского Министра Вице-Адмирала Муравьева, при Главном инспекторе Морской Строительной Части Генераль-лейтенанте Берхъ, Председателе Временной Строительной Комиссии Капитане 1-го ранга Ворожейкине и Строителе Корпуса Гражданскомъ Инженере Коллежскомъ Советнике Венсанъ". Каждая из пяти пластин была помещена в отдельную шкатулку из мореного дуба, и во время церемонии закладки все упомянутые в надписи чины заложили по одной шкатулке в фундамент здания» [9, с. 38]. В мае 1916 года строительную площадку будущего учебного заведения посетил Император Николай II и августейшие особы его свиты.

Важно отметить, что исторически в зданиях общественного назначения, в том числе в военных корпусах Российской империи для удовлетворения духовных потребностей военнослужащих строились культовые сооружения – православные храмы или мусульманские мечети (в зависимости от региона). Такие сооружения могли быть встроены в здание, а могли быть походными. В исследовании Бойко В. Н. об истории Морского корпуса в Севастопольской Голландии отмечается, что в здании находилась временная церковь Павла Исповедника. Церковь была временной,

поскольку здание основного корпуса и храм при нем были частично отстроены. Выбор имени святого для храма не случаен: «Павел Исповедник стал небесным покровителем Морского корпуса (в Санкт-Петербурге на Николаевской набережной), потому что именно на этот день приходится дата его основания (6 ноября 1755 г. – день литургической памяти святителя)» [8, с. 506]. В церкви Павла Исповедника в Севастополе имя святителя сохранили в названии храма, «так как кадетские роты из Санкт – Петербурга были переведены и в новом учебном заведении была организована временная Церковь Павла Исповедника» [3, с. 68]. Корпус в Севастополе рассматривался как филиал Питерского корпуса.

Законоучителем во вновь открывшемся морском корпусе был назначен протоирей Георгий Спасский, с 1916 г. преподававший кадетам дисциплины теологического содержания. Религиозное воспитание в духе свободной соборности, приобщение к сакральному, общение в братстве и любви складывалось у учащихся в традиционном российском образовании под влиянием Православной Церкви и ее служителей.

Жизнь Георгия Спасского неразрывно связана с военно-морской службой и Морским кадетским корпусом. В 1917 г. протоирей назначается главным священником Черноморского флота, настоятелем Владимирского и Николаевского соборов в Севастополе [8, с. 552]. В период Гражданской войны Г. Спасский не покидает службу, но в ноябре 1920 г. в составе русской эскадры вместе со своими подопечными эвакуируется в г. Бизерту (Тунис, север Африки), где организует церковную жизнь в эмигрантской среде, уделяя особое внимание воспитанию и образованию юных гардемарин и кадетов.

После выхода эскадры на берег в крепости Джебель-Кебир настоятель Церкви Святого Павла Исповедника протоирей отец Георгий Спасский в самом дальнем пещерном каземате обустроил свою Русскую православную церковь, в которой «совершал все службы и требы церковные для Морского корпуса и семей» [7, с. 93]. «Иконостас был взят с эскадры. Плащаница, венцы, хоругви, иконы делались местными художниками. Ризы и церковные облачения шили дамы... В особом киоте стояла местная икона Богородицы «Радость странникам», которая являлась религиозным символом утешения странников. Перед ней всегда горела лампадка» [11, с. 156]. Все детали внешнего и внутреннего оформления храма (иконостас, клирос, алтарь, крест, распятие и др.) имели для паствы символический и сакральный смысл, использовались в процессе литургии и совершении церковных таинств и обрядов.

В воспоминаниях «Последние гардемарины» русский эмигрант В. Берг определяет значимость православия как трансцендентной основы сохранения русскости и русской культуры за границей: «О, этот маленький пещерный храм! Как он дорог нам! Сюда несем мы свои скорби, сюда идем со своими надеждами» [7, с. 98]. «Общая вера принятия идеи высшего Блага сплотила русских по духу людей на уровне понятия братства и тяготения к общинности» [1, с. 91].

Общеизвестно, что православие в России исторически было компонентом религиозной ментальности и культурным кодом русскости. Этот культурно-генетический код своей жизнеспособности и полноценного духовного развития – «осознания самотождественности своей души и своего национального Духа, которым на протяжении столетий крепла Россия», кадеты Морского корпуса в Бизерте сохранили и передали своим потомкам [1, с. 93].

Служение Родине и духовное служение Богу для юных кадетов и гардемарин Морского корпуса означало защиту России и служение ей, а значит защиту Божьего дома, находящегося под Покровом Богородицы.

В толковом словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой слово «служба» трактуется в нескольких значениях: в третьем значении как «исполнение воинских обязанностей, а в шестом значении – то же, что богослужение [12, с. 732]. «Богослужение – совершение священнослужителями религиозных действий, отправление служб» [12, с. 53]. Таким образом номинация деятельности военных и священнослужителей дается в одной лексеме «служба». В обязанности военных входит задача «сражаться (с захватчиками, с «грешниками»), участвовать в войне» [12, с. 90]. В обязанности святых входит «**отгон (изгнание)** (выделено авторами статьи. – И. Г., Ж. Р.) нечистой силы», а в обязанности священников исполнять церковные службы и требы, способствующие очищению человеческой души путем отпущения грехов [10, с. 283]. Священник помогает мирянам бороться против зла молитвами, т.е. словом Божиим поддерживает их в борьбе с «лукавым» (из «Молитвы Господней»).

Юные кадеты в Бизерте учились в корабельной школе, молились в корабельной церкви и каждый день поднимали на русских кораблях Андреевский флаг, который 11 декабря 1699 года утвердил в качестве стяга русского флота Пётр I. С этой исторической даты Андреевский флаг стал сакральным символом для моряков Российской империи, а образ святого апостола Андрея Первозванного – небесным покровителем флота. Все традиции Морского кадетского корпуса (в том числе с поднятием Андреевского флага) сохранялись в учебном заведении до его

окончательного закрытия. В Приказе по Морскому корпусу за №51, от 25 мая 1925 г. отмечалось значение этого уникального русского учебного заведения, «...где русские дети учились любить и почитать свою Православную Веру, любить больше самого себя свою Родину и готовились стать полезными деятелями при ее возрождении». Этот Приказ был последним [8, с. 517].

Согласно положениям «Морского Устава» Андреевский флаг как святыню полагалось защищать и перед кем бы то ни было никогда не спускать, даже под страхом смерти. Традиционное напутствие перед боем звучало так: «С нами Бог и Андреевский флаг!». Отметим, что Андреевский флаг в современной России по-прежнему олицетворяет честь, доблесть, славу русского флота и преемственность морских традиций.

В Советском Союзе сакральное пространство «Севастопольской Голландии» было связано с существованием на данной территории Севастопольского высшего военно-морского инженерного училища (СВВМИУ), в котором были разработаны и закреплены новые воинские и культурно-исторические традиции, ритуалы и символы. Откорректирован был и военно - морской устав светского учебного заведения.

Стоит обратить внимание на тот факт, что жизнь по любому уставу требует от личности неукоснительного соблюдения нормативно-правовых актов поведения. Эти требования касаются иерархических взаимоотношений между начальниками и подчиненными, между церковнослужителями и паствой, а следовательно, они распространены как в воинской, так и религиозной среде (особенно в монастырской жизни).

В Церкви существует два типа общения человека: иррациональное с Богом и чувственное с «духовными пастырями» - священнослужителями при соблюдении которых требуются определенные правила благочестия.

Правила в храме и правила в военной системе касаются как внешних атрибутов – формы одежды и ее ношения, служебных военных и религиозных ритуалов и обрядов, реликвий и отношений к ним, так и внутренней нравственно-эстетической культуры – вербального общения (соблюдение стилистических норм), этикетных правил, а у монахов послушания и выполнения обетных обязательств.

И в том и в другом случае – это выбор добровольный, требующий самоограничения, самопожертвования, не допускающий безволия и стремления идти на поводу у своего «Я». «Блажен муж, который не ходит на совет нечестивых и не

стоит на пути грешных и не сидит в собрании развратителей». Фраза из первого стиха Псалтири [13, Пс.1.1].

Формирование паствы (совокупности верующих) в храме – сложный процесс, который включает в себя как духовные, так и организационные аспекты. Верующие находятся под духовным руководством священнослужителя (пастыря), от них требуется послушание, участие в богослужении, совершение таинств. Пастырь помогает членам общины возрастать духовно, направляет их к Богу, объясняет сущность христианской жизни на основе Священного Писания.

Механизм формирования личности в воинской системе происходит под влиянием военной среды и ее организационных форм. В Морском кадетском корпусе – это было связано с религиозно-духовными традициями в воспитании кадетов, в СВВМИУ – это была «прививка» нравственно-эстетическими классическими ценностями светской системы образования. Адмиралы флота – вице-адмирал М. А. Крастылев, вице-адмирал А. А. Саркисов, боевой офицер, капитан 1 ранга А. Н. Русанович самое серьезное внимание уделяли воспитанию культуры курсантов – будущих офицеров-подводников, развивая у них способности к пониманию литературного творчества, привлекая к самодеятельности, приглашая на концерты ярких звезд советской эстрады и кино. Таким образом наставники – воспитатели в военном училище продолжали славные классические традиции, заложенные в учебном заведении (Морском Кадетском корпусе) при его основании.

Стоит обратить внимание на тот факт, что для моряков-подводников, выпускников военно-морского училища – подводная лодка (ПЛ) становилась «новым автономным домом», сакральным местом – живым организмом со своими радостями и огорчениями, поражениями и победами. Для многих подводников лучшие годы жизни, проведенные в прочном корпусе субмарины, воспринимаются как наиболее значимые в жизни. Сама профессия военного моряка-подводника окружена ореолом таинственности и романтики.

Товарищ морского министра (таково название должности) вице-адмирал И. Г. Григорович подчеркивал, что «... славная история этого города, неразрывно связанная с подвигами черноморских моряков, постоянное наличие там нашего боевого флота... делают Севастополь благоприятным для успешного воспитания будущих офицеров» [8, с. 183]. Воспитанники Морского кадетского корпуса, покинувшие его в спешной эвакуации из Крыма, сохранили на чужбине в Тунисе замечательные традиции родного учебного заведения, так и в настоящее время,

студенты ИЯЭиП частично, но сохраняют традиции ликвидированного в связи с распадом СССР в 1991 г. СВВМИУ.

В 2012 г. рядом со зданием бывшего Морского кадетского корпуса в бухте Голландия построен небольшой храм-часовня в честь святого благоверного князя Александра Невского, как и в Бизерте, куда в 1920 году было эвакуировано это учебное заведение. Следует отметить, что, помимо Бизерты и Севастополя, кафедральный собор Святого Александра Невского в русско-византийском стиле существует и в Париже. Соборы и церкви, посвящённые святому и находящиеся за пределами России, связаны с разными историческими событиями, но символизируют они общие духовные православные идеи и ценности, отражающие значимость в жизни русского воинства помощи небесного покровителя Александра Невского.

Будем надеяться, что и в Институте ядерной энергии и промышленности появится памятный знак о Святом Павле Исповеднике – небесном покровителе Морского корпуса, реконструируется домовый храм в бывшем военно-морском училище, а значит и территория станет сакральным местом и поможет восстановлению духовности нового поколения. Будет реализован завет митрофорного протоирея Георгия Спасского, сказанного им во время перехода из Севастополя в Бизерту: «Вас немного здесь, но Вы крепки духом, сильны своей сплочённостью, приобрели большой жизненный опыт. Уделите же часть своих духовных богатств на спайку и объединение корпуса... Дайте своим воспитанникам и младшим товарищам ту же закваску, что и у Вас; сделайте из них соль, которой в будущем осолится личный состав Флота возрожденной России» [8, с.431].

Обучающиеся студенты, преподаватели и сотрудники, работающие сегодня в Институте ядерной энергии и промышленности, отмечают особое духовное единение, которое связывает их в границах данного пространства.

Вероятно, ощущение братского единства, создающего атмосферу взаимопонимания, взаимопомощи и взаимовыручки, сложившееся у кадетов и гардемарин Морского кадетского корпуса в Российской империи и курсантов СВВМИУ в Советском Союзе, сохранилось как традиция, на основе которой по-прежнему формируются чувства коллективизма и сплоченности, уважения и доверия у нынешних студентов и работников вуза. В учебном заведении элементы социально-культурного наследия, созданные прошлыми поколениями (приветствие, отдельные ритуалы, знакомство с историей Севастопольской Голландии) используются как нравственно-патриотический базис для воспитания и обучения современной молодежи, культурных и социальных практик.

Одним из обязательных мест для посещения студентами в вузе является музей истории «Севастопольская Голландия», который, с точки зрения авторов статьи, можно считать сакральным местом памяти в городе.

Сакральным местом города, расположенным недалеко от «Севастопольской Голландии», является русское воинское захоронение – Братское кладбище, где покоится прах защитников Первой обороны города 1854–1855 гг., воинов, погибших в Великую Отечественную войну, жертв катастрофы линкора «Новороссийск», а также офицеров с атомных подводных лодок «Комсомолец» и «Курск» (выпускников СВВМИУ). В Свято-Никольском храме-памятнике, расположенном на вершине холма Братского кладбища, ежедневно возносятся молитвы за православный народ и убиенных на поле битвы русских воинов.

Таким образом, здание Морского Кадетского корпуса, заложенное с водосвятием земли всего комплекса строительства в июне 1915 г., возможно рассматривать как сакральное место, духовно связующее поколение кадетов и поколение курсантов. Атмосфера взаимопонимания, взаимопомощи и взаимовыручки, сложившаяся у кадетов и гардемарин Морского Кадетского корпуса в Российской империи, сохранилась как традиция у курсантов – выпускников СВВМИУ, сильных своей сплоченностью, крепких духом и объединенных морским братством.

Выявленная содержательно-смысловая связь лексемы «служба» в воинском и религиозном значениях, позволяет рассматривать их духовное единство (служение Родине и служение Богу) как культурно-генетическую сакральную связь, на основе которой формировались чувства коллективизма и сплоченности, уважения и доверия у кадетов Морского Кадетского корпуса.

Осмелимся утверждать, что в настоящее время спецоперации, благодаря возрождению православных традиций, происходит возвращение к культурному коду русскости и религиозной ментальности, позволяющей сохранить полноценное духовное развитие и национальный Дух русского воинства. Почти каждую воинскую часть окормляет священник-воин, разделяющий вместе со своей паствой все тяготы войны и уходящий вместе с ними же к Богу, если на то будет его воля: они исполняют святой долг, совершенствуют современный мир, очищая его от греха и скверны.

Список литературы

1. Галяс И.А., Матвеева Я.В. Универсум исторической русскости в культурном пространстве «узников» Бизерты // Парадигмы истории и общественного развития. Севастополь: Изд-во СевГУ, 2020. № 9. С. 87-94.

2. Григорьев А.А. Священные места как памятники наследия и объекты туризма: географические аспекты // Географическая среда и живые системы. 2024. № 1, С. 137–153.
3. Руденко Ж.А. Русские экклезионимы на Африканском берегу // Гуманитарная парадигма. Изд-во Межрегиональный институт развития территорий. 2018. №2 (5). С. 65-71.
4. Съедин Н.А. Что в имени твоём? О значении крымских названий. Симферополь: Ареал, 2011. 183 с.
5. Хокинс Дж. . Расшифрованный Стоунхендж. Обсерватория каменного века (пер. с англ.) М.: Центрполиграф, 2006. 348 с.
6. Элиаде М. . Священное и мирское / пер. с фран. Н. К. Гарбовского. М. Изд-во МГУ. 1994. 340 с.

Список источников

7. Берг В. Последние гардемарины / в кн. Узники Бизерты: Док. повести о жизни русских моряков в Африке в 1920-25 гг. / Сост. и предисл. С. Власов. – М.: Рос. отд-ние Ордена св. Константина Великого. 1998. С. 21-125.
8. Бойко В. Н. Морской Его Императорского Высочества Наследника Цесаревича корпус в Севастополе. Севастополь. Изд. СПД Бакулин В.А. 2013. 604 с.
9. Бойко В.Н. Севастопольский морской кадетский корпус. Севастопольское высшее военно-морское инженерное училище. г. Севастополь, изд. «Кипарис». 2011. 429 с.
10. Даль В.И. Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка : современное написание : ок. 1500 ил./В.И. Даль. – М.: Астрель: АСТ: Хранитель, 2008, 349 с.
11. Кнорринг Н. Сфаят / в кн. Узники Бизерты: Док. повести о жизни русских моряков в Африке в 1920-25 гг. / Сост. и предисл. С. Власов. – М.: Рос. отд-ние Ордена св. Константина Великого, 1998. С. 126-214.
12. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. Изд-е 4-е, доп. М.: Азбуковник, 1998. 939 с.
13. Толкования Псалтирь глава 1, стих 1. URL: <https://azbyka.ru/biblia/in/?Ps.1> (дата обращения: 06.04.2026)

Дата публикации 15.05.2026

УДК 7.021.2

**Демидова М.В. Концептуальная аналогия как инструмент
формообразования в дизайне обложки (на материале рассказа А. Грина
"Таинственная пластинка" и "Черного квадрата" К. Малевича)**

Демидова Мальвина Васильевна

канд. искусствоведения, доцент, доцент кафедры информационных технологий
и компьютерного дизайна, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

РФ, г. Санкт-Петербург

malvina.demidova@gmail.com

SPIN-код: 4930-2674, AuthorID: 674509

**Conceptual analogy as a form-generating tool in cover design (based on
A. Green's short story "The Mysterious Record" and K. Malevich's "Black
Square")**

Demidova Malvina Vasilyevna

PHD in Art History / Cand. Sci. (Art History), Docent, assistant professor of the
Department of Information Technology and Computer Design, Saint Petersburg State
Institute of Culture, Russia, St. Petersburg

Аннотация. В статье анализируется подход к созданию обложки книги не как иллюстрации, а как образа, способного обрести концептуальную глубину. На примере сопоставления рассказа А. Грина «Таинственная пластинка» (1915) и «Чёрного квадрата» К. Малевича (1915) исследуется метод концептуальной аналогии — актуальный инструмент формообразования в графическом дизайне. С помощью историко-культурного и семиотического подходов раскрывается функциональный изоморфизм двух символов, который показывает, что чёрный обломок пластинки и чёрный квадрат являются точкой перехода в иную реальность — зримым воплощением трагического разрыва с привычным укладом, вызванного кризисом гуманизма в 1910-е годы. В исследовании формализован метод концептуальной аналогии через понятие функционального изоморфизма, что позволяет перевести культурологическую метафору в воспроизводимую методику визуального проектирования. Предлагается визуальная концепция обложки, где главным элементом становится фрагмент чёрного круга, а композиция строится на принципах супрематического минимализма. Предложена аналитическая схема, применимая при создании дизайн-проектов, работающих с культурным наследием и литературными источниками. Обосновывается использование данного подхода в теории и практике графического дизайна, в том числе при проектировании обложек, плакатов и мультимедийных образов.

Ключевые слова: метод концептуальной аналогии, визуальный символизм, функциональный изоморфизм, семиотический анализ, историко-культурный контекст, графический дизайн, обложка книги.

Abstract. The article examines an approach to designing a book cover not as an illustration, but as an image capable of acquiring conceptual depth. Using a comparison between A. Grin's short story "The Mysterious Record" (1915) and K. Malevich's "Black Square" (1915), the study explores the method of conceptual analogy as a relevant tool for

form-building in graphic design. Using historical, cultural, and semiotic approaches, the functional isomorphism of the two symbols is revealed, demonstrating that the black fragment of a record and the black square are a point of transition to another reality — a visible embodiment of the tragic break with the familiar way of life caused by the crisis of humanism in the 1910s. The study formalizes the method of conceptual analogy through the notion of functional isomorphism, thus making it possible to translate a culturological metaphor into a reproducible methodology for visual design. A visual concept for the cover is proposed, in which the main element is a fragment of a black circle and the composition is based on the principles of Suprematist minimalism. An analytical framework is introduced that can be applied to the creation of design projects engaging with cultural heritage and literary sources. The use of this approach is substantiated in both the theory and practice of graphic design, including the design of covers, posters, and multimedia imagery.

Keywords: conceptual analogy method, visual symbolism, functional isomorphism, semiotic analysis, historical-cultural context, graphic design, book cover.

Введение

В современной практике графического дизайна проектирование обложки литературного произведения нередко сводится к иллюстрированию наиболее ярких сюжетных эпизодов. Такой подход, при всей его распространённости, неизбежно упрощает замысел автора, превращая сложное смысловое целое в набор визуальных штампов. Подлинно концептуальное решение требует иного уровня профессионального мышления: дизайнеру необходимо не столько «пересказывать» текст с помощью иллюстрации, сколько погружаться в его философскую глубину, мировоззренческий контекст эпохи и систему культурных кодов, определяющих внутреннюю логику произведения. В статье «Побудительные мотивы проектирования» Г. В. Вершинин, анализируя исследования и интервью ведущих теоретиков и практиков дизайна второй половины XX – начала XXI столетий, акцентирует внимание на том, что сегодня «выхолащивание художественного и смыслового компонентов из дизайна катастрофично» [1, с. 96]. Дизайнеру необходимо развивать воображение и интуицию: «Творческая рефлексия, возвращение к художественной семантике, приемам синестезии позволят дизайну развиваться как искусству, выражающему смысл и ценности мира» [1, с. 94]. Эффективная работа в этом направлении требует междисциплинарного синтеза, объединяющего знания из разных областей науки и искусства. Для графического дизайнера особое значение приобретает освоение языка живописи как инструмента формообразования, а именно её способности выражать сложные смыслы через цвет, фактуру, композицию и символическую форму. Схожую мысль о значимости визуализации высказывают филологи Н. Ф. Крюкова, Е. М. Исакова, Е. В. Александрова: «Визуализация абстрактных идей через визуальную метафору помогает лучше понять и воспринять содержание книги» [2, с. 136]. Таким образом,

одной из ключевых задач графического дизайна становится разработка системного инструментария, позволяющего последовательно переводить аналитическое понимание текста и контекста в визуальную форму, наделённую самостоятельным смыслом.

Цель исследования состоит в том, чтобы определить и теоретически обосновать метод концептуальной аналогии как инструмент создания смыслопорождающего визуального образа в графическом дизайне на примере проектирования обложки рассказа А. Грина «Таинственная пластинка» (1915) [7] в диалоге с «Чёрным квадратом» К. Малевича (1915).

Задачи исследования:

1. Реконструировать историко-культурный контекст 1910-х годов как общую смысловую рамку, объединяющую творчество А. Грина и К. Малевича (кризис гуманизма, эсхатологические настроения, техника как медиум иррационального).

2. Провести семиотический анализ двух ключевых символов – чёрного обломка пластинки (в литературном произведении) и чёрного квадрата (в живописи супрематизма) – выявив их функциональный изоморфизм (портал в иную реальность, разрыв с привычным миропорядком).

3. Разработать принципы формообразования для обложки, вытекающие из установленной аналогии.

4. Представить визуальную концепцию макета обложки, демонстрирующую перевод теоретических выводов в конкретное композиционное решение.

Методы исследования: метод концептуальной аналогии, семиотический анализ, метод историко-культурного анализа.

Обоснование выбора произведений. Выбор произведений не случаен. Особую ценность представляет работа с текстами, созданными в переломные исторические моменты, когда художественная форма неразрывно связана с трагическим мироощущением времени. Центральная тема «Таинственной пластинки» – разрушительная сила ревности, подпитываемой страхами героя. Звуковая запись становится обманчивой уликой. Рассказ наполнен мистикой, характерной для начала XX века. Визуальный образ чёрного обломка пластинки – символ утраченного рая, крушения идеала – подобен «Чёрному квадрату» Малевича как знак разрыва с традицией и портал в иную реальность. Возникновение ассоциативной связи между двумя образами требует обоснования их концептуальной аналогии.

Общая значимость для дизайна. В отличие от иллюстрирования, которое сводится к простому изобразительному пересказу сюжета, концептуальная аналогия

опирается на междисциплинарный синтез, осознание культурной природы знака и выявление инвариантных структур, объединяющих разные формы медиа. Подобное переосмысление выводит графический дизайн за рамки технического обслуживания текста, превращая его в самостоятельную художественную практику, выявляющую глубинные смыслы произведения.

Историко-культурный контекст 1910-х годов и концептуальная природа образа в рассказе А. Грина

А. Грин создал «Таинственную пластинку» в 1915 г. – период, ключевой для понимания его творчества и русского искусства в целом [3, 6, 8]. Первая мировая война, разруха, недоверие к власти привели к революциям 1917 г. Эпоха ознаменовалась крахом гуманистической культуры XIX в., ростом интереса к мистицизму и иррациональному, поскольку позитивистская вера в прогресс пошатнулась [5]. В культуре доминировали эсхатологические настроения и установка на радикальное обновление. Русский авангард (футуризм, кубизм, супрематизм) достиг пика, стремясь не отражать реальность, а создавать новую.

В искусстве 1910-х господствовал экспериментальный пафос: отказ от перспективы и анатомии, воспевание техники. Художники обращались к примитиву и архаике (лубок, икона), усматривая в них искренность, утраченную академическим искусством. В литературе это проявилось в поисках «чистого» языка и зауми (В. Хлебников), в живописи – в беспредметности.

Тенденции, объединяющие Грина и Малевича:

– *Техника как медиум иррационального:* у Грина граммофонная запись вызывает голоса умерших; у Малевича увлечение разработкой супрематизма ведёт к отказу от традиционной живописи.

– *Кризис субъекта:* герой Грина слышит то, чего нет, ревность искажает реальность; Малевич вводит алогизм форм.

– *Эсхатологический пафос:* финал рассказа – чёрный обломок пластинки, символ утраченного рая; «Чёрный квадрат» – конец старого искусства и начало нового.

Концептуальная природа образа. В рассказе обломок пластинки – это не вещь, а портал в иную реальность. Герой слышит голос умершего, который ставит под сомнение его жизнь. Подобно «Чёрному квадрату», пластинка обнажает бездну за видимым порядком. Малевич создал квадрат в том же 1915 г.; на выставке «0,10» он был помещён в «красный угол» как икона нового искусства [3, 6, 8]. Квадрат стал «нулём форм», точкой отсчёта беспредметности; чёрный обломок у Грина – знак

трагического перелома, «чёрная дыра». Малевич шёл к открытию через алогизм форм и абсурдные сочетания. Грин использует сходный инструментарий в литературе: граммофон становится проводником, обнажающим скрытые слои бытия. «Чёрный квадрат» – вход в супрематический космос; фрагмент пластинки – вход в мир голосов умерших. Для дизайнера эта аналогия открывает метод конструирования образа обложки: зеркальная поверхность чёрного круга может отражать зрителя, а звуковая волна – создавать эффект «оживающей» записи.

Таким образом, одновременное появление чёрного обломка у Грина и «Чёрного квадрата» в 1915 году – это не совпадение, а закономерная реакция на кризис эпохи. Крушение привычного миропорядка требует новой символики, в которой чёрный цвет и фрагментарность служат знаками травматического разрыва, что и оправдывает применение метода концептуальной аналогии.

Семиотический анализ чёрного обломка пластинки и «Чёрного квадрата»

Семиотический анализ опирается на типологию знаков Ч. С. Пирса: иконический (сходство по форме), индексальный (причинно-следственная или пространственно-временная связь), символический (культурно закреплённая связь) [4]. Это позволяет дифференцировать уровни сходства между чёрным обломком пластинки (А. Грин) и «Чёрным квадратом» (К. Малевич).

На иконическом уровне сходство минимально: обломок – неправильный фрагмент, квадрат – правильная геометрическая абстракция. Внешнее формальное подобие отсутствует.

На индексальном уровне оба объекта демонстрируют значительное сходство. Обломок указывает на звукозапись, событие ревности, утрату; он – след разрушенной пластинки. «Чёрный квадрат» указывает на супрематический манифест, выставку «0,10», жест отрицания традиции. Оба функционируют как индексы – указатели на нечто, находящееся за их пределами.

На символическом уровне совпадение также высоко. Чёрный цвет у Грина маркирует смерть, тьму, иррациональное; обломок символизирует крушение идеала. «Чёрный квадрат» – начало нового искусства, символический жест разрыва. Функция в структуре произведения идентична: обломок – портал в мир голосов умерших, квадрат – портал в супрематический космос.

Семиотический анализ цвета: чёрный цвет в культуре 1910-х годов многозначен (траур, конец, абсолютное отсутствие, но и потенциал нового начала). У Грина обломок чёрной пластинки маркирует невозполнимую утрату; у Малевича чёрный

квадрат – одновременно «могила» старой живописи и «колыбель» новой. Общее – значение «предельной границы», за которой привычный мир исчезает.

Таким образом, сходство двух символов определяется не иконическим уровнем, который минимален, а уровнем культурных условностей и функций. На этом уровне индексальный и символический компоненты совпадают, что и составляет основу функционального изоморфизма, а следовательно, обосновывает правомерность концептуальной аналогии.

Концептуальная аналогия и ее применение

После реконструкции историко-культурного контекста 1910-х годов перейдём к описанию пошагового применения метода концептуальной аналогии, при котором на основе общего культурного контекста и семиотического анализа устанавливается функциональное и структурное сходство между двумя разнородными объектами (литературным символом и живописным знаком). Это сходство послужит основанием для переноса принципов формообразования в проектное решение (дизайн обложки).

Предложенный метод предполагает пять последовательных шагов перехода от литературного символа к визуальному решению: выявление ключевого символа в тексте, поиск его визуального аналога в синхронном искусстве, обоснование общности посредством историко-культурного и семиотического анализа, выделение свойств, пригодных для переноса в дизайн, и разработка визуальной концепции. Результаты применения первых трёх шагов к материалу рассказа А. Грина и «Чёрного квадрата» К. Малевича систематизированы в таблице 1, где представлено сопоставление двух символов по характерным свойствам.

Таблица 1. Сопоставление чёрного обломка пластинки из рассказа А. Грина «Таинственная пластинка» и «Чёрного квадрата» К. Малевича по характерным свойствам двух символов

Характерные свойства	Чёрный обломок пластинки (Грин)	«Чёрный квадрат» (Малевич)	Тип сходства (структурное / функциональное)
Цвет	Чёрный	Чёрный	Структурное
Форма	Фрагмент круга (неправильный)	Квадрат (правильный)	Различие (но оба – геометрические абстракции)
Функция в нарративе/композиции	Портал к голосам умерших, точка разрушения реальности	Портал в супрематический космос, точка перехода	Функциональное
Эмоциональный регистр	Трагический разрыв, утрата	Торжество нового через уничтожение старого	Частичное сходство (разрыв)
Статус	Ключевой предмет-символ финала	Центральная икона выставки	Функциональное (оба – смысловой центр)

Общий вывод из таблицы сопоставления следующий: сходство между чёрным обломком пластинки и «Чёрным квадратом» является преимущественно функциональным, а не формально-структурным. Они совпадают по цвету и по роли портала/разрыва, однако различаются по конкретной геометрии и эмоциональной окраске. Это означает, что при переносе аналогии в дизайн обложки следует ориентироваться не на прямое копирование формы квадрата, а на принцип действия символа: чёрное поле как предел, фрагмент как знак разрушения целостности, отсутствие изобразительной детализации. Именно такой подход предполагается реализовать в авторской концепции обложки, где главным элементом станет фрагмент чёрного круга, а не иллюстративное изображение граммофона или персонажей.

Анализ существующих обложек

Метод концептуальной аналогии формулирует критерии для визуального решения, способного порождать смысл: опора на историко-культурный контекст, семиотическая многослойность знака, функциональный изоморфизм с визуальным аналогом.

Чтобы оценить, насколько существующие коммерческие обложки соответствуют этим критериям, применим к ним композиционно-графический [9] и семиотический анализ (как вспомогательные методы). Первый выявляет организацию пространства и доминирующие акценты; второй показывает различие между денотативным и коннотативным уровнями знака, что позволяет определить, как чёрный цвет и фрагмент формы работают на каждом из уровней (денотативный уровень – прямое, буквальное значение знака; коннотативный – дополнительные культурные смыслы, которыми культура наделяет этот знак). В совокупности эти методы показывают, почему рассмотренные образцы остаются в рамках иллюстративного подхода и не реализуют концептуальную аналогию.

Рассмотрим три коммерческих издания рассказа, доступные на книжном рынке. Первая обложка с фантастическим пейзажем (рис. 1) использует традиционное членение на планы и цветовой контраст (красно-оранжевый, бирюзовый, чёрный), создавая постапокалиптическую атмосферу. Однако её семиотический потенциал ограничен: чёрный цвет здесь работает как маркер катастрофы вообще, без отсылки к конкретному символу пластинки. Композиционный центр – высушенное дерево – не связан с сюжетно значимым объектом (граммофоном или пластинкой).



Рисунок 1. Вариант обложки с фантастическим пейзажем.

Грин А. Таинственная пластинка. – М.: ЛитРес, 2024. Электронная аудиокнига. – URL: <https://www.litres.ru/search/?q=Таинственная%20пластинка>

На второй обложке с изображением парящего граммофона (рис. 2) появляется ключевой предмет, что приближает её к тексту, однако граммофон показан буквально. В семиотическом плане его знак остаётся на уровне простой узнаваемости, не обретая смыслов разрыва или портала; при этом доминирует оранжевый фон.



Рисунок 2. Вариант обложки с изображением Граммофона на оранжевом фоне.

Грин, А. Таинственная пластинка. – М. : T8RUGRAM, 2018. – (Модное чтение). – 146 с. URL: <https://my-shop.ru/shop/product/3178185.html>

Третья обложка с пером как абстрактным символом писателя (рис. 3) полностью игнорирует специфику рассказа, подменяя его содержание общим знаком литературного творчества. Чёрный цвет и фрагментарность здесь не задействованы.



Рисунок 3. Вариант обложки с изображением пера писателя.

Грин А. Таинственная пластинка. – М.: ЛитРес, 2024. URL: <https://www.litres.ru/book/aleksandr-grin/tainstvennaya-plastinka-271302/>

Таким образом, ни одна из рассмотренных обложек не реализует концептуальную аналогию: они не опираются на историко-культурный контекст 1910-х годов и не используют семиотический потенциал чёрного цвета как знака порога или разрыва, что подтверждает актуальность разработки альтернативного решения на основе метода концептуальной аналогии с «Чёрным квадратом» К. Малевича.

Принципы формообразования для обложки

Из концептуальной аналогии между чёрным обломком пластинки (А. Грин) и «Чёрным квадратом» (К. Малевич) вытекают следующие принципы формообразования:

– *Доминирование чёрного поля.* Чёрный цвет – не фоновый, а смыслообразующий элемент. В семиотике 1910-х годов чёрный маркирует предел, порог, абсолютизацию отсутствия. У Грина обломок символизирует утрату и вход в иррациональное; у Малевича квадрат – «нуль форм» [6], точка перехода к беспредметности. В дизайне обложки чёрное поле доминирует, создавая визуальную и семантическую «пустоту» – состояние травматического разрыва.

– *Фрагментарность формы (обломок вместо целого).* Фрагмент круга (сколотая часть пластинки) визуализирует разрушение целостности. «Чёрный квадрат» сохраняет правильную геометрию как жест абсолютного отрицания; обломок добавляет мотив случайности и необратимого повреждения, отражая крушение идеала у Грина. Неровный край фрагмента нарушает статику поля, создавая динамику «надлома».

– *Отказ от изобразительной иллюстративности.* Исключаются узнаваемые сюжетные детали (граммофон в прямой проекции, лица, сцены ревности). Пластинка обозначается только как чёрный фрагмент. Визуальная концепция строится на работе знака, превращая обложку из пересказа текста в самостоятельное высказывание.

– *Минимализм и редукция формы.* Композиция сводится к необходимому минимуму: чёрное поле, один фрагмент круга, минимальные свето-фактурные акценты. Никаких декоративных украшений или лишних линий. Чем меньше визуальных единиц, тем выше смысловая плотность каждого элемента.

– *Свето-фактурная проработка* вместо изобразительной детализации. Фактура имитирует поверхность старой грампластинки (микроцарапины, зернистость, блики). Световые акценты – холодное свечение из обломка, полупрозрачные контуры – отсылают к «голосам умерших», оставаясь абстрактными. В мультимедийной версии возможна анимация (пульсация свечения, динамика царапин), усиливающая мотив «оживающей записи».

Совокупность этих принципов обеспечивает перевод выявленной концептуальной аналогии в конкретное композиционное решение, представленное в концепции авторского макета обложки.

Визуальная концепция авторского макета обложки

На основе функционального изоморфизма чёрного обломка пластинки и «Чёрного квадрата» и сформулированных принципов формообразования (доминирование чёрного поля, фрагмент круга вместо целой пластинки, минимальные свето-фактурные акценты) предложена авторская концепция обложки рассказа А. Грина «Таинственная пластинка».

Формат. Композиция центрирована на фрагменте круга; предпочтителен квадратный или вертикальный формат.

Цвет. Основой является чёрное поле (фон и главный элемент). Чёрный цвет выполняет семиотическую функцию предела, портала, абсолютизации пустоты. Фон – глубокий матовый чёрный. Единственный акцент – минимальное белое или холодное свечение, исходящее из обломка, как знак «голосов» и иррационального света.

Форма. Центральный элемент – фрагмент чёрного круга (обломок пластинки) с неровным, сколотым краем, визуализирующий мотив разрушения и разрыва. Фрагмент занимает доминирующее положение (центр или близкое смещение). Иные геометрические фигуры отсутствуют.

Фактура. Поверхность имитирует старую грампластинку: микроцарапины, зернистость, локальные блики. Акценты сконцентрированы у края фрагмента и вдоль царапин, создавая иллюзию свечения из разрыва. Фактура остаётся абстрактной, без узнаваемых мотивов.

Типографика. Рубленый гротеск (Helvetica, Univers или аналог), прямое начертание, малый кегль. Название автора и заглавие размещаются в углу или по вертикали, не пересекая центральный элемент. Цвет шрифта – нейтральный серый или бледно-белый, близкий к свечению.

Мультимедийный потенциал. В динамической версии возможны анимация свечения, постепенное проявление царапин, движение звуковых волн («оживающая запись»). Зеркальная поверхность круга может отражать зрителя. Базовые принципы (чёрное поле, фрагмент круга, минимализм) остаются неизменными.

Композиционная целостность. Все параметры интегрированы в единое высказывание: поле как предел, фрагмент как разрыв, фактура и свечение как память о «голосах», типографика как минимальный идентификатор. Обложка не содержит

иллюстративных элементов (граммофон угадывается лишь в светотени). Смысл рождается через аналогию с «Чёрным квадратом» – визуализацию трагического перехода и разрушения привычной реальности. Концепция реализуема как в статичном печатном макете, так и в мультимедийном варианте.

Заключение и выводы

В исследовании рассматривается преодоление иллюстративности в графическом дизайне обложки рассказа А. Грина «Таинственная пластинка» в диалоге с «Чёрным квадратом» К. Малевича. В ходе работы были решены следующие задачи: 1) реконструирован историко-культурный контекст 1910-х годов: кризис гуманизма, эсхатологические настроения, техника как медиум иррационального, 2) показано, что появление чёрного обломка пластинки и чёрного квадрата в одном и том же 1915 году является закономерным ответом на крушение привычной картины мира.

Семиотический анализ показывает, что сходство символов лежит не в области иконического, а на уровне индексального и символического: оба объекта выступают как портал в иную реальность, маркер разрыва и знак «предельной границы». На основе метода концептуальной аналогии разработана пятишаговая последовательность перехода от литературного символа к визуальному решению, а таблица сопоставления демонстрирует функциональный изоморфизм обломка пластинки и «Чёрного квадрата»: при различии в геометрии они совпадают по цвету, функции портала/разрыва и смысловому статусу. Параметры переноса в дизайн (доминирование чёрного поля, фрагментарность, минимализм, отказ от изобразительных деталей) легли в основу концепции обложки: фрагмента чёрного круга на чёрном поле с фактурными бликами.

В работе сделаны следующие выводы: Метод концептуальной аналогии на основе понятия функционального изоморфизма позволяет создавать визуальные образы, передающие не сюжет, а смысловое ядро произведения и мироощущение эпохи. При этом семиотический и историко-культурный анализ переводит аналогию из разряда ассоциативной в структурно-функциональную, что повышает доказательность проектного решения.

Предложенная пятишаговая последовательность действий (символ в тексте → визуальный аналог в синхронном искусстве → обоснование общности → свойства, пригодные для переноса → визуальная концепция) представляет собой воспроизводимую методику для любых задач, требующих смысловорождения без иллюстративного упрощения. Обращение к авангардному наследию, в частности к

супрематизму, обогащает язык современного дизайна и позволяет работать с такими абстрактными категориями, как утрата, порог, разрыв и иррациональное.

Практическая значимость работы заключается в том, что изложенная методология и алгоритм могут использоваться дизайнерами при проектировании обложек, плакатов и мультимедийных образов, требующих концептуальной глубины. Полученные результаты вносят вклад в теорию графического дизайна, развивая междисциплинарный синтез литературоведения, истории искусства и семиотики. Дальнейшие исследования могут быть направлены на проверку применимости метода к другим источникам, а также на разработку критериев оценки эффективности концептуальных решений.

Список литературы

1. Вершинин Г.В. Побудительные мотивы проектирования // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2023. № 3. С. 94-103. Режим доступа: <https://www.ghpa.ru/docs/terra-artis/2023/3/%E2%84%96%203.%202023.pdf> (дата обращения: 08.04.2026).
2. Крюкова Н.Ф., Исакова Е.М., Александрова Е.В. Визуальная метафора как технология продвижения чтения // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2023. № 3 (50). С. 136-149. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-metafora-kak-tehnologiya-prodvizheniya-chteniya> (дата обращения: 27.03.2026).
3. Панченко В.В. Супрематическая этика К. Малевича // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. № 1. С. 28-30. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/suprematicheskaya-etika-k-malevicha> (дата обращения: 27.03.2026).
4. Пирс Ч. С. Что такое знак? / пер. А. А. Аргамаковой, под ред. Е. В. Борисова // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2009. – № 3(7). – С. 88-95. – URL: <https://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/phil/07/image/07-088.pdf> (дата обращения: 06.05.2026).

Список источников

5. Боровикова М. Медиумы и мистики Серебряного века [Электронный ресурс] // Arzamas. 2015. Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/801> (дата обращения: 08.04.2026).
6. Вакар И. История одного шедевра «Черный квадрат» Казимира Малевича. Часть 2. 2023. Режим доступа: <https://lavirus.tretyakov.ru/publications/istoriya-odnogo-shedevra-chernyy-kvadrat-kazimira-malevicha-chast-2/> (дата обращения: 08.04.2026).
7. Грин А. Таинственная пластинка // Грин А.С. Собрание сочинений в шести томах. Т. 4. М.: Издательство «Правда», 1980. С. 426–430. Режим доступа: <https://rvb.ru/20vek/grin/ss6/vol4/texts/119.html> (дата обращения: 08.04.2026).
8. Квадрат и пространство. От Малевича до ГЭС-2 : брошюра-каталог выставки / под ред. Д. Белкина, И. Горловой, Т. Горячевой, З. Трегуловой, С. Фофанова. – М. : V-A-C press, 2024. – 44 с. Режим доступа: <https://cdn.v-a-c.org/v-a-c-static/store/document/391/file/d79ec6538f8931cf0052e7a96a8cac23.pdf> (дата обращения: 08.04.2026).
9. Шорохов Е.В. Композиция : учеб. для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Просвещение, 1986. – 207 с.

Дата публикации 14.05.2026

УДК 82-94:334.7:316.7(73)

Ефремов Б.В. Тематические доминанты бизнес-мемуаров США середины XIX-начала XX века: социокультурный аспект

Ефремов Богдан Вячеславович

Аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, ФГБОУ ВО «Национальный Исследовательский Мордовский Государственный Университет им. Н.П. Огарёва»

РФ, г. Саранск

bogdan.efremov.2000@gmail.com

SPIN-code: 1620-6232

Thematic dominants of US business memoirs of the mid-19th – early 20th centuries: sociocultural aspect

Efremov Bogdan Vyacheslavovich

Postgraduate student of the Department of Russian and Foreign Literature
National Research Ogarev Mordovia State University, Russia, Saransk

Аннотация. В статье рассматриваются социокультурные характеристики американского общества XIX века, как факторы, оказавшие влияние на процесс индустриализации США во второй половине XIX – начале XX века. Материалом исследования послужили бизнес-мемуары американских предпринимателей второй половины XIX – начала XX века. Проведенный анализ позволил выделить основные тематические доминанты в корпусе первых бизнес-мемуаров. Сделан вывод о том, что выявленная тематическая структура непосредственно обусловлена культурно-историческими процессами, протекавшими в США на протяжении XIX – начала XX столетия.

Ключевые слова: социокультурные особенности, США, предприниматели, бизнес-мемуары, тематические доминанты, пуританство, индустриализация.

Abstract. The article examines the sociocultural characteristics of 19th-century American society as factors that influenced the process of industrialization in the United States in the late 18th and early 19th centuries. The study draws on business memoirs by American entrepreneurs from the second half of the 19th and early 20th centuries. The analysis identifies key thematic themes within the corpus of early business memoirs. It is concluded that the identified thematic structure is directly conditioned by the cultural and historical processes that took place in the United States during the 19th and early 20th centuries.

Keywords: sociocultural features, USA, entrepreneurs, business memoirs, thematic dominants, puritanism, industrialization.

XIX век занимает особое место в истории США как период оформления американской бизнес-системы под воздействием промышленной революции [1, с. 6]. Первой отраслью, испытавшей ее воздействие, стала хлопчатобумажная промышленность [2, с. 74; 3, с. 53; 4, с. 28]. В 1860-е годы индустриализация в США

вступила в завершающую стадию, в результате чего возникают крупные промышленные предприятия [2, с. 79; 5, с. 696]. Таким образом, формируется класс бизнесменов-промышленников, владеющих производственными и добывающими компаниями. В этой связи важным источником изучения феномена предпринимательства в США являются мемуары первых промышленных магнатов.

Актуальность настоящего исследования обусловлена устойчивым интересом современного англоязычного сообщества к предпринимательским мемуарам. Подтверждением этого служат периодически публикуемые известными журналами тематические подборки бизнес-мемуаров [23].

Объектом исследования выступают бизнес-мемуары XIX–XX вв., созданные представителями американского предпринимательского сообщества.

Предметом исследования являются тематические акценты, выделяемые американскими предпринимателями в тексте бизнес-мемуаров с учетом социокультурного контекста США.

Цель исследования заключается в выявлении тематических доминант, репрезентированных в текстах американских бизнес-мемуаров.

В работе применяются историко-генетический, культурно-исторический и типологический методы, а также метод тематического анализа. Историко-генетический, а также культурно-исторический метод используются для определения культурно-исторических предпосылок возникновения бизнес-мемуаров в США. Типологический метод направлен на систематизацию общих свойств менталитета как американского народа в целом, так и американских предпринимателей в частности. В свою очередь тематический анализ используется для выявления, описания и анализа ценностных установок авторов бизнес-мемуаров XIX–XX вв.

Различные аспекты темы исследования проанализированы в трудах российских и зарубежных ученых. В области культурологии Д. Бурстин [6; 7], М. Вебер [8], А. Б. Танасейчук [9], И. В. Кучерук [10] рассмотрели менталитет и генезис американского народа. В американской историографии оценки крупного бизнеса XIX века неоднозначны: большинство исследователей (А. Невинс [17], А. Гринспен, А. Вулдридж [11]) трактуют его как позитивный фактор экономики; другие (М. Джозефсон [18], Х. Бриджес [19]) определяют его как монополистический и хищнический. Отечественные авторы Б. М. Шпотов [12] и Т. В. Алентьева [13] фиксируют эволюцию подходов: от теории империализма к акценту на организационные аспекты и положительное влияние крупного бизнеса. При этом

бизнес-мемуары остаются малоизученными, что обуславливает новизну исследования.

Для понимания феномена бизнес-мемуаров необходимо обратиться к культурно-историческим основам американского общества. Существенную роль в формировании национально-культурной идентичности американской нации сыграла пуританская религия. Как отмечает В. П. Шестаков, европейские переселенцы стремились «связать свою веру с сугубо практическими проблемами» в условиях американских колоний [14, с. 11]. С данной позицией солидарен Д. Бурстин, утверждающий, что доктрина пуританства в сочетании с изолированным положением колоний в XVII веке сформировала среду, в которой приоритетными стали решение практических задач жизнеобеспечения [6, с. 12–15]. А. Б. Танасейчук характеризует пуританство как идеологию купечества, в основе которых находятся концепции «богоизбранности» и «реализации призвания» через приумножение капитала [9, с. 47–49]. М. Вебер разъясняет, что следование призванию предполагает развитие индивидуалистических и предпринимательских качеств [8, с. 219].

Пуританская этика обусловила формирование отличительных черт населения американских колоний, легших в основу менталитета граждан США. И. В. Кучерук выделяет следующие его составляющие: трудолюбие; приверженность иерархии; мессианство как проявление исключительности; индивидуализм, выражающийся в автономности граждан; первичный конформизм, заключающийся в зыбкости границ «общественного» и «личного» [10, с. 16–18]. Таким образом, специфика американской культуры основана на дуалистическом единстве религиозного и материального начал. Данные категории, не будучи строго противоположными, образуют целостный комплекс, который отражен в доктрине призвания («The Doctrine of Calling»). Подобная ситуация обусловлена необходимостью выживания и формирования самостоятельного государства в рамках пуританской доктрины.

Согласно концепции Д. Бурстина, предтечей первых предпринимателей выступали организаторы — лица, возглавлявшие экспедиции на новые территории и отвечавшие за поддержание порядка в отсутствие государственных органов, что требовало лидерских качеств и искусства убеждения [7, с. 77–78]. Впоследствии они занимали высокие руководящие должности [7, с. 82–83]. Именно обладатели организаторских способностей в условиях освоения «свободных» пространств начинают внедрять автоматизацию производства, составив основу первого поколения бизнесменов. Д. Бурстин характеризует первых предпринимателей как руководителей общин, осуществляющих деятельность с учетом как личных, так и

общественных интересов [7, с. 150–151]. Они занимались созданием городской инфраструктуры: на примере Т. Огдена, Д. Дрейка и У. Ларимера показано, что их деятельность привела к возведению гостиниц, железных дорог и иных элементов инфраструктуры [7, с. 153–156].

Расширение территорий, укрепление политических позиций и государственные преобразования оказали существенное влияние на экономику США, в частности на сферу производства и предпринимательства. Характерной особенностью второй половины XIX века становится формирование крупного бизнеса. Б. М. Шпотов определяет его как предпринимательские структуры, достигшие значительных масштабов благодаря автоматизации и сокращению издержек [5, с. 708–709].

Сложившаяся ситуация способствовала появлению в США культуры элитарности. Стремление крупных предпринимателей подчеркнуть свое богатство выражалось в установлении собственных норм этикета, приобретении дорогостоящих предметов интерьера, недвижимости и иных предметов роскоши [15, с. 124–125]. Эгоцентризм, детерминированный финансовой успешностью, побуждает крупных бизнесменов к созданию мемуаров.

Для понимания специфики первых бизнес-мемуаров необходимо кратко охарактеризовать важную особенность американской литературы. Ее генезис был изначально связан с фиксацией личного опыта, что отчасти объясняется стремлением запечатлеть процесс становления новой нации и реализацию концепции «Града на Холме». В силу этого у истоков американской словесности находятся не герои национального фольклора, а документы личного происхождения: дневники, письма, хроники, мемуары и т.д. [16, с. 3].

Для выявления социокультурных черт первых бизнес-мемуаров следует обратиться к анализу работ американских предпринимателей. Материалом для анализа послужили мемуары Эндрю Карнеги, предпринимателя шотландского происхождения, крупного сталепромышленника и филантропа, — «Autobiography of Andrew Carnegie» (1920); «Мемуары миллионера» (1908) Джона Рокфеллера, предпринимателя и основателя нефтяной компании «Standard Oil»; а также труд Генри Форда, промышленника и основателя компании «Ford Motor Company», — «Моя жизнь. Мои достижения» (1922).

Ключевой идеей, прослеживающейся на протяжении всей автобиографии Э. Карнеги, является трансформация подхода к ведению бизнеса. На начальном этапе своего пути он ставит целью именно заработок денег:

«Я описал ему как бы мы смогли вместе основать бизнес... В то время нам казалось, необходимо получать все, что известно нам как богатство, и большую часть того, к чему стоит стремиться» [22, с. 56].

«Мы решили копить и ждать следующего момента для инвестиций, ..., и в течение многих лет после этого мы делили наши незначительные инвестиции и работали вместе почти как партнеры» [22, с. 80].

Однако к 1900-м годам крупный предприниматель в результате размышлений о природе богатства приходит к идее благотворительности, считая её более значимой, в отличие от заработка средств:

«Я принял решение прекратить накопление и приступил к намного более серьезной и сложной задаче мудрого распределения» [22, с. 255].

Пример Э. Карнеги репрезентативен для развития американского бизнеса второй половины XIX — начала XX века. В начале его деятельности происходило становление крупных торговых связей с ведущими компаниями, фондовыми рынками и экономическими объединениями, где основной задачей выступало извлечение прибыли, что было обусловлено отсутствием подобных возможностей в предшествующую эпоху. Однако к концу XIX — началу XX века у крупных предпринимателей формируется иная черта — обращение к благотворительности, что и демонстрирует Э. Карнеги во второй половине своей автобиографии.

Отличительной чертой автобиографии Дж. Рокфеллера выступает демонстрируемое им внимание к деталям и скрупулезный расчет. Данные навыки формируются у него уже в детстве и реализуются на первом месте работы, таким образом, демонстрируя собственную избранность:

«В самом раннем детстве я уже вел маленькую книгу (я называл ее «книгой счетов А» и сохранил до сих пор), в которую прилежно заносил все приходы и расходы, ведя аккуратно счет тем небольшим суммам, которые постоянно выделял на благотворительные цели» [20, с. 7].

«Рвение мое было колоссально, и, кроме того, в сравнении с другими учениками я имел громадное преимущество. Оно заключалось в указанном уже мною методе воспитания моего отца: он беседовал со мною и рассуждал о вопросах практического характера, и сверх того, я уже из школы вынес знакомство с принципами торговли, так что обладал порядочным запасом торговых познаний, которые мог развивать» [20, с. 11].

Строгость в работе и стремление своими действиями приносить пользу впоследствии позволяют ему перейти от заработка средств к филантропии:

«Идеалом каждого, безусловно, должно быть желание применить свои средства, как в области практической деятельности, так, понятно, и в области благотворительности, ради прогресса человеческой цивилизации» [20, с. 156].

Своим подходом Дж. Рокфеллер демонстрирует специфику пуританской этики, заключающуюся в реализации личного призвания. Собственное призвание автор видит в предпринимательской деятельности, проявляя изобретательность, трудолюбие и практическую ориентированность. Более того, он видит благотворительность в союзе с практической пользой для развития цивилизации в целом.

Специфика автобиографии Г. Форда заключается в ином подходе к осмыслению предпринимательской деятельности. На протяжении всего повествования автор последовательно обосновывает тезис о том, что технический прогресс способен улучшить жизнь людей лишь при условии общедоступности его результатов. Свою главную цель он видит в упрощении повседневного существования человека [21, с. 15]. В рамках подобного мировосприятия деньги рассматриваются им скорее как средство достижения цели, нежели самоцель: *«Иметь деньги абсолютно необходимо... цель денег — не праздность, а умножение средств для полезного служения» [21, с. 14].*

Данные установки легли в основу производственной концепции Г. Форда. Он приводит следующие принципы:

- «1. Не бойся будущего и не относись почтительно к прошлому. ...*
- 2. Не обращай внимания на конкуренцию. ...*
- 3. Работу на общую пользу ставь выше выгоды. ...*
- 4. Производить не значит дешево покупать и дорого продавать...» [21, с. 24–25].*

Реализация данной концепции привела к обогащению компании Г. Форда за счет низкой цены автомобилей: *«Мы продали в общей сложности 18664 автомобиля и в 1910/11 году, когда у меня были в распоряжении новые средства производства, я сбавил цену на автомобили для туризма с 950 долларов до 780 долларов и достиг оборота в 34528 машин» [21, с. 101].*

В культурологическом аспекте Г. Форда можно рассматривать и как пример первых предпринимателей-организаторов, в качестве «пионера» массового автомобильного производства, которое обеспечивало гармонизацию личных и общественных интересов. Реализуя стремление доказать практическую пользу автомобиля, он одновременно способствовал улучшению условий труда рабочих и

удовлетворял потребности покупателей, предоставляя им надежное, передовое и доступное средство передвижения.

Таким образом, формирование крупного бизнеса и первого поколения крупных предпринимателей в США было обусловлено комплексом факторов: индустриализацией, спецификой американского менталитета и территориальными особенностями, а также стремлением поделиться опытом. Это привело к появлению новых форм организации предпринимательской деятельности, а также созданию мемуаров предпринимателей.

Первые бизнес-мемуары, отличаются содержательной неоднородностью, представляют собой синтез религиозных, философских и технических рассуждений об аспектах предпринимательства. Данная особенность отражает как развитие новой модификации мемуарной литературы, так и стихийный характер развития американского предпринимательства. Неоднородность также проявляется в смысловых акцентах: Э. Карнеги сосредоточен на дихотомии личного обогащения и благотворительности, Дж. Рокфеллер — на скрупулезном отношении к финансам и бизнесу, Г. Форд — на использовании богатства для автоматизации, упрощения и улучшения жизни общества. Подобное разнообразие акцентов коррелирует с основными тенденциями развития различных сфер американского общества XIX — начала XX вв.

Список литературы

1. Романов Э. В. А. В. Лелецкий, К. А. Лабунин Промышленный переворот и его значение для человечества // Вопросы науки и образования. – 2020. – № 3(87). – С. 6-8.
2. Муравьева, Л. А. Финансово-экономическое развитие Соединенных Штатов Америки в первой половине XIX в // Финансы и кредит. – 2012. – № 31(511). – С. 71-79.
3. Веремчук Л. П. Американское общество первой половины XIX в. в трактовке Алексиса де Токвиля // Известия Алтайского государственного университета, Барнаул – 2011. – № 4-2(72). – С. 50-56.
4. Ревякин А. В., Мирзеханов В. С. Промышленная революция в XIX веке // Всемирная история / Российская академия наук, Институт всеобщей истории. Том 5. – Москва : "Наука", 2014. – С. 21-41.
5. Шпотов Б. М. США: на пути к могуществу // Всемирная история / Российская академия наук, Институт всеобщей истории. Том 5. – Москва : "Наука", 2014. – С. 694-721.
6. Бурстин Д. Американцы: Колониальный опыт / пер. с англ. – М.: «Прогресс»-«Литера», 1993. – 480 с.
7. Бурстин Д. Американцы: Национальный опыт / пер. с англ. – М.: «Прогресс»-«Литера», 1993. – 624 с.
8. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма. – М. : АСТ, 2020. – 320 с.

9. Танасейчук А. Б. Очертания уникального: формирование культурного пространства Соединенных Штатов Америки и проблема североамериканского этноса. – Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2007. – 144 с.
10. Кучерук И. В. Основные концепты и противоречия американского менталитета (историко-культурный аспект) // Вопросы культурологии. – 2008. – № 6. – С. 16-18.
11. Гринспен А, Вулдридж А. Капитализм в Америке. История. – М.: Альпина паблишер, 2020. – 557 с.
12. Шпотов Б. М. Организация большого бизнеса в США на рубеже XIX–XX вв. // Американский ежегодник. 1998. М., 1999. С. 33–58.
13. Алентьева Т. В. «Бароны-разбойники» или «капитаны индустрии» в изображении американских карикатуристов последней трети XIX - начала XX века // Американистика: Актуальные подходы и современные исследования : межвузовский сборник научных трудов. Том Выпуск 15. – Курск : Курский государственный университет, 2023. – С. 253-284.
14. Шестаков В. П. Американская культура: в поисках национальной идентичности (Часть 1) // Культурологический журнал. – 2012. – № 4(10). – С. 9.
15. Козлов В. О. Элитарная культура как инструмент доминирования корпоративной бизнесэлиты в США на рубеже XIX-XX веков // США и Канада: экономика, политика, культура. – 2020. – Т. 50. – № 7. – С. 113-126.
16. Мишина Л. А. Жанр автобиографии в истории американской литературы. - Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2010. – 148 с.
17. Nevins A. John D. Rockefeller: The Heroic Age of American Enterprise. – N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1940. – 710 p.
18. Josephson M. The robber barons: The great American capitalists 1861-1901. – N.Y. : Harcourt, Brace, 1934. – 474 p.
19. Bridges H. The Robber Baron Concept in American History // Business History Review. – 1958. – №1(32). – P. 1–13.

Список источников

20. Рокфеллер Дж. Мемуары миллионера / пер. с англ. В. Н, Классона. – М : АСТ, 2025. – 192 с.
21. Форд Г. Моя жизнь. Мои достижения / пер. с англ. Е. Кочерина. – М. : АСТ, 2023. – 320 с.
22. Carnegie A. Autobiography of Andrew Carnegie. – N. Y.: Houghton Mifflin Co., 1920. – 385 p.
23. Solomon M. The Best Business Memoirs Of All Time // Forbes. 2019. URL: <https://www.forbes.com/sites/micahsolomon/2019/08/06/the-best-business-memoirs-of-all-time/?sh=30bc3bbf77e5> (дата обращения: 22.04.2026).

Дата публикации 23.06.2026

УДК-5527

**Завалишева А.Ю., Миф и визуальный образ в художественной критике
Ролана Барта**

Завалишева Алена Юрьевна

студент 3 курса бакалавриата, направление подготовки 50.03.03 «История искусств»
(профиль «Международный художественный бизнес»), Санкт-Петербургский
Гуманитарный университет профсоюзов (СПбГУП).
alena_snlnkv04032001@mail.ru

Научный руководитель Христюбова Татьяна Павловна

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры искусствоведения
Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов (СПбГУП).

Myth and Visual Image in Roland Barthes' Art Criticism

Zavalisheva Alena Yurevna

3rd-year bachelor's student field of study 50.03.03 "History of Art" (program "International
Art Business"), St. Petersburg University of Management and Law / St. Petersburg
University of the Humanities and Social Sciences (SPbUHSS)

Dissertation Supervisor Khristolyubova Tatyana Pavlovna

Cand. Sci. (Art History), Docent, Associate Professor at the Department of Art History
St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences (SPbUHSS).

Аннотация. В статье рассматривается значение семиологической концепции Ролана Барта для анализа визуального образа в художественной критике. Исследовательская проблема связана с тем, что изображение в современной визуальной культуре нередко воспринимается как непосредственный факт, тогда как его смысл формируется через культурные коды, композиционные решения и идеологические ожидания. На основе бартовского понимания мифа как вторичной семиологической системы показано, что визуальный образ способен превращать исторически созданные значения в видимость естественного порядка. Особое внимание уделяется роли денотации, коннотации, языкового закрепления, жеста, ракурса, света и повторяемости визуального мотива. Делается вывод о том, что художественная критика должна рассматривать изображение не только как эстетическую форму, но и как механизм производства культурной очевидности.

Ключевые слова: ролан барт; миф; визуальный образ; художественная критика; семиология; денотация; коннотация; натурализация; культурный код; реклама; фотография; культурная очевидность.

Abstract. The article examines the significance of Roland Barthes's semiological concept for the analysis of visual images in art criticism. The research problem stems from the fact that in contemporary visual culture, an image is often perceived as a direct fact, whereas its meaning is actually constructed through cultural codes, compositional decisions, and ideological expectations. Drawing on Barthes's understanding of myth as a secondary semiological system, it is demonstrated that a visual image is capable of transforming

historically constructed meanings into the appearance of a natural order. Particular attention is paid to the roles of denotation, connotation, linguistic anchorage, gesture, camera angle, light, and the repetition of visual motifs. The study concludes that art criticism should approach the image not only as an aesthetic form but also as a mechanism for the production of cultural evidence.

Keywords: roland barthes; myth; visual image; art criticism; semiology; denotation; connotation; naturalization; cultural code; advertising; photography; cultural evidence.

Вводная часть и новизна

Анализ визуальных образов в современной гуманитарной мысли не сводится к описанию художественной формы. Изображение действует как знаковая конструкция, в которой эстетический уровень связан с социальными нормами, культурными кодами и идеологическими ожиданиями. Поэтому художественная критика обращается не только к тому, что изображено, но и к тому, каким образом изображение начинает восприниматься как очевидное, естественное и не требующее дополнительного обоснования.

Проблема исследования состоит в необходимости объяснить, каким образом визуальная форма получает способность скрывать собственную культурную обусловленность. В этом смысле изображение не является пассивным отражением реальности: оно отбирает элементы видимого, организует их в определенной композиции, связывает с привычными кодами восприятия и тем самым создает эффект очевидности. Именно этот эффект требует критического прочтения, поскольку за «естественным» впечатлением могут находиться социальные, политические и эстетические конструкции.

Теоретическая значимость проблемы определяется концепцией Ролана Барта, согласно которой миф представляет собой не архаический сюжет, а особый способ сообщения. В бартовской формулировке миф «является вторичной семиологической системой»: знак первой системы становится означающим во второй системе [9, с. 77]. Поэтому визуальный образ может быть включен в мифологический процесс тогда, когда изображенная фигура, вещь или сцена начинает обозначать более широкий культурный порядок.

Практическая значимость темы связана с тем, что визуальный образ быстро считывается, действует на эмоциональное восприятие и способен закреплять представления о норме. Именно поэтому мифологический эффект особенно устойчив в тех случаях, когда изображение демонстрирует исторически сформированный смысл как непосредственную данность. И. Ф. Понизовкина связывает бартовский социальный миф с коннотативным пространством культуры, где скрытые

идеологические значения перестают восприниматься как сконструированные [4, с. 192]. В современной интерпретации эта проблема уточняется через понятие идеологической семиологии: идеология рассматривается как знаковая система, организующая социальное восприятие через мифологические формы [3, с. 214].

Теоретическая значимость исследования заключается в уточнении связи между бартовской семиологией мифа и формальным анализом изображения. Практическая значимость определяется возможностью применять полученную модель при анализе фотографии, рекламного образа, публичного портрета, кинообраза и цифровой самопрезентации. Такой подход позволяет выявлять не только выразительность изображения, но и способы, с помощью которых оно формирует культурную норму, социальную иерархию или идеологически значимую модель поведения.

Новизна настоящей статьи состоит в уточнении роли визуального образа в бартовской теории мифа применительно к художественной критике. В центре внимания находится не общий пересказ концепции Барта, а выявление того, как мифологизация возникает внутри самой зрительной формы: через композицию, жест, крупный план, свет, повторяемость мотива и культурную узнаваемость визуального кода.

Дополнительный аспект новизны связан с предложением формальной схемы анализа визуального мифа. В ней различаются четыре уровня: денотативная фиксация видимого, коннотативное кодирование, мифологическая натурализация и критическая демистификация. Такая схема позволяет избежать компилятивного пересказа Барта и показать значение его гипотезы о вторичной знаковой системе для интерпретации визуальной культуры.

Цель исследования

Цель исследования - определить, каким образом бартовское понимание мифа как вторичной семиологической системы может использоваться при анализе визуального образа в художественной критике. Для достижения цели рассматриваются три взаимосвязанные задачи: раскрыть специфику мифа как способа натурализации смысла; показать, почему визуальный образ обладает особой мифологизирующей силой; выявить границы применения бартовской методики при интерпретации художественных и массовых визуальных форм.

Объектом исследования выступает визуальный образ в художественной и массовой культуре. Предметом исследования является механизм превращения визуальной формы в носитель мифологического значения. Исследовательская гипотеза состоит в том, что бартовская теория мифа продуктивна для художественной критики только при соединении семиотического анализа с формальным анализом композиции, масштаба, жеста, света, ракурса и соотношения изображения со словом.

Для конкретизации цели решаются следующие задачи: 1) определить, каким образом первичный визуальный знак становится материалом вторичного означивания; 2) выявить роль денотативного уровня в натурализации коннотативного смысла; 3) показать значение языкового «закрепления» при интерпретации изображения; 4) рассмотреть примеры визуального мифа на материале политической фотографии и рекламного образа; 5) сформулировать критерии различения мифологического упрощения и художественной многозначности..

Данные о методике исследования

Исследование имеет теоретико-аналитический характер. Методологическую основу составляет семиотический анализ визуального сообщения, ориентированный на различение денотативного и коннотативного уровней. Для описания фотографии и визуального образа учитывается положение Е. В. Васильевой о том, что фотографическое поле не является простой механической фиксацией реальности, а включено в отношения знака, обмена и кодирования смысла [1, с. 21].

В качестве специальной процедуры используется формальный анализ визуального образа. Он включает описание композиционного центра, направления взгляда, характера жеста, масштаба фигуры, светового решения, цветовой организации, соотношения фона и переднего плана, а также связи изображения с подписью, названием или рекламным слоганом. Такой порядок анализа позволяет

показать, что мифологическое значение возникает не только в содержании образа, но и в способе его зрительной организации.

Дополнительно используется сравнительный анализ современных интерпретаций бартовской методики. С. В. Черненко показывает, что бартовский анализ рекламы сохраняет актуальность для исследования соотношения вербального и визуального кодов, а также механизмов идеологического воздействия в образе [6, с. 80]. К. О. Ветрова, рассматривая возможности и ограничения семиотического анализа рекламы Р. Барта, подчеркивает его продуктивность для изучения мультимодальных сообщений [5, с. 7]. Для уточнения проблемы человеческого образа учитывается работа Д. Ю. Дорофеева, где человек рассматривается как визуальное сообщение, состоящее из нескольких уровней восприятия и культурного кодирования [2, с. 55].

В качестве дополнительного теоретического основания привлекается структурно-семиотический подход Ю. М. Лотмана, согласно которому смысл художественного текста возникает не из отдельного мотива, а из организации элементов и отношений между уровнями произведения [10, с. 21]. Современный философско-культурный контекст понимания мифа уточняется через исследование А. Д. Фофановой, где миф анализируется как особая семиотическая система, связанная с идеологией и культурным моделированием реальности [7, с. 28].

Методика исследования может быть представлена как последовательность аналитических операций: сначала фиксируется буквальный состав изображения, затем выявляются культурные коды и коннотативные значения, после этого определяется, какой социальный смысл изображение стремится представить как естественный, и наконец оценивается степень смысловой закрытости образа. Последний этап особенно важен для художественной критики, поскольку не всякая устойчивая визуальная форма является мифом.

Анализ и обсуждение

В бартовской теории миф возникает тогда, когда первичный знак начинает обслуживать новый смысловой режим. На первом уровне знак сохраняет связь с конкретным предметом: фотография показывает лицо, жест, вещь или сцену. На втором уровне эта же визуальная форма начинает означать более широкий культурный порядок. В результате изображение не просто представляет предмет, а превращает его в аргумент, который действует как будто без посредничества языка.

Значение бартовской гипотезы о вторичной знаковой системе состоит в том, что она меняет сам предмет критического анализа. Визуальный образ рассматривается не только как изображение объекта, но и как операция над уже

существующим знаком. Фотография, жест, лицо, костюм или предметная среда сначала воспринимаются как факты видимого мира, а затем используются как форма для другого значения. Именно поэтому мифологическое сообщение не обязательно выглядит как прямое утверждение: оно может действовать как композиционно организованная очевидность.

Схема 1 - Структура визуальной мифологизации по Р. Барту

Первичный визуальный знак: лицо, жест, вещь, сцена → форма мифа:
обеднение конкретной истории → концепт: культурная или идеологическая
установка → значение мифа: естественная и самоочевидная картина мира.

Представленная схема уточняет, что миф не добавляется к изображению извне. Он формируется тогда, когда сама зрительная форма начинает работать как носитель второго смысла. Денотативное содержание при этом не исчезает: оно продолжает обеспечивать доверие к изображению. Однако историческая конкретность предмета ослабляется, и на ее месте возникает обобщенный концепт - порядок, нация, успех, красота, естественность, традиция, прогресс или социальная норма.

Такой механизм особенно заметен в примере с обложкой Paris Match, рассмотренной Бартом. На денотативном уровне перед зрителем находится африканский солдат во французской форме, отдающий честь. Однако изображение не исчерпывается фиксацией единичной сцены. На коннотативном уровне оно начинает обозначать идею естественного единства империи, бесконфликтной лояльности и легитимности колониального порядка. Барт подчеркивает, что образ африканского солдата начинает восприниматься как «непосредственная репрезентация французской империи» [9, с. 94].

Формальный анализ данного примера показывает, что мифологическое значение создается несколькими визуальными средствами. Во-первых, жест воинского приветствия обладает высокой степенью культурной узнаваемости и задает режим почтения. Во-вторых, форма солдата связывает индивидуальное тело с государственным порядком. В-третьих, фронтальность фигуры и отсутствие видимого конфликта устраняют историческую сложность колониального отношения. В-четвертых, кадр превращает конкретного человека в знак лояльности. В результате изображение не доказывает идеологическую позицию, а предъявляет ее как уже видимую норму.

Следовательно, мифологический смысл создается не только содержанием изображения, но и способом его предъявления. Визуальная форма здесь выполняет функцию идеологического упрощения. Сложное историческое отношение

превращается в понятный знак порядка и согласия. Именно в этом состоит критический потенциал бартовского метода: изображение перестает восприниматься как «невинная картинка» и раскрывается как форма культурной работы.

Существенно, что у Барта миф не сводится к ложному сообщению. Он указывает: миф «не есть ни ложь, ни искреннее признание», а представляет собой искажение [9, с. 95]. Эта мысль особенно важна для художественной критики, поскольку позволяет анализировать не только грубую пропаганду, но и более тонкие способы смысловой деформации. Изображение может быть фактически достоверным и одновременно мифологическим, если оно вытесняет условия собственного производства и предъявляет культурную конструкцию как природную данность.

В этом отношении центральным становится понятие натурализации. Барт формулирует его как превращение истории в природу [9, с. 95]. Для визуального образа это означает, что социальное отношение, эстетическая норма или политический порядок получают видимость непосредственного зрительного факта. Художественная критика, ориентированная на бартовскую методику, должна поэтому спрашивать не только о том, что изображение показывает, но и о том, какую историческую условность оно делает естественной.

Роль изображения в процессе натурализации культурных и идеологических смыслов можно описать как последовательность операций. Сначала изображение отбирает фрагмент реальности и отделяет его от контекста. Затем формальные средства - композиция, свет, масштаб, ракурс, жест и цвет - организуют этот фрагмент как эстетически завершенное целое. После этого культурный код позволяет зрителю быстро распознать значение. Наконец, повторяемость мотива в медиа закрепляет это значение как привычное. В результате визуальный образ становится инструментом формирования культурной очевидности.

Таблица 1 - Условия превращения визуального образа в мифологическое сообщение

Уровень анализа	Визуальные элементы	Семиологическая функция	Критический вопрос
Денотация	Лицо, предмет, жест, место действия, буквальная сцена	Создание доверия к изображению как к факту	Что именно показано без интерпретации?
Коннотация	Свет, ракурс, цвет, поза, костюм, композиционный центр	Подключение культурных ассоциаций и кодов	Какие значения считаются сверх буквального уровня?
Мифологизация	Повторяемый мотив, ясный жест, отсутствие конфликта, словесное закрепление	Натурализация исторического и социального смысла	Какой сконструированный смысл выдается за естественный?

Уровень анализа	Визуальные элементы	Семиологическая функция	Критический вопрос
Критическое чтение	Сравнение с альтернативными кодами и контекстами	Демистификация культурной очевидности	Какие элементы образа сопротивляются однозначному прочтению?

Визуальный миф не возникает автоматически из темы изображения. Для его формирования необходима организация видимого материала, которая делает коннотативный смысл быстрым, узнаваемым и малооспоримым. Поэтому художественная критика должна соединять анализ содержания с анализом зрительных средств, иначе мифологическая функция формы остается неописанной.

В «Риторике образа» Барт переносит подобную логику на рекламное изображение. Он отмечает, что «любое изображение полисемично» [9, с. 304], поэтому словесное сопровождение выполняет функцию ограничения смысловой неопределенности. Подпись, слоган или название направляют восприятие и отсекают нежелательные прочтения. Такое «закрепление» не является нейтральным пояснением: оно может выступать формой контроля над образом [9, с. 305].

Рекламный пример фирмы «Пандзани» важен не только для семиотики рекламы, но и для художественной критики визуальности. Денотативный уровень рекламной фотографии создает впечатление непосредственного присутствия продуктов. Однако композиция, цветовые сочетания, открытая сумка, овощи и упаковка формируют культурный код «итальянскости», свежести и домашней натуральности. Барт указывает, что задача денотативного сообщения состоит в натурализации символического сообщения [9, с. 311]. Следовательно, фотографическая достоверность не отменяет коннотации, а делает ее менее заметной.

Именно здесь проявляется связь между анализом рекламы и анализом художественного образа. В обоих случаях критика должна выявлять не только знак, но и режим его убедительности. Если реклама стремится к максимально управляемому прочтению, то художественное произведение может одновременно использовать культурный код и нарушать его. Это различие важно, поскольку бартовская методика не должна превращаться в автоматическое разоблачение любого образа. Ее продуктивность определяется способностью показать, в каких случаях форма закрывает смысл, а в каких - открывает его для нескольких интерпретаций.

Сопоставление политической фотографии и рекламного образа показывает универсальность бартовского подхода. Материал различен, но логика

мифологизации сохраняется: визуальная форма сокращает неоднозначность и выдвигает на первый план смысл, который должен быть принят как само собой разумеющийся. В одном случае таким смыслом является политическая лояльность, в другом - естественность потребительского продукта. Общим остается превращение исторически и художественно созданного качества в видимость естественного свойства самого образа.

Для художественной критики особенно важно, что Барт не отделяет идеологию от формы. Мифологический эффект возникает не после изображения, а внутри его зрительной организации. Композиция, освещение, ракурс, ритм линий, масштаб фигуры и характер повтора образуют систему, которая направляет восприятие. Поэтому критический анализ должен соединять семиотическое чтение с вниманием к собственно художественным средствам. В этом отношении бартовская методика сближается с лотмановским пониманием художественного текста как структуры, где смысл формируется через отношения между элементами, а не через простой пересказ содержания [10, с. 24].

Критическая оценка позиции Барта должна учитывать как силу, так и ограничения его подхода. Сильная сторона бартовской семиологии состоит в том, что она раскрывает работу культурной очевидности: показывает, каким образом знак перестает восприниматься как знак и начинает казаться самой реальностью. Ограничение подхода связано с риском редуцировать сложный художественный образ к одной идеологической функции. Если произведение сохраняет внутренний конфликт, парадоксальность или неопределенность, оно не исчерпывается мифологическим прочтением.

В современной визуальной культуре бартовская схема сохраняет применимость к рекламе, публичному портрету, медийной фотографии, брендовому образу вещи и цифровой самопрезентации. Рекламное изображение, как показывают современные исследования бартовской методики, строится на взаимодействии вербального и иконического кодов: подпись, слоган, цветовая схема, жест персонажа и предметная среда образуют единую систему значения [5, с. 7; 6, с. 80]. При этом визуальный образ часто действует быстрее текста, поскольку он не предлагает доказательство, а создает эффект непосредственного узнавания.

Особое значение имеет образ человека. Визуальная репрезентация человека включает лицо, позу, одежду, жест, положение в пространстве, выражение взгляда и социально узнаваемые атрибуты. Эти элементы не являются нейтральными: они образуют сообщение, которое может закреплять статус, норму, тип идентичности или

идеологически значимую модель поведения. Такое понимание соответствует тезису о человеке как визуальном сообщении, где эстетическая форма связана с антропологическим и социальным смыслом [2, с. 58].

На уровне публичного портрета мифологизация проявляется в том, что лицо и поза начинают означать не только индивидуальность, но и социальный тип: «лидера», «эксперта», «героя», «жертвы», «успешного человека». На уровне цифровой самопрезентации аналогичная функция реализуется через повторяемые визуальные шаблоны: постановочный взгляд, выбранный фон, знаки профессионального статуса, эстетика повседневной «естественности». В обоих случаях критический анализ должен выяснять, какой образ нормы производится визуальной формой и какие альтернативные формы видимости при этом исключаются.

Однако бартовскую теорию нельзя применять механически. Не всякий устойчивый образ является мифом. Повторяемость мотива сама по себе еще не означает натурализацию идеологии. Художественный образ способен не только упрощать смысл, но и усложнять его, создавать напряжение между видимым и невидимым, между узнаваемым кодом и его нарушением. Если изображение сохраняет многослойность и сопротивляется однозначному прочтению, оно не сводится к мифологической схеме. Поэтому задача критики заключается не в том, чтобы объявить всякий образ мифом, а в том, чтобы выявить конкретные условия, при которых визуальная форма начинает выдавать культурно сконструированное за естественное.

Граница между художественным образом и мифом определяется степенью смысловой закрытости. Миф стремится к ясности, повторяемости и мгновенной распознаваемости. Художественный образ, напротив, часто сохраняет внутренний конфликт и допускает несколько уровней чтения. Именно поэтому бартовская теория наиболее продуктивна в тех случаях, когда критика анализирует не только эстетическую выразительность, но и способ организации культурной очевидности. Современные философско-культурные исследования мифа также фиксируют его связь с идеологией, моделированием реальности и устойчивыми социальными представлениями [7, с. 29].

Таким образом, значение бартовской гипотезы для интерпретации визуальной культуры заключается в переводе анализа изображения из плоскости описания в плоскость критического чтения. Визуальный образ рассматривается как поле пересечения формы, знака и социального смысла. Он не только отражает культуру, но

и производит ее очевидности: делает норму видимой, желательной и малооспоримой. Поэтому художественная критика должна фиксировать не только то, что образ сообщает, но и то, каким образом он организует доверие к сообщаемому.

Визуальный образ в художественной критике следует рассматривать как поле пересечения формы, знака и социального смысла. Бартовская концепция позволяет показать, каким образом изображение получает способность не только отражать культуру, но и производить ее очевидности. Именно поэтому анализ мифа в визуальности требует двойной оптики: с одной стороны, необходимо читать знак и коннотацию, с другой - описывать художественные средства, через которые эта коннотация становится убедительной.

Выводы и рекомендации

Проведенный анализ показывает, что концепция Ролана Барта радикально расширяет понимание мифа в художественной критике. Миф предстает не как пережиток архаического сознания, а как современный механизм натурализации смысла. Его действие особенно заметно в визуальной культуре, поскольку изображение часто предъявляет культурно созданный порядок как непосредственный зрительный факт.

Основной результат исследования состоит в уточнении того, как именно визуальный образ участвует в натурализации культурных и идеологических смыслов. Он выполняет эту функцию через четыре взаимосвязанных механизма: отбор видимого материала, формальную организацию кадра, подключение культурного кода и закрепление смысла в повторяемых визуальных практиках. Поэтому визуальный образ выступает важным инструментом формирования культурной очевидности и требует критического прочтения.

Бартовская теория важна для анализа визуального образа по трем причинам. Во-первых, она позволяет различать денотативный и коннотативный уровни изображения. Во-вторых, она показывает связь между зрительной формой и идеологическим эффектом. В-третьих, она возвращает изображению историческую условность, скрытую за кажущейся очевидностью.

Конкретизация выводов позволяет выделить несколько положений. Во-первых, мифологический смысл возникает не в результате простого повторения мотива, а в результате превращения первичного знака в форму вторичного означивания. Во-вторых, визуальная убедительность мифа обеспечивается не только темой, но и формальными средствами: композицией, ракурсом, светом, масштабом, жестом и отношением изображения к слову. В-третьих, денотативная достоверность

изображения может усиливать идеологический эффект, поскольку она создает впечатление естественного присутствия вещей. В-четвертых, художественный образ не всегда совпадает с мифом: его критический потенциал проявляется там, где он сохраняет многозначность и нарушает привычный код.

Для художественной критики из этого следуют конкретные рекомендации. Анализ визуального объекта должен начинаться не с оценки его выразительности, а с выявления того, какие культурные смыслы изображение делает естественными. Далее необходимо описать формальные средства, обеспечивающие этот эффект: композицию, масштаб, ракурс, свет, жест, повторяемость и отношение изображения к словесному сопровождению. Наконец, следует отличать мифологическое упрощение от художественной многозначности: чем сильнее образ сопротивляется единственному толкованию, тем осторожнее должна быть его интерпретация как мифа.

Практический алгоритм бартовского анализа визуального образа может быть сформулирован следующим образом: 1) описать денотативный состав изображения; 2) выделить коннотативные коды; 3) определить, какое значение закрепляется как естественное; 4) проанализировать формальные средства натурализации; 5) проверить, сохраняет ли образ смысловую открытость; 6) соотнести полученный результат с историческим и социальным контекстом. Такой алгоритм применим не только к рекламе, но и к фотографии, кинообразу, публичному портрету и цифровым визуальным практикам.

Значение бартовской концепции для современной визуальной культуры определяется ее методологической точностью. Она помогает читать визуальность не как нейтральную поверхность, а как систему производства смысла, нормы и культурной очевидности. В этом заключается актуальность бартовской художественной критики для исследования фотографии, рекламы, кинообраза, публичного портрета и цифровых визуальных практик.

Список литературы

1. Васильева, Е. В. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка / Е. В. Васильева // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. - 2016. - Вып. 1. - С. 4-33.
2. Дорофеев, Д. Ю. Человек как визуальное сообщение: семиотика и эстетика человеческого образа / Д. Ю. Дорофеев // ПРАΞИМА. Проблемы визуальной семиотики. - 2023. - № 1. - С. 48-77. - DOI: 10.23951/2312-7899-2023-1-48-77.
3. Орехов, А. М. Общая характеристика идеологической семиологии на основе семиологической теории Ролана Барта / А. М. Орехов, А. Р. Полубояринов // Социально-политические науки. - 2024. - Т. 14, № 4. - С. 213-219. - DOI: 10.33693/2223-0092-2024-14-4-213-219.

4. Понизовкина, И. Ф. Семиолог Р. Барт и социальный миф: современное прочтение / И. Ф. Понизовкина // Вестник Российского экономического университета имени Г. В. Плеханова. - 2017. - № 5. - С. 190-197.
5. Ветрова, К. О. Семиотический анализ рекламы Р. Барта: возможности, ограничения и перспективы / К. О. Ветрова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. - 2021. - Т. 13, вып. 4. - С. 5-11. - DOI: 10.17072/2073-6681-2021-4-5-11.
6. Черненькая, С. В. Семиотика рекламы Р. Барта / С. В. Черненькая // Вестник МГПУ. Серия «Философские науки». - 2021. - № 4 (40). - С. 77-85. - DOI: 10.25688/2078-9238.2021.40.4.07.
7. Фофанова, А. Д. Компаративный анализ мифологических теорий У. Эко и Р. Барта: философско-культурный аспект / А. Д. Фофанова // Pan-Art. - 2024. - Т. 4, вып. 1. - С. 27-31. - DOI: 10.30853/ra20240004.

Список источников

8. Барт, Р. Мифологии = Mythologies / Р. Барт ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. - М. : Издательство им. Сабашниковых, 2000. - 320 с.
9. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. - М. : Прогресс, 1989. - 616 с.
10. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. - М. : Искусство, 1970. - 384 с.

Дата публикации 16.06.2026

УДК 930

Королёв А.П. Изучение проблемы англоцентризма в творчестве Гиббона в отечественной историографии

Королёв Александр Петрович

хранитель музейных предметов Пензенского государственного краеведческого музея
Пенза, Россия
KorRoi@yandex.ru.

A researching of Anglocentrism's problem in the works of Edward Gibbon in Russian historiography

Korolev Alexander Petrovic

Curator of Museum Items, Penza State Museum of Local History, Russia, Penza

Аннотация. Рассматривается изучение проблемы англоцентризма в творчестве Э. Гиббона в отечественной историографии в последние десятилетия. Отечественная историческая наука уделяет пристальное внимание проблеме англоцентризма в трудах британских просветителей, в частности Эдуарда Гиббона. Российские исследователи (Мельникова, Камнев, Яснитский) рассматривают англоцентризм как видение мира через призму английской культуры и ценностей, сформированное колониальной экспансией.

Ключевые слова: Англоцентризм, Эдуард Гиббон, историография, британское Просвещение.

Abstract. The article examines the problem of Anglocentrism in the works of E. Gibbon in Russian historiography in recent decades. Russian historical science pays close attention to the problem of Anglocentrism in the works of British enlightenment thinkers, in particular Edward Gibbon. Russian researchers (Melnikova, Kamnev, Yasnitsky) consider Anglocentrism as a vision of the world through the prism of English culture and values, shaped by colonial expansion.

Keywords: Anglocentrism, Edward Gibbon, historiography, British Enlightenment.

Внимание отечественной исторической науки на проблему англоцентризма в работах британских историков эпохи Просвещения, и Эдуарда Гиббона, в частности, начинает проявляться только в последнее десятилетие XX века и этот интерес продолжается уже в первой четверти XXI века. Проблема изучения Гиббона отечественными историками ограничивается за последние 15 лет работами В.И. Шувалова [1, 2] и Высоковой [3, 4, 5]. Исследование этой темы происходило в работах следующих российских учёных: И.А. Мельниковой, С.Н. Камнева, Н.А. Яснитского, Б.С. Попова и В.И. Шувалова [1, 8, 9, 13, 14]. Также, подробно изучение творчества Гиббона в отечественной историографии ранее уже было нами рассмотрено в статье

«К вопросу об интерпретации взглядов Э. Гиббона в отечественной историографии» [6].

Цель статьи — провести систематизированный анализ интерпретации концепции англоцентризма в трудах Эдуарда Гиббона через призму подходов и оценок отечественной историографии. Исследование также включает в себя уточнение терминологии «англоцентризм» в контексте работ британских историков эпохи Просвещения.

Научная новизна работы заключается в том, что в последние 5 лет данная тема не поднималась в работах историографов, а также в том, впервые осуществляется систематизированный анализ интерпретации концепции англоцентризма в трудах Эдуарда Гиббона сквозь призму оценок и подходов отечественной историографии.

Прежде, чем рассматривать данный вопрос, необходимо определиться с терминологией темы, а именно под каким определением преимущественно рассматривают отечественные исследователи работ британских историков такое понятие как «англоцентризм» и что под ним они понимают.

На наш взгляд, исследователи, приведённые ниже, под понятием «англоцентризм» рассматривают практику видения мира британскими историками эпохи Просвещения в первую очередь через призму английской культуры, языка и ценностей, часто маргинализируя или игнорируя неанглоязычные перспективы. Исторически англоцентризм возник в период, когда британские нормы и ценности распространялись по всему миру посредством колонизации [6].

Начиная с XVII столетия, британское колониальное правление, экономическое влияние и миссионерские усилия способствовали распространению английского языка и британских культурных парадигм на обширные территории Африки, Азии, Америки и Океании. В результате, английский язык стал синонимом административной власти, торговой деятельности и прогресса, в то время как местные культурные традиции зачастую подвергались трансформации или подавлению в угоду британским представлениям [7].

Таким образом, англоцентризм является своеобразной национальной философией, повествующей о превосходстве британской нации над остальными, и это оказало огромное влияние на труды представителей Британского просвещения, среди которых был Эдуард Гиббон.

По мнению Мельниковой И.А., изложенному в работе «Эдуард Гиббон и его приёмы исторического исследования» (1993 г.), в работах Эдуарда Гиббона (1737 – 1794) прослеживаются черты англоцентризма, проявляющиеся в его патриотической

позиции, склонности к возвышению англичан над другими народами и представлении британской монархии как эталонной политической системы. Эти тенденции находят отражение как в его историографических трудах, так и в литературных произведениях [8, с. 77].

На это влияли многие факторы. Например, Гиббон искренне исповедовал англиканство, хоть и поверхностно, что можно объяснить противоречивостью религиозной культуры Англии XVIII в. и набирающей силу религиозной индифферентностью. Всё это и определило неоднозначную оценку им роли христианства в истории Римской империи. Таким образом, Мельникова в работах Эдуарда Гиббона отмечает англоцентризм именно в политическом контексте, что отчасти обусловлено его приверженностью англиканству как инструмента для политики страны.

С точки зрения Камнева С.Н., Эдуард Гиббон стал пионером в разработке методологически стройной концепции, охватывающей как Западную, так и Восточную Римскую империю. Его труд представляет собой первую всеобъемлющую пространственно-временную модель античности и Византии, основной идеей которой стало исследование их упадка. Ключевые особенности его концепции:

- Центральным аргументом Эдуарда Гиббона в объяснении краха Римской империи были религиозные распри и враждебное отношение христианства к существующей культуре.

- Он также упоминал ряд других факторов, включая снижение воинственности, влияние провинциалов с их «рабской моралью», излишества, моральное разложение и налоговое бремя. Однако, по его убеждению, именно дух христианства стал первопричиной падения римского государства.

- Гиббон рассматривал Византийскую империю как продолжение тысячелетнего упадка и финансового краха Рима, что обусловило его избирательный подход к историческим материалам: он фокусировался исключительно на тех аспектах византийской истории, которые подтверждали его тезис об упадке [10, с. 17].

Эта точка зрения выходит из самих трудов Гиббона и его политических взглядов, идеализирующих британский способ управления государством.

Гиббон в работах Камнева С.Н. был сторонником монархического строя, где власть короля, будучи сильной, получала одобрение парламента и закреплялась его законами в интересах общества. Британскую монархию он считал эталоном такой политической конструкции. Республику же он сначала называл «прекрасной теорией», а после событий Французской революции – «дикой теорией безграничного

равенства и свободы». Политическая история Гиббона, по сути, является отражением его собственных убеждений. В основе этих убеждений лежит преданность британской монархии, где верховенство короля над парламентом является ключевым принципом, а также ярко выраженный патриотизм, порождающий неприязнь к иным политическим системам. Гиббон демонстрировал превосходство англичан над другими народами, что находило отражение в его трудах. Например, в «Истории упадка и разрушения Римской империи», он предстаёт как патриот, наполняя повествование о Византии анекдотами и насмешками над тем, что казалось ему достойным осмеяния [11, с. 19]. Гиббон защищает эту точку зрения, утверждая, что зло, причинённое короной в прошлом, в конечном итоге обернётся добром для общества. Именно эта мысль дала ему основания для одобрения Семилетнего акта, принятого первым парламентом Георга I. Этот закон, противоречивший английским правовым нормам и продлевавший срок полномочий парламента на четыре года, Гиббон находил обоснованным. Он полагал, что, несмотря на своё сомнительное происхождение, этот акт был «освящён» течением времени, накопленным опытом и общественным одобрением. Удивительно, но фокус внимания сосредоточен на парламенте, а не на монархе, что свидетельствует о значительной власти парламента в тот период, позволявшей ему даже посягать на прерогативы короля [11, с. 49]. Учитывая, что народ отказывается от своих верховных прав, «в контексте гражданского и военного управления интересы монарха, как правило, совпадают с интересами его подданных». Это объясняется тем, что, с одной стороны, король, будучи воплощением народной воли, несомненно, выражает интересы народа. С другой стороны, король, символизируя божественную власть, проявляет заботу о народе, подобно пастырю о своей пастве, что также соответствует общественным интересам. К тому же, Гиббон негативно относился к крайним проявлениям индивидуализма, считая систему управления безрассудной и преступной, если она ставит личную выгоду выше общественных благ [11, с. 50].

Камнев, в качестве примера англоцентризма Гиббона приводит цитату британского историка о пяти далеких путешествиях, которые были предприняты одно за другим по распоряжению английского короля Георга I, они имели своей целью ни что иное, кроме как «чистую и благородную любовь к науке и к человеческому роду». Тот же самый монарх по Гиббону «познакомил островитян Южного океана с самыми полезными для человека растениями и животными». На этом примере мы можем распознать то, как Гиббон видит в этой колониальной деятельности своих соотечественников миссию «цивилизации и добра» на Земле [12].

Отдельного внимания заслуживает вопрос о взгляде историка на представителей иных, неанглийских, народов и культур. По мнению Камнева, Гиббон, будучи патриотом, намеренно выставляет другие нации в невыгодном свете, считая гениальным исключительно английский народ. Он относит к «просвещённой части Европы» только Англию и Францию, аргументируя это тем, что лишь юристы этих стран отказались от веры в колдовство. При этом, Франция всё же занимает более низкое положение в его иерархии, что видно из его критики французской монархии и культуры. Соседних с англичанами ирландцев и шотландцев Гиббон характеризует с долей едкой иронии, называя их предков «дикарями». Он утверждает, что Ирландия может обрести свободу и процветание лишь в составе «Великой Британии», а шотландцы лишь способствовали укреплению английской славы, добровольно присоединившись на равных правах. Гиббон также высмеивает «ложную гордость» этих народов. Континентальных же европейцев он также подвергает резкой критике: итальянцев считает распутными, испанцев – кичливыми, жадными и жестокими, а немцев – грубыми и дикими фанатиками. Нелицеприятные отзывы касаются и России с Сибирью. Однако самое уничижительное описание достаётся «неграм», которых Гиббон считает грубыми, невежественными и неспособными к управлению и умственной деятельности [12, с. 80].

Таким образом, по оценке Камнева С.Н., Эдуард Гиббон создал первую всеобъемлющую модель истории античности и Византии, сосредоточенную на исследовании их упадка. Ключевой причиной крушения Римской империи он считал влияние христианства, дополняя этот тезис другими факторами (моральное разложение, налоговое бремя и т.д.). Упадок Римской империи он сравнивал с современным для него положением дел в Британской империи в пользу последней, и именно в этом были англоцентристские взгляды Гиббона.

По мнению Яснитского Н.А., изложенному в его диссертации, посвящённой британскому историку, Гиббон принципиально рассматривал Великобританию как «прямого наследника германской расы». Эта точка зрения у него была основополагающей, в связи с тем, что согласно его же словам, он видел в племенах древних германцев, которые заселили Британию, после оставления её легионами Римской империи, следующие истоки: - в названии, ведь слово Англия производно от германского племени англов; в особенностях законодательства, построенного на общинных традициях этих племён; - и, вероятно, даже непосредственного происхождения всего народа и его самого, как представителя. Именно в этом «чистом» варварском корне, не затронутым «римской порочностью», Гиббон видел

основу для того идеального типа королевской власти, который, по его мнению, являлся гордостью у англичан, патриотов и философов.

Яснитский считает, что с точки зрения Гиббона, как представителя европейской цивилизации, очевиден его европоцентризм. Он убежден, что Европа несет прогресс «варварским» народам Старого и Нового Света. Он видит в войнах, торговле и религии инструменты распространения цивилизации, которые, по его мнению, повышают общее благосостояние, счастье, знания и даже моральные качества человечества. Тем не менее, как истинный британский патриот, Гиббон не может игнорировать негативные аспекты этого процесса. Он констатирует, что внедрение новшеств и установление контактов нередко сопровождалось жадностью, жестокостью и слепым рвением. [13].

Отсюда следует вывод, что Яснитский отмечает, что Гиббон придерживался европоцентричного взгляда на прогресс и видел в Великобритании прямого наследника германской расы — именно «варварские» корни (а не римское влияние) он считал основой идеальной королевской власти в Англии. При этом, будучи патриотом, Гиббон признавал и негативные стороны распространения европейской цивилизации — такие как жестокость и жадность.

Б.С. Попов в своих работах отмечает, в отличие от Мельниковой и Камнева, акценты внимания на том, что главной задачей Гиббона было изучение разнообразных аспектов культуры, под которыми он понимал экономическую и социальную жизнь, науку и мораль. Попов выделяет то, что Гиббон был поклонником античных богов и его политические взгляды претерпели эволюцию от консерватизма к либерализму вигов. Более того, Попов считает, что «История» Гиббона своим содержанием способствовала назреванию Великой французской революции, хотя сам Гиббон, по его мнению, этого не осознавал. Попов характеризует Гиббона как личность, одновременно являющуюся англичанином, европейцем и космополитом [14].

Таким образом, мы можем сделать вывод, что отечественная историография интерпретирует англоцентризм в мировоззрении Эдуарда Гиббона как термин, отражающий специфику его эпохи и являющийся продуктом исторического развития. Российские исследователи относят Гиббона к числу типичных представителей философско-просветительского направления в английской исторической мысли. Его «История» базировалась на устоявшихся историографических парадигмах, методологических достижениях предшественников, и распространённой в XVIII веке концепции превосходства

европейских держав над остальным миром. Однако, именно Гиббон, в отличие от других представителей британского Просвещения, вышел за рамки изучения исключительно британского исторического и национального пространства, посвятив свою работу истории народов всей Европы и даже соседних с ней регионов, что делает его работу уникальной и позволяет нам в дальнейшем исследовать его научное наследие в этом направлении.

Список литературы

1. Шувалов В.И. Социально-психологический аспект исторических взглядов Эдуарда Гиббона и проблема политеизма // Социосфера. Научно-методический и теоретический журнал. 2015. № 3 – С.15-24.
2. Шувалов В.И. Э. Гиббон и проблема христианства как социально-психологического феномена // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2019. № 1 (49). - С. 79-89.
3. Высокова В. В. Эдвард Гиббон, «История упадка и гибели Римской империи» и британские историки XX в. / В. В. Высокова // Imagines mundi : альманах исследований всеобщей истории XVI—XX вв. — № 7. — Сер. Интеллектуальная история. Вып. 4. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010. — С. 216-223.
4. Высокова В. В. Историзм Эдварда Гиббона: предтечи и влияния// История и историки в пространстве национальной и мировой культуры XVIII–XXI веков : сборник статей / под ред. Н. Н. Алеврас, Н. В. Гришиной, Ю. В. Красновой. – Челябинск : Энциклопедия, 2011. – С.215 – 220
5. Высокова В. В. Национальная история в британской традиции историописания эпохи Просвещения : автореферат дис. ... доктора исторических наук : 07.00.09 / Высокова Вероника Витальевна ; [Место защиты: Ин-т истории и археологии УрО РАН]. — Екатеринбург, 2015. — 47 с.
6. Королёв А.П. К вопросу об интерпретации взглядов Э. Гиббона в отечественной историографии // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. – 2012. – №27. – С. 735.
7. Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии. - М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. -142 с.
8. Мельникова И. А. Эдуард Гиббон и его приемы исторического исследования // Античный вестник, сборник научных трудов. – Вып. I. – Омск, 1993. – С. 79.
9. Мельникова И. А. Жизнь и общественно-политические взгляды Э. Гиббона // Античный вестник, сборник научных трудов. – Вып. II. – Омск, 1994. – С. 77.
10. Камнев С. Н. «История упадка и падения Римской империи» Э. Гиббона как продолжение «Истории» Тацита // Социальные институты в истории: ретроспекция и реальность. Межвузовский сборник статей. – Омск, 2006. – С. 16-28.
11. Камнев С. Н. Место Эдуарда Гиббона в системе английского рационализма// Исторический ежегодник. 2006. – Омск, 2007. – С. 48-64.
12. Камнев С. Н. Политические воззрения Эдуарда Гиббона // Вестник Омского Университета. – 2007. – № 3 (45). – С. 78-86.
13. Яснитский Н. А. Проблема падения Римской империи. Эдуард Гиббон: диссертация ... кандидата исторических наук. – М., 2002. – С. 31.
14. Попов Б. С. Эдуард Гиббон – историк, писатель и мыслитель эпохи Просвещения (1737 - 1794 гг.) // Новая и новейшая история. – 1993. – №3. – С. 177.

Дата публикации 14.06.2026

УДК 008:39(510)

Ли Даньфан Нематериальное культурное наследие Китая как фактор сохранения национальной культурной идентичности

Ли Даньфан

Магистрант, Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4
г. Минск, Беларусь
lidanfang07@gmail.com

Intangible cultural heritage of China as a factor in preserving national cultural identity

Li Danfang

Graduate Student, Belarusian State University, Nezavisimosti Ave., 4, Minsk, Belarus

Аннотация. В статье рассматривается нематериальное культурное наследие Китая как механизм сохранения и воспроизводства национальной культурной идентичности в условиях одновременного влияния глобализации, цифровизации, урбанизации и процессов культурной локализации. Актуальность темы определяется тем, что традиционные культурные формы сегодня сталкиваются не только с задачей сохранения исторической памяти, но и с необходимостью включения в современные образовательные, коммуникативные и медиакультурные практики. Методология исследования основана на культурологическом, историко-типологическом и сравнительно-аналитическом подходах. В статье используются методы анализа научной литературы, систематизации материалов ЮНЕСКО, сравнительного анализа и культурологической интерпретации. На основе примеров китайской каллиграфии, искусства печатей, праздника драконьих лодок, двадцати четырех солнечных периодов, традиционных текстильных техник народности ли и оперы Куньцзюй обосновано, что нематериальное культурное наследие выполняет ценностно-нормативную, мемориальную, образовательную, коммуникативную и интеграционную функции. Научная новизна статьи заключается в предложении четырехуровневой модели анализа роли нематериального наследия в сохранении культурной идентичности: ценностный уровень, уровень культурной памяти, уровень межпоколенческой передачи и институционально-коммуникативный уровень. Делается вывод о том, что нематериальное культурное наследие Китая следует рассматривать не только как объект охраны, но и как активный ресурс культурной преемственности, воспитания молодежи и межкультурного диалога.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие; Китай; культурная идентичность; традиционная культура; каллиграфия; праздник драконьих лодок.

Abstract. The article examines China's intangible cultural heritage as a mechanism for preserving and reproducing national cultural identity under the simultaneous influence of globalization, digitalization, urbanization and processes of cultural localization. The relevance of the topic is determined by the fact that traditional cultural forms today face not only the task of preserving historical memory, but also the need to be integrated into modern educational, communicative and media-cultural practices. The methodology of the study is based on cultural, historical-typological and comparative-analytical approaches. The article

applies the methods of analyzing scholarly literature, systematizing UNESCO materials, comparative analysis and cultural interpretation. Based on the examples of Chinese calligraphy, the art of seal engraving, the Dragon Boat Festival, the Twenty-Four Solar Terms, the traditional textile techniques of the Li ethnic group and Kunqu Opera, it is substantiated that intangible cultural heritage performs value-normative, memorial, educational, communicative and integrative functions. The scientific novelty of the article lies in proposing a four-level model for analyzing the role of intangible heritage in preserving cultural identity: the value level, the level of cultural memory, the level of intergenerational transmission, and the institutional-communicative level. The article concludes that China's intangible cultural heritage should be regarded not only as an object of protection, but also as an active resource for cultural continuity, youth education and intercultural dialogue.

Keywords: intangible cultural heritage; China; cultural identity; traditional culture; calligraphy; Dragon Boat Festival.

В современных условиях проблема сохранения нематериального культурного наследия занимает особое место в гуманитарной науке. Это связано с тем, что культура сегодня развивается не только в условиях глобализации, но и под влиянием цифровизации, урбанизации, культурной локализации и процессов деглобализации. С одной стороны, глобальные коммуникации создают новые возможности для распространения культурных ценностей, знакомства народов друг с другом и популяризации традиций за пределами национальных границ. С другой стороны, ускоренное развитие массовой культуры, коммерциализация культурных практик и разрыв межпоколенческой передачи усиливают риск упрощения и утраты живых форм традиционной культуры.

Для Китая вопрос сохранения нематериального культурного наследия имеет особое значение. Китайская цивилизация обладает длительной историей, богатой письменной традицией, сложной системой символов, разнообразием региональных культур и большим количеством этнических групп. В этих условиях культурная идентичность формируется не только через государственные институты, язык и историческую память, но и через повседневные практики: праздники, обряды, ремесла, художественные формы, календарные знания, семейные традиции и способы передачи опыта между поколениями [1; 2].

Нематериальное культурное наследие является важным элементом культурной памяти общества. Оно не существует только в книгах, музеях или архивах. Его главная особенность состоит в том, что оно сохраняется в живой практике людей. Праздник существует тогда, когда его отмечают; ремесло сохраняется тогда, когда мастер передает навык ученику; каллиграфия остается культурной практикой тогда, когда человек не только знает о ней, но и осваивает ее как форму письма, искусства и внутренней дисциплины. Поэтому нематериальное наследие нельзя понимать как

неподвижный остаток прошлого. Оно является динамичной частью современной культуры [3; 4].

Методология исследования основана на культурологическом, историко-типологическом и сравнительно-аналитическом подходах. Культурологический подход позволяет рассмотреть нематериальное наследие как систему ценностей, символов и практик, через которые общество воспроизводит представления о себе. Историко-типологический подход используется для анализа различных форм китайского нематериального наследия — письменных, праздничных, календарных, ремесленных и исполнительских. Сравнительно-аналитический подход дает возможность сопоставить функции разных элементов наследия и выявить их общее значение для сохранения национальной культурной идентичности. В работе применяются методы анализа научной литературы, систематизации материалов ЮНЕСКО, культурологической интерпретации и обобщения.

Согласно Конвенции ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия, к данной сфере относятся обычаи, формы представления и выражения, знания, навыки, а также связанные с ними инструменты, предметы и культурные пространства, которые признаются сообществами, группами и в некоторых случаях отдельными лицами частью их культурного наследия [11]. Данное определение принципиально важно, поскольку оно показывает: нематериальное наследие не сводится к отдельным предметам или памятникам. Оно включает социальные практики, способы общения, формы коллективной памяти и культурные механизмы, через которые общество воспроизводит само себя.

В этом смысле нематериальное культурное наследие тесно связано с национальной культурной идентичностью. Идентичность означает осознание принадлежности к определенной культурной общности, принятие ее ценностей, символов, исторического опыта и норм поведения. Она формируется не только через официальное образование, но и через участие человека в культурной жизни семьи, местного сообщества и общества в целом. Именно поэтому традиционные праздники, художественные практики и ремесла имеют не только эстетическое, но и социальное значение [5; 6; 7].

В современных исследованиях нематериальное культурное наследие рассматривается не только как объект охраны, но и как процесс постоянного воспроизводства культурных смыслов. Его сохранение предполагает не простую фиксацию традиции, а поддержку носителей, практик передачи, социальных условий

и культурной среды, в которой данная традиция остается значимой для сообщества [8; 9; 10].

В теоретическом плане культурная идентичность может рассматриваться как результат соотнесения человека и сообщества с определенной системой ценностей, символов, исторических представлений и моделей поведения. В гуманитарных исследованиях идентичность обычно понимается не как неизменная данность, а как процесс постоянного воспроизводства принадлежности через язык, память, ритуалы, культурные тексты и социальные практики. Поэтому нематериальное культурное наследие имеет особое значение: оно не только сохраняет отдельные традиции, но и поддерживает механизмы культурной самоидентификации.

Важным понятием для анализа данной темы является культурная память. Она связывает индивидуальный опыт человека с коллективными представлениями о прошлом. Через праздники, обряды, ремесленные навыки, исполнительские искусства и календарные знания общество передает не только информацию, но и ценностное отношение к истории. В этом смысле нематериальное наследие выступает как форма живой культурной памяти, поскольку оно сохраняется не столько в архиве, сколько в повторяемом действии, обучении, участии и коллективном переживании.

Китайское нематериальное культурное наследие включает широкий круг явлений: устные традиции, исполнительские искусства, обряды, праздники, знания о природе и Вселенной, традиционные ремесла, формы народного искусства и культурные практики отдельных регионов. Эти элементы различаются по форме, но имеют общую функцию: они обеспечивают преемственность культуры. Через них человек узнает, как его общество понимает красоту, порядок, труд, семью, природу, память и отношение к прошлому.

Одним из наиболее известных примеров китайского нематериального культурного наследия является китайская каллиграфия. Она традиционно воспринимается не просто как техника письма, а как особый вид искусства, соединяющий письменность, философское восприятие мира, эстетику линии и внутреннее состояние автора. В китайской культуре иероглиф является не только знаком языка, но и визуальной формой, способной выражать характер, ритм, движение и эмоциональную концентрацию.

ЮНЕСКО характеризует китайскую каллиграфию как практику, которая имеет значение для приобщения к традиционной культуре и художественному образованию [12]. Это объясняется тем, что обучение каллиграфии связано не только с овладением техникой кисти. Оно предполагает дисциплину, внимание, понимание композиции,

знание классических образцов и уважение к письменной традиции. Через каллиграфию человек входит в пространство китайской культуры, где письмо, искусство и личное самосовершенствование тесно связаны между собой.

Каллиграфия выполняет несколько функций. Во-первых, она сохраняет связь с письменной историей Китая. Во-вторых, она передает эстетические нормы, связанные с гармонией, равновесием, ритмом и выразительностью линии. В-третьих, она имеет воспитательное значение, поскольку требует терпения, сосредоточенности и уважения к традиции. В-четвертых, она является узнаваемым символом китайской культуры в международном пространстве. Даже человек, не владеющий китайским языком, часто воспринимает каллиграфию как один из наиболее ярких образов китайской цивилизации.

Близким к каллиграфии видом искусства является китайская печать. Искусство печатей сочетает письменную культуру, резьбу, композицию, символику и индивидуальное выражение. Печать в китайской традиции была знаком личности, авторства, власти и культурного вкуса. Она использовалась в официальной, художественной и личной сферах. ЮНЕСКО отмечает, что искусство китайской печати является важной частью китайского изобразительного искусства, а сама печать первоначально выполняла функцию подписи или знака полномочия [13].

Культурное значение печати состоит в том, что она соединяет личную идентичность человека с традиционной системой знаков. В небольшой форме печати концентрируются имя, статус, художественная манера и отношение к письменной культуре. Для создания печати требуется не только техническое мастерство, но и знание каллиграфии, композиции и символики. Поэтому искусство печатей можно рассматривать как пример того, как материальный предмет становится носителем нематериального культурного смысла.

Особое место в системе китайского нематериального наследия занимают традиционные праздники. Одним из наиболее известных является праздник драконьих лодок. Он отмечается в пятый день пятого месяца по лунному календарю и связан с ритуалами памяти, соревнованиями на лодках, приготовлением традиционной еды и коллективным участием местных сообществ. В материалах ЮНЕСКО подчеркивается, что данный праздник укрепляет связи внутри семей и способствует установлению гармоничных отношений между человеком и природой [14].

Значение праздника драконьих лодок нельзя ограничивать только внешней зрелищностью гонок на лодках. Его культурная роль шире. Во время праздника

воспроизводятся представления о верности, памяти, коллективной солидарности, уважении к предкам и связи человека с природными циклами. Такие праздники создают пространство для общения поколений. Старшие члены семьи передают младшим знания о традиционной пище, обычаях, легендах и правилах поведения. Младшее поколение, участвуя в празднике, воспринимает культуру не как абстрактный учебный материал, а как часть собственного жизненного опыта.

Традиционные праздники также выполняют интеграционную функцию. Они объединяют людей разного возраста, профессий и социального положения. В городских условиях, где повседневная жизнь часто становится индивидуализированной, праздник возвращает человеку ощущение общности. В этом смысле нематериальное культурное наследие выступает как средство социальной связи.

Еще одним важным примером является система двадцати четырех солнечных периодов. Она связана с традиционными китайскими знаниями о времени, природе, сезонных изменениях и сельскохозяйственном цикле. По данным ЮНЕСКО, древние китайцы разделили годовое движение Солнца на двадцать четыре отрезка, каждый из которых получил собственное название [15]. Эти знания использовались для организации земледельческого труда, бытовой жизни, сезонного питания и народных праздников.

Двадцать четыре солнечных периода показывают, что нематериальное наследие может быть связано не только с искусством или праздником, но и с практическим знанием о природе. Эта система отражает наблюдательность традиционного общества, его зависимость от природных циклов и стремление жить в соответствии с сезонными ритмами. В современном Китае солнечные периоды сохраняют значение не только как календарная система, но и как часть культурной памяти. Они используются в образовании, популярной культуре, медиа, дизайне, гастрономии и туристических проектах.

Важно отметить, что такие знания способствуют формированию экологического сознания. Они напоминают о связи человека с природой, о необходимости учитывать сезонность, климатические изменения и баланс между хозяйственной деятельностью и окружающей средой. Поэтому двадцать четыре солнечных периода могут рассматриваться как пример традиционного знания, которое сохраняет актуальность в современную эпоху.

Традиционные ремесла также занимают значительное место в китайском нематериальном наследии. Особенно показательным примером являются

традиционные текстильные техники народности ли, включающие прядение, окрашивание, ткачество и вышивку. ЮНЕСКО указывает, что данные техники применяются женщинами народности ли провинции Хайнань для изготовления одежды и предметов повседневного использования [16]. Здесь важно, что речь идет не только о производственной технике, но и о культурной системе, связанной с этнической идентичностью, семейной передачей навыков и эстетическими представлениями сообщества.

Текстильные техники народности ли демонстрируют, что нематериальное наследие часто принадлежит конкретному локальному или этническому сообществу. Оно формируется в определенной природной, социальной и исторической среде. Узоры, цветовые решения, способы окрашивания и типы ткани могут отражать представления о происхождении, статусе, возрасте, семейном положении и местной истории. Поэтому исчезновение такого ремесла означает утрату не только технического навыка, но и целого пласта культурной информации.

Сохранение ремесел требует особого подхода. Их невозможно полноценно сохранить только через описание в каталоге или демонстрацию в музее. Необходима живая передача от мастера к ученику. При этом важно, чтобы молодые люди видели в ремесле не только старинную традицию, но и возможность современного культурного и профессионального развития. Если традиционное ремесло связано только с прошлым, оно постепенно теряет привлекательность. Если же оно включается в современный дизайн, образование, культурный туризм и локальное предпринимательство, у него появляется шанс на устойчивое развитие.

Среди исполнительских искусств особое место занимает опера Куньцзюй. ЮНЕСКО характеризует Куньцзюй как одну из старейших форм китайской оперы, которая до сих пор исполняется и отличается особой мелодической системой и сложной сценической структурой [17]. Куньцзюй соединяет музыку, поэзию, актерское мастерство, движение, костюм и сценическое пространство. Ее значение состоит не только в художественной ценности, но и в том, что она сохраняет классическую литературную и театральную традицию.

Исполнительские искусства имеют особую роль в сохранении культурной идентичности, потому что они воздействуют не только через текст, но и через голос, жест, ритм, музыку и визуальный образ. Зритель воспринимает традицию комплексно. Через спектакль передаются представления о красоте, нравственности, характере, исторической памяти и социальных отношениях. Поэтому сохранение Куньцзюй и других форм традиционного театра требует подготовки исполнителей,

поддержки сценических площадок, работы с аудиторией и адаптации формы представления для современного зрителя.

На основе рассмотренных примеров можно предложить четырехуровневую модель анализа роли нематериального культурного наследия Китая в сохранении национальной культурной идентичности. Первый уровень — ценностно-нормативный. Он связан с передачей представлений о гармонии, уважении к предкам, связи человека с природой, дисциплине, труде и красоте. Второй уровень — мемориальный. На этом уровне наследие сохраняет коллективную память о прошлом и превращает исторический опыт в повторяемую культурную практику. Третий уровень — межпоколенческий. Он отражает передачу навыков, знаний и смыслов от старших к младшим через семью, общину, школу, мастерскую и праздник. Четвертый уровень — институционально-коммуникативный. Он связан с ролью государства, образования, музеев, цифровых платформ, культурного туризма и международного диалога в поддержании и распространении наследия.

Данная модель позволяет рассматривать нематериальное культурное наследие Китая не как сумму отдельных традиций, а как целостный механизм культурной преемственности. В этом состоит теоретическое значение анализа: каллиграфия, печати, традиционные праздники, календарные знания, ремесла и исполнительские искусства выполняют разные функции, но все они участвуют в воспроизводстве культурной идентичности.

С учетом предложенной четырехуровневой модели функции нематериального культурного наследия Китая можно рассматривать не изолированно, а как взаимосвязанную систему механизмов сохранения идентичности.

Первая функция — историко-культурная. Наследие сохраняет память о прошлом, о способах жизни, ценностях и мировоззрении разных поколений. Через каллиграфию, печати, праздники, календарные знания, ремесла и театр общество передает представление о собственной истории.

Вторая функция — образовательная. Нематериальное наследие может использоваться в школах, университетах, музеях, культурных центрах и семейном воспитании. Оно помогает изучать историю и культуру через конкретные практики. Например, изучение каллиграфии развивает понимание письменной культуры, знакомство с праздником драконьих лодок помогает понять традиционные ценности, а анализ двадцати четырех солнечных периодов показывает связь культуры с природной средой.

Третья функция — коммуникативная. Наследие создает пространство общения между поколениями, регионами и культурами. Праздники объединяют семьи и сообщества; ремесленные мастер-классы соединяют мастера и ученика; театральные представления создают контакт между исполнителем и зрителем; международные выставки и фестивали знакомят другие страны с китайской культурой.

Четвертая функция — символическая. Многие элементы нематериального наследия становятся символами страны. Китайская каллиграфия, печати, опера, традиционные праздники и ремесла воспринимаются как культурные знаки Китая. Они формируют образ страны в международном культурном пространстве и помогают другим народам понять особенности китайской цивилизации.

Пятая функция — интеграционная. Нематериальное наследие объединяет разные социальные группы и поддерживает чувство культурной принадлежности. Это особенно важно в многонациональном государстве, где наряду с общенациональной культурой существуют региональные и этнические традиции. Поддержка локального наследия не ослабляет национальную идентичность, а делает ее более богатой и многоуровневой.

Перечисленные проблемы показывают, что сохранение нематериального наследия не может быть сведено только к юридической охране или включению элементов в международные списки. Главная трудность состоит в сохранении живого механизма передачи смысла, когда традиция остается значимой для носителей, а не превращается в музейный, туристический или формально-административный объект.

Однако сохранение нематериального культурного наследия связано с рядом проблем. Первая проблема — ослабление межпоколенческой передачи. В традиционном обществе многие формы культуры передавались естественно: в семье, общине, мастерской, во время праздников и повседневного труда. В современном обществе этот механизм часто нарушается. Молодые люди переезжают в города, получают образование в другой среде, проводят много времени в цифровом пространстве и не всегда имеют возможность регулярно участвовать в традиционных практиках.

Вторая проблема — коммерциализация. Культурный туризм, сувенирная продукция и массовые мероприятия могут способствовать популяризации наследия. Но если традиция начинает существовать только как товар или развлечение для туристов, она рискует потерять глубинный смысл. Например, ремесло может быть упрощено ради быстрого производства, праздник может превратиться только в

зрелище, а сложная художественная форма может быть сокращена до внешне привлекательного элемента.

Третья проблема — формализация охраны наследия. Иногда сохранение традиции ограничивается включением в список, организацией официального мероприятия или созданием символической презентации. Такие меры важны, но сами по себе они не гарантируют живого продолжения культуры. Если носители традиции не получают реальной поддержки, если молодежь не вовлечена в обучение, если сообщество не видит практического смысла в сохранении наследия, формальный статус не решает проблему.

Четвертая проблема — изменение культурных интересов молодежи. Современная молодежь живет в условиях глобальных медиа, коротких видео, социальных сетей и быстрых форм потребления информации. Традиционные практики, которые требуют времени, терпения и глубокого освоения, могут казаться сложными или далекими от повседневной жизни. Поэтому задача сохранения наследия должна включать поиск новых форм коммуникации с молодежной аудиторией.

Пятая проблема — риск искажения содержания традиции при цифровой популяризации. Цифровые технологии дают большие возможности: можно создавать онлайн-архивы, обучающие видео, виртуальные выставки, интерактивные карты и образовательные платформы. Однако цифровая форма часто упрощает сложное культурное содержание. Поэтому важно, чтобы цифровизация не подменяла живую традицию, а помогала ее изучать, документировать и передавать.

Для решения указанных проблем необходим системный подход. Прежде всего важна государственная политика в сфере охраны культурного наследия. Она должна включать выявление элементов наследия, поддержку носителей традиций, финансирование образовательных программ, развитие музеев, архивов, культурных центров и исследовательских проектов. Однако государственная политика будет эффективной только в том случае, если она опирается на реальные потребности сообществ.

Второе направление — развитие образования. Элементы нематериального культурного наследия могут быть включены в школьные и университетские программы, факультативные занятия, культурные практики, исследовательские проекты и творческие мастерские. Важно, чтобы студенты изучали наследие не только теоретически, но и через практическое участие: написание каллиграфии,

изучение традиционного календаря, подготовку презентаций о праздниках, участие в мастер-классах, интервью с носителями традиций.

Третье направление — поддержка семейной передачи культуры. Семья остается важнейшей средой культурной социализации. Именно в семье ребенок впервые знакомится с традиционной едой, праздниками, семейными рассказами, нормами поведения и символами культуры. Поэтому важно поддерживать такие формы, которые делают традицию частью повседневной жизни, а не только официального праздника.

Четвертое направление — развитие локальных сообществ. Многие формы нематериального наследия принадлежат конкретным регионам, деревням, городам или этническим группам. Поэтому их сохранение невозможно без участия самих носителей традиции. Местные сообщества должны быть не объектом внешней охраны, а активным субъектом культурного процесса. Они лучше всего понимают смысл традиции, ее внутренние правила и реальные проблемы передачи.

Пятое направление — осторожное использование цифровых технологий. Цифровые инструменты могут помочь сохранять видеоархивы, создавать базы данных, распространять образовательные материалы и привлекать молодежь. Например, короткие видео могут знакомить аудиторию с каллиграфией, праздниками или ремеслами. Однако после такого первого знакомства необходимо создавать возможность более глубокого изучения: курсы, мастер-классы, лекции, музеи, культурные программы и живое общение с носителями традиции.

Шестое направление — развитие международного культурного диалога. Нематериальное культурное наследие Китая имеет значение не только для внутренней культурной политики, но и для международного общения. Через выставки, фестивали, академические конференции, переводы, культурные центры и образовательные обмены другие страны получают возможность лучше понять китайскую культуру. При этом важно избегать поверхностной экзотизации. Наследие должно представляться не как набор необычных образов, а как сложная система ценностей, знаний и исторического опыта.

В практическом плане предложенные направления могут быть конкретизированы в нескольких мерах. Во-первых, целесообразно создавать региональные цифровые архивы нематериального культурного наследия с участием самих носителей традиций, чтобы фиксировать не только внешний вид обряда или ремесла, но и его локальные смыслы. Во-вторых, в образовательных программах следует использовать проектный формат: интервью с мастерами, подготовку

школьных и студенческих медиапроектов, участие в мастер-классах и анализ семейных культурных практик. Во-третьих, поддержка носителей традиций должна включать не только символическое признание, но и гранты, площадки для обучения, возможность передачи мастерства и включение молодых участников в культурные проекты. Во-четвертых, при развитии культурного туризма необходимо сохранять баланс между привлекательной презентацией наследия и недопущением его упрощения до сувенирной или развлекательной формы.

Таким образом, проведенный анализ показал, что нематериальное культурное наследие Китая выступает не только объектом охраны, но и механизмом воспроизводства национальной культурной идентичности. Его значение проявляется на четырех взаимосвязанных уровнях: ценностно-нормативном, мемориальном, межпоколенческом и институционально-коммуникативном. На ценностном уровне наследие передает представления о гармонии, дисциплине, труде, красоте, уважении к предкам и связи человека с природой. На мемориальном уровне оно сохраняет коллективную память и превращает прошлое в живую культурную практику. На межпоколенческом уровне оно обеспечивает передачу навыков и смыслов от старших к младшим. На институционально-коммуникативном уровне оно включается в образование, культурную политику, цифровые платформы и международный диалог.

Рассмотренные примеры — китайская каллиграфия, искусство печатей, праздник драконьих лодок, двадцать четыре солнечных периода, текстильные техники народности ли и опера Куньцзюй — показывают разные формы действия этого механизма. Каллиграфия и печати сохраняют связь письменной культуры, эстетики и личной самоидентификации. Праздник драконьих лодок поддерживает коллективную память и семейно-общинные связи. Двадцать четыре солнечных периода демонстрируют значение традиционных знаний о времени и природе. Текстильные техники народности ли раскрывают роль локального и этнического наследия. Куньцзюй передает классические формы исполнительской культуры и эстетического опыта.

Вместе с тем сохранение нематериального наследия требует преодоления ряда рисков: ослабления межпоколенческой передачи, коммерциализации, формализации охраны, снижения интереса молодежи и упрощения традиции в цифровой среде. Поэтому эффективная работа с наследием должна сочетать государственную поддержку, участие местных сообществ, образовательные программы, семейную передачу, подготовку молодых носителей традиции и осторожное использование цифровых технологий.

Научное значение статьи заключается в том, что нематериальное культурное наследие Китая рассматривается как многоуровневый механизм сохранения культурной идентичности, а не только как совокупность отдельных традиционных практик. Практическое значение состоит в возможности использовать предложенную модель при разработке образовательных, музейных, молодежных и культурно-коммуникативных проектов, направленных на сохранение и актуализацию китайского культурного наследия.

Список литературы

1. Bodde, D. Chinese Thought, Society, and Science: The Intellectual and Social Background of Science and Technology in Pre-modern China / D. Bodde. — Honolulu : University of Hawaii Press, 1991. — 450 p.
2. Ebrey, P. B. The Cambridge Illustrated History of China / P. B. Ebrey. — Cambridge : Cambridge University Press, 2010. — 384 p.
3. Ассман, Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 368 с.
4. Хальбвакс, М. Социальные рамки памяти / М. Хальбвакс. — М. : Новое издательство, 2007. — 348 с.
5. Hall, S. Cultural Identity and Diaspora / S. Hall // Identity: Community, Culture, Difference / ed. by J. Rutherford. — London : Lawrence & Wishart, 1990. — P. 222–237.
6. Smith, A. D. National Identity / A. D. Smith. — Reno : University of Nevada Press, 1991. — 226 p.
7. Taylor, C. The Politics of Recognition / C. Taylor // Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition. — Princeton : Princeton University Press, 1994. — P. 25–73.
8. Blake, J. Commentary on the 2003 UNESCO Convention on the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage / J. Blake. — Leicester : Institute of Art and Law, 2006. — 190 p.
9. Smith, L. Uses of Heritage / L. Smith. — London ; New York : Routledge, 2006. — 351 p.
10. Kirshenblatt-Gimblett, B. Intangible Heritage as Metacultural Production / B. Kirshenblatt-Gimblett // Museum International. — 2004. — Vol. 56, № 1–2. — P. 52–65.

Список источников

11. UNESCO. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage [Электронный ресурс]. — 2003. — Режим доступа: <https://ich.unesco.org/en/convention>. — Дата доступа: 07.05.2026.
12. Chinese calligraphy [Электронный ресурс] // UNESCO Intangible Cultural Heritage. — Режим доступа: <https://ich.unesco.org/en/RL/chinese-calligraphy-00216>. — Дата доступа: 07.05.2026.
13. Art of Chinese seal engraving [Электронный ресурс] // UNESCO Intangible Cultural Heritage. — Режим доступа: <https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-chinese-seal-engraving-00217>. — Дата доступа: 07.05.2026.

14. Dragon Boat festival [Электронный ресурс] // UNESCO Intangible Cultural Heritage. — Режим доступа: <https://ich.unesco.org/en/RL/dragon-boat-festival-00225>. — Дата доступа: 07.05.2026.
15. The Twenty-Four Solar Terms, knowledge in China of time and practices developed through observation of the sun's annual motion [Электронный ресурс] // UNESCO Intangible Cultural Heritage. — Режим доступа: <https://ich.unesco.org/en/RL/the-twenty-four-solar-terms-knowledge-in-china-of-time-and-practices-developed-through-observation-of-the-sun-s-annual-motion-00647>. — Дата доступа: 07.05.2026.
16. Traditional Li textile techniques: spinning, dyeing, weaving and embroidering [Электронный ресурс] // UNESCO Intangible Cultural Heritage. — Режим доступа: <https://ich.unesco.org/en/RL/traditional-li-textile-techniques-spinning-dyeing-weaving-and-embroidering-02153>. — Дата доступа: 07.05.2026.
17. Kun Qu opera [Электронный ресурс] // UNESCO Intangible Cultural Heritage. — Режим доступа: <https://ich.unesco.org/en/RL/kun-qu-opera-00004>. — Дата доступа: 07.05.2026.

Дата публикации 22.06.2026

УДК 72.023

Мерзлякова М.А., Портнова И.В. Влияние новых технологий на современную архитектуру

Мерзлякова Марина Алексеевна

студентка 3 курса, Инженерная академия, Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы (РУДН)

Портнова Ирина Васильевна

кандидат архитектуры, доцент, кафедра архитектуры, Инженерная академия Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы (РУДН)

The Influence of New Technologies on Modern Architecture

Merzlyakova Marina Alekseevna

3rd year student, Engineering Academy, Patrice Lumumba Peoples' Friendship University of Russia (RUDN)

Portnova Irina Vasilyevna

Candidate of Architecture, Associate Professor, Department of Architecture, Engineering Academy, Patrice Lumumba Peoples' Friendship University of Russia (RUDN)

Аннотация. В статье рассматривается роль технологий в архитектуре второй половины XX – начала XXI века. Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления стремительной цифровой трансформации архитектурной практики, происходящей под влиянием технологических инноваций. На фоне глобальных климатических вызовов и урбанизации изучение факторов, определяющих переход от индустриальных методов к цифровым технологиям проектирования и производства, приобретает особую значимость. Нами выделены три ключевых этапа трансформации архитектурной практики. Особое внимание уделяется влиянию BIM-технологий, параметрического проектирования и инженерных материалов на формообразование и конструктивные решения. Цель исследования – выявить ключевые этапы трансформации архитектурной практики и технологические факторы, определяющие облик современных зданий.

Ключевые слова: BIM-технологии, параметрическое проектирование, CLT-панели, цифровая архитектура, инженерные материалы, устойчивое развитие.

Abstract. The article examines the role of technology in the architecture of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. The relevance of the study is due to the need to understand the rapid digital transformation of architectural practice, which is influenced by technological innovations. In the context of global climate challenges and urbanization, studying the factors that determine the transition from industrial methods to digital technologies for design and production is particularly important. We have identified three key stages of the transformation of architectural practice. Special attention is paid to the impact of BIM technologies, parametric design, and engineering materials on the formation of shapes and structural solutions. The purpose of the study is

to identify the key stages of the transformation of architectural practice and the technological factors that determine the appearance of modern buildings.

Keywords: BIM technologies, parametric design, CLT panels, digital architecture, engineering materials, and sustainable development

Введение

Для понимания современного этапа развития архитектуры необходимо обратиться к работам исследователей, занимавшихся периодизацией архитектурного процесса и осмыслением роли технологий. В отечественной науке фундаментальный труд А. В. Иконникова «Архитектура XX века. Утопии и реальность» (2001) стал первой попыткой создать целостную картину мирового архитектурного столетия [1]. Автор прослеживает, как социальные и технологические изменения формировали облик зданий. С. П. Заварихин в учебнике «Архитектура: композиция и форма» (2022) сосредоточился на эволюции профессионального инструментария архитектора, показывая влияние технологических возможностей на композиционные приёмы [13]. В. Л. Глазычев в энциклопедии «Архитектура» (2002) выделяет этапы развития архитектуры в соответствии со сменой доминирующих строительных технологий – от доиндустриального к индустриальному и постиндустриальному [14].

Среди зарубежных исследователей этап индустриализации охарактеризован У. Культерманном [2], связавшим смену этапов с появлением новых материалов. К. Фрамpton в «Современной архитектуре: критической истории» (1980) ввёл понятие «критического регионализма» и отметил широкое внедрение технологических новшеств в постмодернистской архитектуре, что привело к формированию «интернационального стиля» [3].

В современной архитектуре ключевой фигурой, анализирующей цифровой переход, является М. Карпо. В антологии «Цифровой поворот в архитектуре 1992–2012» (2013) он систематизировал этапы внедрения цифровых методов – от первых компьютерных экспериментов до массовой кастомизации, констатируя смену парадигмы проектирования: от статичных чертежей к динамическим алгоритмическим моделям [4]. Позже, в книге «Второй цифровой поворот» (2017), Карпо утверждает, что цифровые инструменты становятся не просто машинами производства, а инструментами мышления, формируя новую интеллектуальную парадигму. В отличие от идеолога параметризма П. Шумахера, который провозглашает рождение нового «большого стиля» на основе алгоритмического формообразования [5], Карпо сосредоточен на социальном и экономическом контексте. Дискуссия между этими подходами задаёт поле для критического осмысления технологий.

По данным российских исследователей О. П. Захарчук и П. В. Попович, сегодня около 70% строительных компаний в мире используют BIM-технологии [6]. Главные плюсы BIM в том, что все специалисты работают в одной модели и можно создать цифрового двойника здания – от идеи до сноса.

Одновременно с цифровыми технологиями развиваются и материалы. Например, в работах по инженерной древесине сказано, что CLT-панели и клееный брус позволяют строить не только маленькие домики, но и большие залы, и даже высотки. А К. Касулу, О. Воличенко с коллегами показывают, как биомиметика (подражание природе) в сочетании с параметрическими методами в цифровом производстве открывают новые возможности для экологичных деревянных конструкций [7].

Ещё одно важное направление, получившее широкое развитие в наше время – аддитивные технологии, то есть 3D-печать. Сегодня она широко применяется в различных отраслях, включая архитектуру. Как отмечают А. Б. Чаганов и соавторы, аддитивные методы обеспечивают высокую точность и минимальный расход материала [8]. Потенциал этой технологии далеко не исчерпан, и в ближайшие десятилетия она, вероятно, станет стандартным инструментом проектирования и строительства.

В сфере новых технологий отдельно стоит сказать об экологии. Н. В. Хроменок и В. И. Теличенко предложили концепцию управления экологическими рисками, которая объединяет оценку жизненного цикла здания (LCA), многокритериальную оптимизацию и BIM [9]. Суть концепции заключается в том, что традиционное проектирование учитывает в основном эксплуатационные затраты энергии (отопление, вентиляцию, освещение). При этом за рамками остаются выбросы, которые возникают на этапах добычи сырья, производства строительных материалов, их транспортировки, возведения здания, а также при его ремонте и сносе. Предложенная концепция как раз фокусируется на этих упущенных аспектах.

С помощью новых строительных технологий появляется возможность моделирования открытых строительных систем, которые позволяют менять планировку, надстраивать этажи или перепрофилировать здание без его разрушения, благодаря унифицированным узлам и съёмным элементам. Исследование Дж. Чэнь и соавторов [10] подчёркивает важность этих решений. А по мнению А. Равинского, «умные» здания становятся самостоятельными экосистемами: они сами оптимизируют ресурсы и могут управляться удалённо [11].

Итак, технологии сегодня – это не просто инструмент, а один из главных источников того, как рождается архитектурная форма. Работ по отдельным инновациям (BIM, параметрика, CLT-панели) много, а целостной картины эволюции архитектурной практики под влиянием новейших технологий нет. Поэтому тема продолжает быть актуальной.

Цель статьи – рассмотреть ограниченный перечень технологий (BIM, параметрика, CLT-панели, 3D-печать), проанализировать их влияние на архитектурную практику, выделить ключевые этапы эволюции с чёткими критериями, а также дать прогноз дальнейшего развития. В работе сознательно не рассматриваются такие аспекты, как новые подходы к применению стекла, интеллектуальные системы фасадов и другие, что является ограничением данного исследования.

Методы. Теоретический анализ литературы позволил обобщить существующие подходы к проектированию, сравнительно-типологический анализ выявил сходства и различия зарубежного и российского опыта; анализ конкретных проектов наглядно проиллюстрировал воплощение инноваций; анализ статистических данных дал количественное обоснование масштабам цифровой трансформации.

Основные этапы трансформации архитектурной практики

Ниже представлена таблица, систематизирующая этапы по заявленным критериям.

Таблица 1. Критерии периодизации архитектурной практики

Критерий	Индустриальный этап (1950–1970)	Этап хай-тек (1980–1990)	Цифровой этап (2000 – н.в.)
Доминирующие технологии	Сборный железобетон, кирпич, типовые конструкции	Металлоконструкции, стеклянные фасады, вынос коммуникаций	BIM, параметрика, 3D-печать, CLT-панели
Характер формообразования	Унификация, стандартизация, повторяемость	Демонстрация технологий, сложные металлические формы	Алгоритмическое, кастомизация, органические формы
Роль технологий в образе	Скрытый инструмент (технология подчинена функционализму)	Главное средство выразительности (хай-тек как эстетика)	Источник формы и смысла (алгоритм = форма)

Индустриальный этап (1950–1970-е годы)

Характеризуется массовым жилищным строительством из сборного железобетона (панели, блоки) и кирпича. Наряду с панельными сериями 1-464, 1-335 («хрущёвки») и 1-ЛГ-600 («брежневки») активно возводились кирпичные дома (серии 1-447, 1-465). Основная задача – быстрое и дешёвое обеспечение населения жильём. Критерием выделения этапа является господство унификации и

стандартизации, а также подчинённость архитектуры технологическим возможностям заводов ЖБИ. Примерами служат: во Франции – система Камю (1948, рис. 1); в СССР – «хрущёвки» (рис. 2) и «брежневки» (рис. 3). Несмотря на критику за однообразие, этап позволил решить жилищную проблему послевоенного периода.

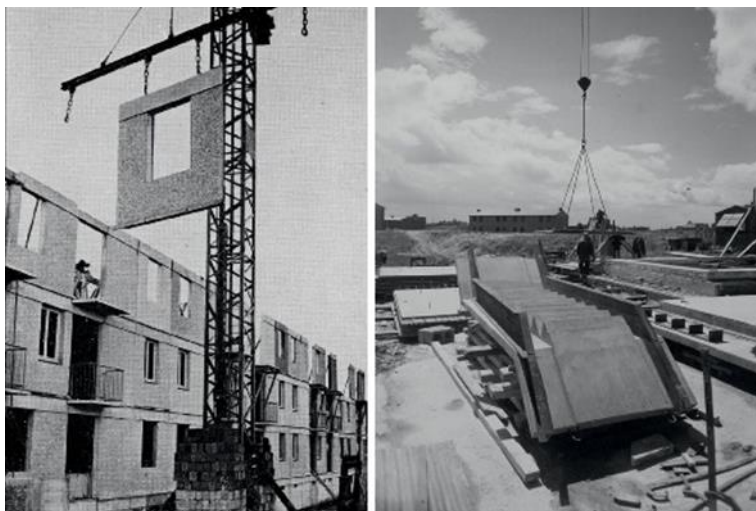


Рисунок 1. Система Камю. Франция, 1948. https://dzen.ru/a/YVsNmKCOPEtFZ_sv



**Рисунок 2. «Хрущёвка», серия 1-464, типовой пятиэтажный дом.
<https://ru.ruwiki.ru/wiki/1-464>**

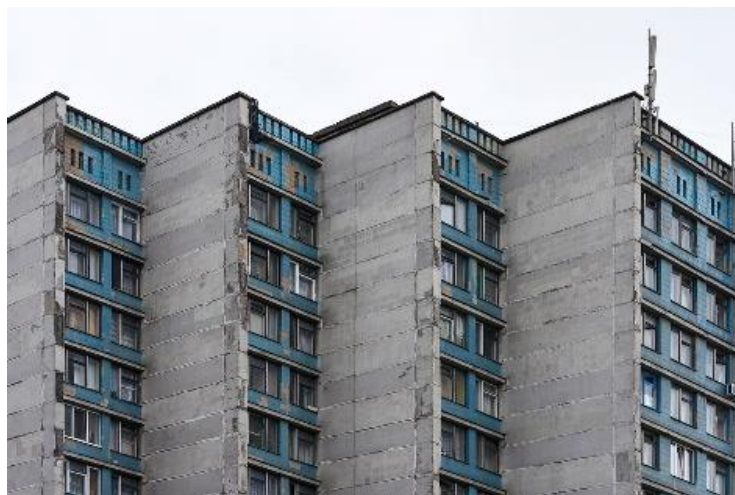


Рисунок 3. «Брежневка», серия 1-ЛГ-600, девятиэтажный дом.

https://www.kvmeter.ru/information/homes_series/

Этап высоких технологий (1980–1990-е годы)

Критерий – демонстративность технологической оснащённости: вынос инженерных коммуникаций на фасады, сложные металлические конструкции, обилие стекла и стали. Технология становится главным средством выразительности. Ключевые примеры: Центр Жоржа Помпиду в Париже (1971–1977, рис. 4), Lloyd's Building в Лондоне (1978–1986, рис. 5), штаб-квартира HSBC в Гонконге (1979–1986, рис. 6). Как отмечает А. В. Иконников [1], демонстративность не всегда сопровождалась функциональной оправданностью (например, частые поломки наружных эскалаторов). Тем не менее, этот этап подготовил почву для цифровой революции, сделав технологию видимой и самооценной.



Рисунок 4. Центр Жоржа Помпиду. Париж, 1977. <https://www.centrepompidou.fr/>



Рисунок 5. Lloyd's Building. Лондон, 1986

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8c/Lloyd%2527s_building_%25282013%2529_-_panoramio.jpg/1280px-Lloyd%2527s_building_%25282013%2529_-_panoramio.jpg

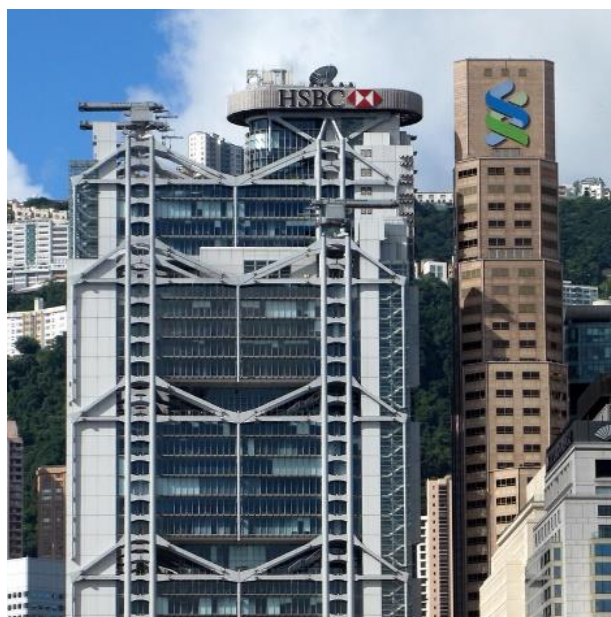


Рисунок 6. Штаб-квартира HSBC Гонконг, 1986.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2a/HSBC_Headquarters_-_Foster_and_Partners.jpg/1280px-HSBC_Headquarters_-_Foster_and_Partners.jpg

Цифровой этап (2000-е годы – настоящее время)

Критерии: алгоритмическое формообразование, использование BIM и параметрического проектирования, внедрение аддитивных технологий и новых материалов (CLT-панели). Архитектор оперирует не чертежами, а переменными и

алгоритмами. Цифровое производство (3D-печать, станки с ЧПУ) позволяет изготавливать уникальные элементы без массового тиражирования.

Параметрическое проектирование. Пример – Metropol Parasol в Севилье (арх. Юрген Майер-Херманн, 2011): деревянная конструкция из клееного бруса, рассчитанная алгоритмами. Другой пример – Центр Помпиду-Мец (арх. Шигеру Бан, 2010) с шестислойной деревянной крышей без внутренних опор. В России параметрика применяется пока ограниченно, в основном для фасадных решений (ЖК «Famous», Москва, 2024 – более 3,5 тыс. уникальных стеклянных модулей). Причины отставания: высокая стоимость, недостаток квалифицированных кадров и слабая нормативная база.

Биомиметика. Павильон в Королевских ботанических садах Кью (Лондон, 2022) – почти нулевой углеродный след, использование природных материалов. Metropol Parasol также вдохновлён грибами и деревьями. Исследования К. Касулу и соавторов [7] показывают, что сочетание биомиметики с параметрикой открывает новые возможности для лёгких, прочных и экологичных конструкций.

CLT-панели. По данным М. А. Шубина и В. В. Громова [12], CLT-панели по прочности и огнестойкости сопоставимы с бетоном, позволяя строить здания до 18 этажей. Пример – норвежское Mjøstårnet (85,4 м, 2019). В России CLT-технологии только начинают внедряться (тестирование в ЦНИИСК им. Кучеренко), массовое производство отсутствует.

Аддитивные технологии (3D-печать). Как установлено А. Б. Чагановым и соавторами [8], проволочно-дуговая наплавка даёт возможность создавать сложные формы с минимальным расходом материала. За рубежом: башня Tor Alva (Швейцария, 30 м, 2024) – самое высокое 3D-печатное сооружение; дом Lib Work в Японии из грунта. В России – общественный центр «Мелля» (Татарстан, около 10 м). Зарубежный опыт опережает российский по этажности и масштабу.

Открытые системы и модульные фасады. За рубежом – WikiHouse (Великобритания). В России – модульные фасады в ЖК «Famous», но в основном в сегменте дорогой недвижимости, тогда как за рубежом открытые системы активно применяют для социального строительства.

«Умные» здания. The Edge в Амстердаме (2015) с 28 000 датчиков экономит до 70% энергии [11]. В России ЖК «СберСити» – единичный пример. Причины отставания: высокая стоимость сенсорного оборудования и отсутствие чёткой нормативной базы.

Статистический анализ подтверждает, что мировой рынок 3D-печати в строительстве растёт экспоненциально (прогноз до 93,7 млрд долл. к 2033 году), в то время как российский рынок аддитивных технологий (всех отраслей) в 2024 году составил 18 млрд рублей, что указывает на значительное отставание.

Таким образом, на цифровом этапе архитектурная практика обогатилась несколькими значимыми новшествами, такими как параметрическое проектирование, биомиметика, аддитивными технологиями, «умными» зданиями и др. Ключевым драйвером останется климатическая повестка, стимулирующая переход на возобновляемые материалы и энергоэффективные решения.

Заключение

Таким образом, технологии, которые прошли три этапа влияния на архитектуру: индустриальный, хай-тек и цифровой, изменили процесс деятельности архитектора, который преимущественно работает с информационной моделью и алгоритмами, создавая сложные адаптивные формы. Ключевыми факторами, сдерживающими внедрение новых технологий в России, являются: высокая стоимость оборудования и материалов, нехватка квалифицированных кадров, несовершенство нормативной базы. Для их преодоления рекомендуется: актуализировать строительные нормы в части CLT и 3D-печати, развивать образовательные программы по параметрическому проектированию и BIM, а также стимулировать локализацию производства CLT-панелей.

Прогноз развития: к 2030–2035 годам ожидается массовое внедрение 3D-печати для возведения зданий до 10–15 этажей, повсеместное использование цифровых двойников на основе BIM, а также широкое распространение «умных» фасадных систем. Искусственный интеллект будет генерировать оптимизированные планировочные решения на ранних стадиях проектирования. Однако, как обосновывает исследование, технологический детерминизм не должен подменять гуманитарную миссию архитектуры – создание комфортной, осмысленной и психологически благоприятной среды для человека.

Список литературы

1. Иконников, А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность : в 2 т. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 1328 с.
2. Kultermann, U. Architecture in the 20th Century. – New York : Van Nostrand Reinhold, 1993. – 300 с.
3. Frampton, K. Modern Architecture: A Critical History. – London : Thames & Hudson, 1980 (1st ed.). – 400 с.
4. Carpo, M. The Digital Turn in Architecture 1992–2012. – Chichester : Wiley, 2013. – 288 с.

5. Schumacher, P. The Parametricist Epoch: Let the Style Wars Begin // AD Architectural Design. – 2009. – Vol. 79, No. 4. – P. 12–19. (или другая работа Шумахера, уточните по тексту)
6. Захарчук, О. П. и др. Цифровая трансформация строительной отрасли: барьеры и перспективы внедрения BIM-технологий // Экономика строительства. – 2025. – № 2. – С. 45–52.
7. Касулу, К. и др. Применение биомиметических принципов в параметрическом проектировании деревянных конструкций // Architecture and Modern Information Technologies. – 2025. – № 1 (70). – С. 112–125.
8. Чаганов, А. Б. и др. Технологии трёхмерной печати в строительстве. Опыт применения и перспективные направления // Строительные материалы. – 2025. – № 1. – С. 45–53.
9. Теличенко, В. И., Хроменок, Н. В. Интегрированная методика управления экологическими рисками в жизненном цикле зданий: теоретические основы и концепция // Вестник Волгоградского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: Строительство и архитектура. – 2025. – Вып. 3 (100). – С. 169–184.
10. Чэнь, Дж. и др. Открытые строительные системы и модульные фасадные решения: адаптация к климатическим условиям // Вестник гражданских инженеров. – 2025. – № 2. – С. 56–64.
11. Равинский, А. «Умные» здания как экосистемы: технологии автоматизации и управления ресурсами // Современная архитектура. – 2025. – № 1. – С. 78–85.
12. Шубин, М. А., Громов, В. В. CLT-панели в современном строительстве // Промышленное и гражданское строительство. – 2021. – № 5. – С. 112–118.

Список источников

13. Заварихин, С. П. Архитектура: композиция и форма : учебник для вузов. – М. : Юрайт, 2022. – 186 с.
14. Глазычев, В. Л. Архитектура : энциклопедия. – М. : Аванта+, 2002. – 536 с.

Дата публикации 30.06.2026

УДК 81.373

Монгуш Д.Ш., Данаа У.Б. Лингвостилистические особенности песенной лирики The Beatles: идиоматика, фразовые глаголы и грамматические девиации

Монгуш Долаана Шолбан-ооловна

старший преподаватель, Тувинский государственный университет, Россия, г. Кызыл

Данаа Угулза Байлаковна

студентка 3 курса, Тувинский государственный университет, Россия, г. Кызыл

Linguistic and stylistic features of The Beatles' song lyrics: idiomatics, phrasal verbs, and grammatical deviations

Mongush Dolaana Sholban-oolovna

Senior Lecturer at Tuvan State University, Russia, Kyzyl

Danaa Uzulza Baylakovna

3rd year student, Tuvan State University, Russia, Kyzyl

Аннотация. В данной статье рассматриваются особенности языкового содержания текстов песен группы The Beatles. В ходе работы применялись такие методы как контент-анализ, лингвистический анализ текста (изучение языковых аспектов текста), компаративный анализ текстов песен, лингвистическая интерпретация. Комплексному лингвистическому анализу подверглись песни группы The Beatles. Определено, что языковое содержание текстов песен группы богато коллокациями: фразовыми глаголами, идиомами, а также наблюдается множество примеров авторских словообразований, имеет место быть и инверсия.

Ключевые слова: лингвистический анализ текста, тексты песен, языковое содержание песен, английский язык, коллокации, сленг, инверсия.

Abstract. This article discusses the features of the linguistic content of the lyrics of The Beatles songs. In the course of the work, such methods as content analysis, linguistic text analysis (the study of linguistic aspects of the text), comparative analysis of song lyrics, and linguistic interpretation were used. The Beatles songs were subjected to a comprehensive linguistic analysis. It has been established that the linguistic content of song lyrics is richly grouped by collocations: phrasal verbs, idioms, and there are many examples of authorial word formations involving borrowings and inversions.

Keywords: linguistic text analysis, song lyrics, linguistic content of songs, English, collocations, slang, inversion.

Песенное искусство играет важную роль в жизни всего человечества. Каждая песня имеет свой смысл и определенное значение для каждого. Проблематика лингвистического содержания текстов песен и их особенности интерпретации

рассматриваются рядом ученых, в числе которых Д. Р. Теппеева [1], С. Н. Медведева [2], А. В. Колесник [3], Е. Ю. Андреева [4], Е. А. Меньшиков [5] и другие.

В рамках данной статьи рассматривается языковое содержание текстов песен группы The Beatles и их лингвистические особенности. Известно, что The Beatles (Рис. 1) – это британская рок-группа из Ливерпуля, существовавшая с 1960 по 1970 год. Все участники – Джон Леннон, Пол Маккартни, Джордж Харрисон и Ринго Старр – являются уроженцами британского города Ливерпуль, поэтому группу иногда называют «ливерпульской четвёркой». Они считаются одной из самых успешных музыкальных групп мира, потому что достигли рекордных продаж альбомов и синглов: в 1968 году альбом The Beatles – The White Album за первый месяц был продан во всём мире в количестве 6,5 миллионов дисков.

По данным The official Charts Company, The Beatles реализовали 21,9 миллиона копий своих дисков, стали культурным феноменом, повлиявшим на моду, образ жизни и общественные взгляды, популяризовали одежду в стиле «хиппи» и их песни были понятны каждому, поэтому они всегда будут актуальными.



Рисунок 1. Группа The Beatles (из открытых источников)

Тексты песен группы The Beatles выделяются простотой, отсутствием чрезмерной окрашенности и сдержанностью языка, благодаря которому каждое слово приобретает уникальную ценность. Далее представим результаты лингвистического анализа текстов песен данной группы из ее музыкальных альбомов «Help!» (1965), «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» (1967), «Let it be» (1970), «A Hard Day's Night» (1964), «Abbey Road» (1969), «With The Beatles» (1963) [8].

Песня *A day in the life* – «Один день из жизни» завершающая композиция альбома Sgt. Pepper's lonely hearts Club Band, выпущенная в 1967 году. Куплеты написаны участниками группы. Они описывают один день из их жизни. Часть, начинающаяся со звука будильника, написана Полом Маккартни и описывает

обычное утро: пробуждение, утренние ритуалы, опоздание; в части Джона Леннона рассказывается о различных событиях жизни, увиденных или услышанных в новостях. Фрагменты изначально писались как самостоятельные песни, поэтому сильно различаются как музыкально, так и литературно. В тексте используются парные рифмы: *woke up, got out of bed/dragged a comb across my head*. Герой песни рассказывает отрывки из своего дня. Идиомой «*made the grade*» [6, с. 194], которая буквально переводится как «делать отметки, уровень» и имеет значение «преуспеть в чём-либо, добиться чего-либо», часто используется в рамках о достижении в учёбе, он рассказывает о счастливчике из новостей. Далее он увидел фотографию и описал увиденное идиомой «*Blow (someone's) mind*», его буквальный перевод – взорвать разум, его значение «упустить, свести кого-либо с ума» - лишившегося разума человека в машине. Фразовый глагол «*turn away*»- физически отвернуться или повернуть головой в какую-либо сторону описывает действия людей. «*Turn somebody on*»-вызвать сильное воодушевление у кого-либо по поводу чего-либо. Во второй части фразовыми глаголами повествуется об утренних действиях человека: «*Wake up*»- проснуться, «*get out of*»-встать, уйти из, «*Look up*»-1. Смотреть вверх, 2. Улучшаться, налаживаться. Он просыпается, встаёт из кровати, поднимает глаза и обнаруживает, что опаздывает. Упоминаются концертный зал в Лондоне- *Albert Hall*, который считается одним из самых престижных концертных площадок не только в Лондоне, но и во всем мире. *The House of Lords* - Верхняя палата парламента Великобритании. В её состав входят лорды духовные и лорды светские (пэры). *Blackburn* – город в графстве *Lancashire* в Северо-Западной Англии. Перечисленные британские культурно-исторические объекты могут быть также полезны для расширения знаний о культуре страны изучаемого языка.

Песня *Yesterday* – «вчера» песня из альбома «*Help!*», выпущенная в августе 1965 года. Автором является Пол Маккартни. В самом начале имела шуточное название *Scrambled Egg*- яичница и содержал слова: *Scrambled Eggs? Oh my baby how I love your legs*. Содержание текста трактуется как выражение горя по утраченной любви, в то время как другие считают, что песня связана с переживаниями Пола о смерти матери - Мэри Маккартни, его мать, ушла из жизни, когда он был подростком. Текст песни состоит из четверостиший, в которых рифмуются все строки:

«*Yesterday*
All my troubles seemed so far away,
Now it looks as though they're here to stay.
Oh, I believe in yesterday».

В тексте используются фразовые глаголы «*hang over*» – волновать, нависать, грозить – герой песни рассказывает, что над ним «нависла» тень и сегодняшний день все отличается от вчерашнего, отчего он пытается «*hide away*»- прятаться от нежелания быть найденным кем-либо. «*I'm not half the man I used to be*» - конструкция «*used to be*» чтобы показать, насколько это событие повлияло на него и как он изменился, демонстрируя анализ его состояния прежнего с его состоянием сейчас. Идиомой «*long for*»- которое обозначает глубокое эмоциональное желание чего-то или кого-то, он показывает свою сильную тоску по вчерашнему дню. Смысл повторяющейся фразы «*I believe in yesterday*» можно истолковать как выражение ностальгии и веры в прошлое, невозможность отпустить прошлое

Песня «*Let it be*» – «Пускай». Песня, выпущенная в марте 1970 года в качестве сингла и вошедшая в альбом «*Let it be*». В тексте присутствует образ Матери Марии, который, по одной из версий, вдохновил Пола Маккартни и является напоминанием о важности веры и надежды. Она помогает переживать периоды, когда жизнь теряет смысл. *Let it be* – идиома, соответствующая названию песни, имеет значение «не волноваться, пусть будет так и будет, быть тому» [6, с. 171]. Является известной философской фразой и призывает к принятию того, что неизбежно и обращению к внутреннему спокойствию. Автор песни призывает принимать любые ситуации, которые происходят в жизни. Когда он «*Find oneself (myself)*» – идиома, имеющее значение: 1) «найти себя», то есть свои таланты, предпочтения; 2) что-либо осознать; осознать, что попал в трудные времена- используются фразы с похожими значениями о нелёгких временах - *Times of trouble* – «смутное, бедственное время», означает периоды эмоционального напряжения и трудностей и *Hour of darkness* – «час темноты» - период депрессий или страданий. Используется составное прилагательное «*Broken-hearted*» для описания людей, переполненных горем или разочарованием. Употребление: *when the broken-hearted people living in the world agree*. Фразовые глаголы: *Wake up* - фразовый глагол со значением: 1) просыпаться; 2) делать кого-то более живым или заинтересованным – когда он просыпается под звуки музыки, к нему приходит «*Mother Mary*» [7, с. 189]. В песне также используется простая разговорная лексика - *speaking word of wisdom* – говоря мудрые слова. Как отмечает О.В. Колесник, «создатели музыкальных композиций предпочитают использовать в своих произведениях разговорный стиль. Для разговорного стиля речи в английском языке наиболее характерно, в области лексики, обилие «сниженных» (разговорных) слов и сленга, замена нейтральных или книжного типа глаголов глаголами с постпозитивным элементом, обилие междометий. В области синтаксиса:

использование в сложных предложениях, по большей части, бессоюзной связи, чем союзной, широкое употребление эллипса, в частности, опущение подлежащего местоимения, множество повторов и вводных элементов, опущение вспомогательного *have* при употреблении перфекта, усечение слов, использование двойных отрицаний, а также стяженных форм глаголов» [3, с. 241].

Песня «*A hard day's night*» – «Вечер трудного дня». Выпущена в 1964 году и написана Дж. Ленноном при участии П. Маккартни. В нём поётся о трудностях в работе, на которую он ходит, чтобы зарабатывать деньги на покупку вещей, но несмотря на усталость после тяжелого дня, он ждет эйфорического уединения с любимой. Песня начинается со строк с использованием идиомы «*work like a dog*» в буквальном переводе «работать как собака», что означает «много и усердно трудиться, работать как лошадь» сопоставима с русским «работать не покладая рук». После тяжёлого дня он должен «*To sleep like a log*»- идиома с прямым переводом «спать как бревно» и имеющее значение «очень крепко спать, спать как убитый». Несколько раз употребляется глагол «*get*»: в идиоме – «*get home*» - «приходить домой, вернуться домой», несмотря на трудную работу, он приходит домой и забывает свою усталость, при виде любимого человека. Второе использование: в устойчивом сочетании «*get money*»- «зарабатывать, получать деньги», которые потом тратятся на покупку вещей. И третий случай: в словосочетании *get* с наречием *alone* – оставаться наедине.

Песня «*Come together*»- выпущена в 1969 году в альбоме «*Abbey Road*», автором является Дж. Леннон. Смысл песни не совсем однозначен и присутствует призыв к объединению «*come together*», но в песне выделяется главный герой- хиппи с длинными волосами. Её текст полон жаргонизмов хиппи и идиомами, также автор намеренно искажал грамматику. «*Flat top*» имеется ввиду старый человек с американской причёской «площадка, который «*grooving*» - движется под ритм, особенно в медленном темпе под такие жанры, как соул, фанк или джаз. Фразой «*joo-joo eyeball*» имеет иносказательное значение «плохая, дурная карма, дьявольский глаз» описываются глаза этого человека. Термин «*holly roller*» возник в 19 веке и используется в протестантских христианских церквях движения святости. Описывает танцы, сотрясения тела и другие буйные действия прихожан. Сленговое выражение «*toe-jam football*» означает «катышки грязи между пальцами ног», которые могли образоваться вследствие его нежелания чистить обувь - «*he wear no shoeshine*». Данное предложение является грамматически неправильным, грамматически правильная форма «*he wears no shoeshine*»/ «*he doesn't wear shoeshine*». Также

многие предложения составлены неправильно, например, в них отсутствует окончание *-s/-es* после глагола. Второе сленговое выражение «*monkey finger*» характеризует нечистоплотного человека.

Песня «*Don't bother me*» – «не беспокой меня». Песня с альбома «*With the Beatles*» 1964, первая композиция, написанная Дж. Харрисоном. Она о человеке, который расстался с девушкой и после её ухода не хочет ни с кем общаться и находится в плохом настроении. Герой песни изъявляет своё желание остаться одному фразовым глаголом из первого куплета песни – «*go away*» – 1. покинуть место или человека, 2. Оставить дом на какой-либо период, особенно на выходные и отпуск, 3. Постепенно исчезать, и требованием выполнить это желание «*leave alone*» – оставить в покое, не трогать. Он не станет прежним, если не «*Get somebody back*»- убеждать кого-либо возобновить романтические отношения после того, как вы некоторое время были в разлуке. И выражает своё желание побыть одному другим фразовыми глаголами: «*Stay away*»- держаться подальше от опасности или неприятного, не подходить близко и «*Come around*» в отрицательной форме: 1) посещать кого-либо или место, заглянуть к кому-либо домой; 2) прибывать, происходить в обычное время; 3) поменять мнение о чём-либо. Далее идиома «*on one's own*», которая означает, что после её ухода он теперь «сам по себе, без чьей-либо помощи» в «полном одиночестве»- «*all alone*».

Песня «*Ticket to Ride*»-«билет для поездки». Песня, выпущенная в виде сингла в 1965 году и вошедшая в альбом «*Help!*». Эта композиция о девушке, которая собирается уйти из жизни поющего, которому на тот момент плохо. Он идиомой описывает девушку как такую, что «*drive somebody mad*»- сводит его с ума, бесит. «*Bring somebody/something down*»: 1) взять кого-то/что-то с более высокого уровня на нижний; 2) заставить кого-то/что-то упасть на землю; 3) заставить правительство, лидера потерять власть или проиграть. Он не понимает её действий и считает, что ей стоило подумать получше – «*think twice*» [6, с. 201] – тщательно обдумать план действий, прежде чем приступить к нему.

Таким образом, лингвистический анализ текстов песен группы The Beatles показывает, что использование большого количества фразовых глаголов, идиом, намеренное искажение грамматической структуры предложений, например, инверсия, делают песни данной группы уникальными. Подобный контент песен может оказывать большое влияние на изучающих английский язык, помочь глубже понять языковую культуру и расширить свой словарный запас.

Список литературы

1. Теппеева, Д. Р. Лингвостилистические особенности русской народной песни / Д. Р. Теппеева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 14, № 11. – С. 3526-3530.
2. Медведева, С. Н. Лингвостилистические и лексические особенности песен исполнителя Sting / С. Н. Медведева, М. С. Баженова // Актуальные проблемы современной лингвистики : Сборник научных статей. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2025. – С. 74-80.
3. Колесник, А. В. Лингвостилистические особенности текстов популярных англоязычных и немецкоязычных песен / А. В. Колесник // Актуальные научные исследования в современном мире. – 2021. – № 12-12(80). – С. 236-242.
4. Andreeva, E. Yu. Linguostylistic features of contemporary English song lyrics / E. Yu. Andreeva, A. A. Anufrieva // Mir Nauki, Kultury, Obrazovaniya. – 2025. – No. 1(110). – P. 509-511.
5. Menshikov, Ye. A. Linguistic and stylistic peculiarities of Russian songs lyrics about the Syrian war / Ye. A. Menshikov, I. O. Onal // , 20 марта 2024 года, 2024. – P. 143-146.

Список источников

6. Oxford dictionary of idioms. – New York, 2004.
7. Oxford phrasal verbs dictionary for learners of English. – New York, 2001.
8. Каталог песен группы The Beatles [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://my.mail.ru/music/artists/The%20Beatles> (дата обращения: 10.04.2026).

Дата публикации 07.05.2026

УДК 82.0:1.9

Осадчая Т.Ю., Майстрович А.С. Средства реализации принципа психологизма в современном американском триллере (на материале романа «Ангелы и демоны» Д. Брауна)

Осадчая Татьяна Юрьевна

кандидат пед. наук, доцент, доцент кафедры теории и практики перевода и зарубежной филологии, Севастопольский государственный университет

РФ, г. Севастополь

AuthorID: 888832, SPIN-code: 3179-6570

osadchaya_ta@mail.ru

Майстрович Александра Сергеевна

студент кафедры теории и практики перевода и зарубежной филологии

Севастопольский государственный университет, РФ, г. Севастополь

alexandramaystrovych@yandex.ru

Psychologism in a contemporary American thriller (based on the novel "Angels and Demons" by D. Brown)

Osadchaia Tatiana Iurevna

PhD in Pedagogy, associate professor of Theory and Practice of Translation and Foreign Philology Department, Sevastopol State University, Russia, Sevastopol

Maistrovich Aleksandra Sergeevna

Master degree student of Theory and Practice of Translation and Foreign Philology Department, Sevastopol State University, Russia, Sevastopol

Аннотация: В статье исследуются средства художественного психологизма в современном американском триллере на материале романа Д. Брауна «Ангелы и демоны». Доказывается, что в литературе психологического триллера классический внутренний монолог вытесняется концептом «когнитивного действия». Психическое состояние героя раскрывается через его аналитические размышления, соматические реакции, клиповые флешбэки, когнитивный диссонанс. Выявлено, что процесс мышления в экстремальной ситуации приравнивается к физическому действию, что формирует новый тип героя-интеллектуала и специфическую ритмику нарратива.

Ключевые слова: психологизм, внутренний монолог, аналитическое размышление, соматическая реакция, когнитивный диссонанс, флешбэк, психологический триллер.

Abstract: The article examines means of literary psychologism in contemporary American thriller based on D. Brown's novel "Angels & Demons". It is argued that in the literature of psychological thriller the classical internal monologue is replaced by the concept of "cognitive action". The mental state of the protagonist is revealed through analytical reflections, somatic reactions, clip-like flashbacks and cognitive dissonance. It is revealed that the process of thinking in an extreme situation is equated to a physical action, which forms a new type of intellectual hero and a specific narrative rhythm.

Key words: psychologism, internal monologue, analytical reflection, somatic reaction, cognitive dissonance, flashback, psychological thriller.

Сегодня исследователи литературы все чаще обращают внимание на то, как сильно изменились способы реализации принципа психологизма, в частности, передачи мыслей и чувств персонажа. Исследуя подвижность границ между классической, беллетристической и массовой литературой, Ю. В. Кленова отмечает, что современный текст вынужден адаптироваться к изменяющимся эстетическим и когнитивным запросам читателя, формируя «срединное поле» литературы, сочетающее увлекательность сюжета с интеллектуальной насыщенностью [1, с. 687]. В этом контексте американский психологический триллер демонстрирует новый подход к художественному психологизму.

Назовем ключевые признаки психологического триллера. Во-первых, это прием создания конфликтной, нередко безвыходной ситуации, из которой главный герой должен выйти с достоинством, а иногда даже сохранить свою жизнь и жизнь других людей: «... в психологических триллерах чувство нарастающей эмоциональной напряженности создается за счет введения событий, представляющих риск для жизни главного героя, таких как появление неизвестной угрозы, конфликта интересов, выходящих из-под контроля главного героя и других персонажей» [2, с. 143-144]. Во-вторых, это создание автором психологической характеристики главных героев и описание способов психологической защиты в условиях кризиса. Третьим признаком можно назвать непредсказуемость сюжета произведения, использование приема саспенс.

Анализ жанровых признаков психологического триллера позволяет утверждать, что задачей авторов произведений данного поджанра является не только создание саспенса, но и изображение драмы личности в современном мире, ее внутреннего конфликта и способов выхода из него, то есть следование принципу психологизма. Главный герой обычно проходит ряд испытаний, причем для достижения успеха ему требуется приложить ряд героических усилий. Интересно отметить, что в интеллектуальном триллере это усилие должно быть не только физическим, но и интеллектуальным.

Реализация принципа психологизма, как отмечает Л. Я. Гинзбург, предполагает, прежде всего, «называние, определение словом» определенных психических процессов и состояний персонажа: «к художественному познанию человека по-своему может быть применено то, что психологи называют “стереотипизацией” психических процессов» [3, с. 271]. Кроме того, автор показывает

внутренний мир героя в динамике, с возникающими в нем противоречиями, изображает способы психологической защиты и решения конфликтов, объясняет несовпадения между чувствами и поведением, выявляет логику, причины, мотивы определенных поступков.

В художественном произведении психологизм может быть реализован по-разному, может иметь прямую и косвенную формы: «он осуществляется в форме прямых авторских размышлений, или в форме самоанализа героев, или косвенным образом – в изображении их жестов, поступков, которые должен аналитически истолковать подготовленный автором читатель. Среди всех этих средств анализа особое место принадлежит внешней и внутренней речи персонажей» [3, с. 330]. Прямая форма психологизма реализуется за счет следующих приемов: «при прямой форме психологического изображения художник наибольший интерес проявляет к внутреннему монологу, несобственно-прямой речи, психологическому анализу и самоанализу, «диалектике души», «потoku сознания», дневникам, эпистолярным элементам» [4, с. 11].

Говоря о внутренней речи, в частности, внутреннем монологе персонажа, нужно отметить, что классический, пространственный внутренний монолог, свойственный литературе XIX–XX веков, предполагающий остановку сюжетного времени для рефлексии героя, в современных реалиях жанра практически исчезает. Л. В. Татару справедливо указывает на формирование «когнитивной логики нарратива», где текст представляет собой интерфейс между наррацией и когницией [5, с. 48]. Данное замечание особенно справедливо для современного психологического триллера, в котором «автор <...> делает акцент на эмоциональной и психологической составляющей истории, а не на действиях и физическом напряжении и тем самым заставляет своего читателя задуматься о внутренних конфликтах и психологических травмах персонажей» [6, с. 141].

Итак, являясь одним из основных способов реализации прямой формы психологизма, речевая характеристика героя становится одним из ключевых средств воссоздания образа его личности: «наделяя персонажа речью, автор воспроизводит его культурный уровень, социальный статус, профессию, психологический склад, душевное состояние» [7, с. 146-147].

В прозе известного американского писателя Д. Брауна классическая саморефлексия замещается когнитивным действием: психическое состояние героя раскрывается не только через описательную фиксацию его мыслей, чувств и эмоций, но и через презентацию алгоритмов работы его мозга в экстремальной ситуации, в

моменты решения интеллектуальных задач на грани жизни и смерти, что передается с помощью прямой речи, а также внутреннего монолога героя, передаваемого преимущественно с помощью несобственно-прямой речи.

Интерес исследователей к проблеме разнообразия средств реализации принципа психологизма в современной литературе, в частности в психологическом триллере, а также недостаточная изученность романа «Ангелы и демоны» с данной точки зрения обуславливают актуальность настоящей работы. Цель исследования – выявить общие и специфические средства реализации принципа психологизма в современном американском триллере – произведении Д. Брауна «Ангелы и демоны».

Рассмотрим подробнее, как принцип психологизма реализуется в психологическом триллере «Ангелы и демоны» Д. Брауна.

Во-первых, обратимся к примерам прямой речи главного героя, которые служат экспликацией его внутреннего состояния в моменты острого когнитивного диссонанса. Речевые реакции Роберта Лэнгдона часто демонстрируют переход от рационального скептицизма к эмоциональному потрясению. Так, столкнувшись с физическим доказательством существования древнего ордена, герой теряет привычное самообладание: «it's impossible, Langdon managed, his voice sounding hollow. The Illuminati have been extinct for centuries» [9, p. 14]. В данном случае использование прилагательного «hollow» (пустой, глухой) для характеристики голоса в сочетании с модальностью невозможности – «impossible», подчеркивает психологический шок и попытку разума защититься от пугающей реальности.

Во-вторых, значимым средством психологизации повествования выступает внутренний монолог героя, нередко представленный в форме несобственно-прямой речи. Этот прием позволяет автору передать динамику чувств персонажа, сохраняя при этом высокий темп развития сюжета. Показателен фрагмент, в котором описывается реакция Роберта Лэнгдона на визуальный символ: «Langdon felt a chill. Was this really happening? In the lecture halls of Harvard, he dealt with history as a series of dates and dry facts. But here, history was looking him in the eye... and its stare was icy» [9, p. 21]. Здесь противопоставление «сухих фактов» и «ледяного взгляда» живой истории через внутреннее восприятие героя позволяет читателю ощутить глубину его экзистенциального страха, который не находит внешнего выражения, но полностью овладевает его сознанием.

Особый интерес вызывают специфические средства реализации принципа психологизма в исследуемом романе. В отличие от классической прозы, где акцент делается на длительной рефлексии, у Д. Брауна психологизм приобретает

когнитивный характер. Состояние героя меняется мгновенно в момент интеллектуального озарения: «he stared at the brand, and for a moment, the world around him seemed to vanish. There was only the symmetry. His heart raced – not with fear, but with the frantic, adrenaline-fueled wonder of a scientist» [9, p. 34]. Мы видим, как ментальный процесс расшифровки кода замещает собой эмоциональное переживание, трансформируя страх в «научный восторг», что является характерной чертой психологизма в жанре интеллектуального триллера.

Изображение интеллектуального размышления как инструмента преодоления конфликта и выживания главного героя

М. С. Рогачевская отмечает, что эволюция концепции личности привела к формированию «научно-аналитических» и «феноменологических» форм отображения сознания [8, с. 7]. В романе Д. Брауна мы наблюдаем специфическую реализацию данного принципа – изображение «интеллектуального выживания». Разум главного героя, Роберта Лэнгдона, сталкиваясь с угрозой неминуемой гибели, не продуцирует классический дискурс отчаяния. Страх конвертируется в лихорадочную когнитивную активность; интеллект вступает в схватку с физиологией.

Показателен эпизод в Секретных архивах Ватикана, где герой оказывается запертым в герметичном пространстве без кислорода. Вместо панического монолога автор предлагает читателю аналитический спрез работающего ума: «fear, Langdon now realized, was an intense motivator. Short of breath, he fumbled through the blackness... ‘You’ve been trapped before,’ he told himself. ‘You survived worse... The crushing darkness came flooding in. Think!’» [9, p. 136]. Драматизм момента для героя показан через аналитические размышления: «like a swing set, he told himself. Keep the rhythm» [9, p. 137].

Аналогичный механизм срабатывает в сцене падения Лэнгдона из вертолета без парашюта. Момент, который в традиционной литературе был бы заполнен прощанием с жизнью или молитвой, у Д. Брауна передан через всплывающие в памяти законы аэродинамики. Это когнитивный рефлекс ученого, который помогает ему подавить первобытный ужас: «mathematical figures tumbled through his brain... one square yard of drag ... 20 percent reduction of speed» [9, p. 198]. Для героя-интеллектуала процесс вспоминания физического закона становится актом прямого спасительного действия.

Изображение соматических реакций персонажа

В структуре анализируемого романа момент наивысшего психологического напряжения часто синхронизирован с разгадкой тайны. Эмоциональный катарсис

вытесняется эффектом интеллектуального озарения. Находясь на грани физического истощения при разгадке формы ромба, Р. Лэнгдон испытывает восторг не от потенциального спасения, а от успешного решения эвристической задачи: «the answer took another thirty seconds to hit him... Langdon felt an exhilaration like nothing he had ever experienced in his academic career... There before him on the map was a giant cruciform. It's a cross!» [9, p. 158].

Данный аспект тесно связан с соматическим психологизмом. Современный герой управляет своей психикой не через уговоры разума, а через физиологические практики. Разум и тело образуют неразрывную связку. Виттория Ветра, узнав о жестоком убийстве отца, блокирует истерику через когнитивную мобилизацию и восточные дыхательные техники: «instinctively she lowered her shoulders, relaxed her eyes, and took three deep breaths into her lungs. She sensed her heart rate slow... The analytical mind of Vittoria Vetra, once calmed, was a powerful force» [9, p. 57]. Позже она объясняет физиологическую природу озарения в момент стресса: «if you put them in emotionally charged situations... all of a sudden their neurons start firing like crazy, resulting in massively enhanced mental clarity» [9, p. 189].

Представление ассоциативных всплывших памяти героя

Стремительная динамика триллера и экстремальные условия, в которых находятся персонажи, полностью трансформируют классический прием ретроспекции. Прошлое вторгается в сознание героя не в виде долгих, плавных воспоминаний, а как резкие, обрывочные сцены, спровоцированные внешним триггером. Так, клаустрофобия Лэнгдона передается через мгновенный, физиологически ощутимый флешбэк: «for an instant he was nine years old... the darkness forcing him back... Clenching his fists, he fought it off» [9, p. 25].

Синтаксис романа также напрямую подчинен этому когнитивному ритму. Короткие, рубленые предложения: «*earth... Air... Fire... VITTORIA*» [9, p. 157], передают пульс лихорадочного мышления в состоянии аффекта, словно имитируя скачки в работе нейронных сетей.

Изображение когнитивного диссонанса персонажа

Апогеем психологического кризиса в романе выступает разрушение картины мира Карло Вентрески. Узнав страшную правду о своем происхождении, камерарий переживает мгновенный слом базовой жизненной модели святости. Примечательно, что глубочайший душевный надлом выражается не в продолжительном внутреннем монологе, а в неконтролируемом соматическом отторжении: «*liar! I believed in you! GOD believed in you!... With a single sentence, the Pope had brought the camerlegno's world*

crashing down around him... The truth drilled into the camerlegno's heart with such force that he staggered backward out of the Pope's office and vomited in the hallway» [9, p. 212]. Соматическая реакция – рвота, а затем и самосожжение, здесь полностью замещает словесную рефлексия.

Заключение

Таким образом, проведенный анализ позволяет утверждать, что Д. Браун конструирует в своем творчестве тип «героя-интеллектуала». В рамках динамики современного романа процесс мышления приравнивается к физическому действию. Современный реципиент не склонен следить за долгим душевным самокопанием, в связи с чем автор, условно говоря, «визуализирует» психологию, превращая интеллектуальные размышления в утилитарный инструмент выживания. Это позволяет поддерживать непрерывный экшен-ритм нарратива даже в те моменты, когда герои неподвижны и заняты сугубо интеллектуальной деятельностью. Внутренний монолог не исчезает окончательно, но трансформируется в высокоскоростную когнитивную операцию, неотделимую от соматических реакций организма.

Список литературы

1. Кленова Ю. В. Классика, беллетристика, массовая литература: проблема границы // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17. № 1(3). С. 687-693.
2. Казанцева К. К., Рогачевская М. С. Психологический триллер: эволюция и жанровые доминанты // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Серия 1. Филология. 2023. № 6 (127). С. 140-148.
3. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Ленинград: Художественная литература, 1977. 448 с.
4. Рябинина М. В. Марийская повесть второй половины XX века: поэтика психологизма: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Чебоксары, 2014. 24 с.
5. Татару Л. В. Когнитивная логика нарратива // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2008. № 2. С. 38-50.
6. Мишенина В. Ю., Тырышкина Е. В. Поэтика саспенса в современных психологических триллерах (на материале романов «Ученик» (2018 г.) и «Провал» (2019 г.) М. Юрта и Х. Русенфельдта) // Филология и человек. 2024. № 3. С. 140-158.
7. Борисова Е. Б., Карачева Н. А. Речевая партия персонажа как характерологическое средство создания его образа (на материале пьесы Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра») // Известия Воронежского государственного педагогического университета. 2017. № 1 (114). С. 146-151.
8. Рогачевская М. С. Новые формы психологизма в британском романе XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03. Минск, 2018. 55 с.

Список источников

9. Brown D. Angels & Demons. New York: Pocket Books, 2000. 221 p.

Дата публикации 30.06.2026

УДК 94(47).083:329.15.055

**Петров О.О. Формы политической активности меньшевиков-
«ликвидаторов» в РСДРП (1907-1914 гг.)**

Петров Олег Олегович

Студент, факультет гуманитарных наук, Научно-исследовательский университет
"Высшая школа экономики", Россия, Москва
oopetrov@edu.hse.ru

**Forms of Political Activity of the Menshevik-«Liquidators» in the RSDLP
(1907-1914)**

Petrov Oleg Olegovich

Student, Faculty of Humanities, Higher School of Economics

Аннотация. Данная работа посвящена анализу практической деятельности меньшевиков-ликвидаторов в 1907-1914 гг., направленной на трансформацию РСДРП в легальную массовую рабочую партию. В качестве ключевых источников использованы материалы легальных меньшевистских журналов, архивные документы, а также переписка и воспоминания современников, отражающие тактику и стратегию «ликвидаторского» движения. На основе анализа публикаций, внутривнутрипартийной полемики и организационной работы показаны подходы правых меньшевиков к решению кризиса партийных структур после революции 1905-1907 гг. Особое внимание уделено противоречиям между стремлением к консолидации меньшевистского крыла и необходимостью массовой агитации, а также причинам неудач ликвидаторов в сравнении с большевистской тактикой. Делается вывод, что, несмотря на тактические просчеты и организационные трудности, деятельность ликвидаторов отражала последовательную попытку адаптации социал-демократии к новым историческим условиям через развитие легальных форм политической борьбы и работу с «сознательными» слоями рабочего класса.

Ключевые слова: ликвидаторство, меньшевизм, правый меньшевизм, РСДРП, внутривнутрипартийная борьба, рабочее движение, легализм

Abstract This work is devoted to the analysis of the practical activities of the Menshevik liquidators in 1907-1914, aimed at transforming the RSDLP into a legal mass workers' party. The materials of the legal Menshevik magazines, archival documents, as well as correspondence and memoirs of contemporaries reflecting the tactics and strategy of the "liquidationist" movement were used as key sources. Based on the analysis of publications, internal party polemics and organizational work, the approaches of the right-wing Mensheviks to solving the crisis of party structures after the revolution of 1905-1907 are shown. Special attention is paid to the contradictions between the desire to consolidate the Menshevik wing and the need for mass agitation, as well as the reasons for the failures of the liquidators in comparison with the Bolshevik tactics. It is concluded that, despite tactical miscalculations and organizational difficulties, the activities of the liquidators reflected a consistent attempt to adapt social democracy to new historical conditions through the development of legal forms of political struggle and work with the "conscious" strata of the working class.

Key words: Liquidationism, Menshevism, right-wing Menshevism, RSDLP, internal party struggle, labor movement, legalism

Данная статья продолжает рассмотрение «ликвидаторского» проекта в РСДРП в 1907-1914 гг. Предыдущее исследование было опубликовано в номере журнала «Скиф» за июль 2025 года [1, с. 370-380].

Актуальность исследования обусловлена устойчивым интересом современных исследователей к альтернативным путям общественно-политического развития России в начале XX века. Изучение деятельности меньшевиков-«ликвидаторов» позволяет выйти за рамки упрощенного восприятия внутрипартийной борьбы в РСДРП как исключительно противостояния «большевизма» и «меньшевизма», углубляя понимание сложности и неоднозначности этого процесса. Обращение к опыту ликвидаторов, выступавших за легализацию рабочего движения, дает ценный материал для анализа эффективности различных стратегий политической борьбы в условиях кризиса и трансформации общественных институтов. Научная новизна работы определяется введением в научный оборот малоизученных архивных материалов (РГАСПИ) и переосмыслением публикаций легальной прессы межреволюционного периода. Это позволяет детализировать и дополнить изучаемые вопросы функционирования «ликвидаторского» течения, выходя за рамки советской историографической традиции, рассматривавшей «ликвидаторство» исключительно как враждебное пролетариату явление.

Методология исследования базируется на принципах новой политической истории, предполагающей анализ «политического» как присутствующего на всех уровнях партийной организации и общественной жизни. Такой подход требует изучения не только программных документов и публичной риторики, но и невербальных форм коммуникации, мотивов принятия решений, отраженных в источниках личного происхождения (переписка, мемуары), а также практической деятельности в легальных и полуполиальных организациях. Это позволяет реконструировать более полную и многогранную картину политического проекта ликвидаторов, отличить публичные декларации от реальных тактических установок.

Цель статьи – выявить ключевые формы и содержание политической активности меньшевиков-ликвидаторов, проанализировать их практическую реализацию и соотнести с теоретическими установками движения. Для достижения цели анализируются три основные сферы деятельности: организация легальной печати, взаимодействие с социал-демократической фракцией в Государственной думе и участие в работе общественных организаций.

В соответствии с теоретическими основаниями правых меньшевиков, их практическая деятельность была в своей основе направлена на легальные формы, способные обеспечить рост сознательности рабочих, а также на сплочение фракции меньшевиков. Первым и основным направлением работы легалистов стала организация легальной печати. Для одного из главных идеологов течения, А.Н. Потресова, вопрос печати был ведущим: в случае бездействия, по его словам, «мы надолго исчезнем с литературного горизонта, как коллектив как идейная ячейка» [2, с. 31]. Осознавал это также и лидер меньшевистского центра Ю.О. Мартов, видевший потребность широких кругов рабочих в литературе, среди которых лидировали большевистские популярные издания. Организация легального журнала должна была стать первым шагом в условиях поражения революции, когда нужно было пересмотреть свою тактику и выбрать новые пути отстаивания своих идей уже в фракционной плоскости.

Первой попыткой, предпринятой в данном направлении, стала организация журнала «Голос социал-демократа», как главного меньшевистского органа, публикуемого из-за границы, который тем не менее, не стал в прямом смысле ликвидаторским. Потресов, несмотря на хорошие отношения с Мартовым, в редакцию «Голоса С.-Д.» не вошёл, так как относился к нему несколько критически. По его мнению, небольшой заграничный периодический орган был способен только свести всякую серьёзную работу на нет и оттянуть все силы от действительно необходимых дел. Он считал, что в конечном счёте, такой журнал до рабочих не дойдёт вообще, а до социал-демократической интеллигенции, «если и дойдет, не произведет никакого впечатления» [2, с. 123]. Идея Потресова, а впоследствии и других «ликвидаторов» заключалась в формировании из журнала платформы нового идейного течения, которая должна основываться на исследовательской работе, а не на положениях старого меньшевизма [2, с. 129]. Таким образом, предполагалось, что журнал станет основой для формирования новой объяснительной модели, необходимой русской социал-демократии в условиях кризиса и поражения революции.

Первым таковым органом стал журнал «Возрождение», выходивший в Москве с 1908 г. и нацеленный преимущественно на рабочих. В нём освещались вопросы социал-демократической партии, профсоюзного движения, а также сводки по Государственной думе и деятельности в ней социал-демократической фракции, нацеленные организовать некоторую форму сближения депутатов фракции с рабочими, время от времени публикуя их статьи и отчеты о положении дел в думе и

принимаемых ими решениями [3, с. 33]. Тем не менее, нахождение в Москве частично ослабляло позиции журнала, оторванного от петербургского ликвидаторского центра, представляемого А.Н. Потресовым и инициативной группой. В связи с этим, большим шагом вперед для правых меньшевиков стала организация легального журнала «Наша заря», основанного в 1910 году в Петербурге. Его редакция была расширена (в нее вошли, помимо Потресова, Ф.А. Череванин, П.П. Маслов и др.) и стремилась не только транслировать свои идеи, но и вести дискуссии с оппонентами, включая В.А. Базарова и А.В. Луначарского. Характерно, что основная полемика велась не с большевиками, а с Г.В. Плехановым, что отражало стремление редакции консолидировать меньшевистское крыло, переубедив ортодоксальных «партийцев» [4, с. 203]. К 1913 году редакция попыталась найти баланс между отстаиванием своей позиции и массовой агитацией, открыв отдел для популярных статей, избегающих резкой полемики [5, д. 17, л. 9-10].

Деятельность журналов сталкивалась с серьезными трудностями: хроническая нехватка финансирования, цензурные гонения и политические преследования [6, д. 18, л. 5]. Показательны и собственные просчеты ликвидаторов. Если распространение среди меньшевиков и рабочей интеллигенции было налажено, то агитация среди широких рабочих масс была поставлена значительно хуже по сравнению с большевистской «Правдой». На это указывал меньшевик Б.И. Горев-Гольдман, критикуя «Нашу Зарю» за «олимпийское величие» и отсутствие работы с «толпой» [7, д. 44, л. 1].

Осознавая эти ограничения, правые меньшевики предприняли попытки издавать ежедневную рабочую газету. Прежде всего, делались попытки сподвигнуть рабочих на создания кружков, которые должны были стать структурными элементами будущего органа. В них рабочие не только бы организовывались для чтения и покупки ежедневных газет, но и находясь в контакте с редакцией, имели бы возможность присылать письма и мнения по поводу публикуемых статей, отправлять критику и запросы, благодаря чему уже сами кружки становились бы создателями и издателями такой газеты [8, с. 38]. С 1912 года выходила газета «Луч» и, хотя лидеры ликвидаторов не состояли в главной редакции, сама газета разделяла позиции правого меньшевизма в области партийного строительства, утверждая, что не подполье, а рабочие «выносят на плечах всю с.-д. работу» При этом, хотя газета и находилась в легальном поле, работа в ней также не давалась легко из-за чего, по воспоминаниям Е. Бройдо, газета была вынуждена постоянно менять названия ввиду непрекращающихся цензурных запретов [9, с. 150].

Второй важной формой политического участия для ликвидаторов стало взаимодействие с социал-демократической фракцией в III Государственной думе, которое, тем не менее, началось не сразу. Изначально, позиция ликвидаторов по вопросам участия в думской работе разнилась. А.Н. Потресов в июне 1907 г. возлагал на Думу крайне малые надежды, из-за безнадёжности избирательного закона и даже предполагал возможность бойкота или поддержки одной из наиболее левых партий [2, с. 88]. Другой позиции придерживался Ю.О. Мартов, который считал, что положение социал-демократии в Думе не настолько ужасно и что во фракции лидируют меньшевики, у которых есть достойный оратор в лице Чхеидзе, уже имевшего опыт думской деятельности [10, с. 164]. В конечном итоге Потресов включился в работу, войдя в число «сведущих лиц», консультировавших депутатов [11, с.141]. Влияние ликвидаторов внутри фракции было велико и их присутствие чаще всего запрашивали сами депутаты, осознававшие собственную потребность в помощи для составления выступлений и положений к дебатам по многим важным думским вопросам. Полетаев, являвшийся одним из депутатов фракции отмечал частую невозможность самостоятельной подготовки по думским задачам, ссылаясь на то, что «у нас нет достаточных знаний для этого» [10, с. 260]. По этой причине ликвидаторы нередко старались задавать линию думской работы, и направлять деятельность фракции в соответствии с их тактикой.

А.Н. Потресов настаивал на использовании всех легальных возможностей для развития рабочего движения, критикуя депутатов за «робость» и «умеренность» [10, с.177]. Он призывал голосовать за ассигнования на начальное образование, выступать против военных кредитов, а не уклоняться от голосования, и не покидать думские комиссии в знак протеста. Подобная активная позиция отстаивалась и другими представителями течения. Например, Ф.А. Череванин склонял депутатов к консолидации с внутридумской оппозицией, а В.О. Левицкий к критике правительства по аграрному вопросу [12, с.171,179]. Вместе с ними Потресов вошел в политическую комиссию при фракции, которая должна была стать противовесом ЦК РСДРП, но встретила мощное противодействие последнего [12, с.746–747].

Взаимодействие с фракцией не было безоблачным. Легалисты критиковали депутатов за нерешительность в вопросе об адресе государю и за провал с выступлением по делу Азефа, когда подготовленный депутат Чхеидзе в итоге отказался от речи [10, с.274]. Серьезным конфликтом стало появление большевистской газеты «Звезда», втянувшей фракцию во внутрипартийную борьбу и угрожавшей ее надфракционному положению, что ликвидаторы считали

недопустимым [10, с.368–369]. Более того, ситуация становилась опасной ввиду того, что некоторые меньшевики в ответ на это обдумывали бойкот комиссий фракции, что было абсолютно недопустимо для Мартова и Потресова, настаивавших на тактике объединения в думской деловой работе [10, с. 369]. В конечном итоге было решено направить резолюцию от Заграничного бюро ЦК с вопросами думской фракции, а затем ещё одну, что было воспринято большевиками как нарушение конспирации о связи фракции с заграничными центрами и попытками провести в редакцию А.Н. Потресова, поставив газету под контроль ЗБ ЦК

Таким образом, представители правых меньшевиков по-разному оценивали итоги думской работы в III Государственной думе. В. Левицкий считал, что депутаты не справились с поставленными задачами и не смогли воспользоваться данными ими легальными возможностями, так как они даже не пытались издавать отчеты о своей деятельности и выходить на контакт с широкими рабочими массами [13, с. 13]. В свою очередь редакция «Нашей зари» сохраняла мнение, что несмотря на имеющиеся трудности, работа в III Думе проходила относительно успешно. По мнению ее членов, фракция, пусть и не без проблем, справлялась с поставленными задачами набираясь опыта в парламентской и внедумской борьбе, сохраняя за собой агитационную роль и выражая стремления социал-демократов бороться за права рабочих и сопротивляться политике правительства и других партий.

К сожалению, исправить тактические недочеты и развернуть свою политику в стенах новой Думы ликвидаторам не удалось. Правые меньшевики с самого начала уделяли большое внимание грядущей выборной кампании в IV Государственную думу, с которой они связывали большие надежды. Представлялось, что станет возможным формирование фракции на основе подлинной самоорганизации рабочих, в связи с чем основной задачей грядущих выборов являлась не борьба за голоса избирателей, а политическое самоопределение пролетариата, осуществляемое самостоятельной борьбой рабочих за представительство в Думе из-за чего выборы необходимо было использовать преимущественно для агитации, направленной на организацию нового партийного строительства [14, с. 42]. Тем не менее, к началу функционирования новой Думы стало окончательно ясно, что в текущих социально-политических условиях рабочие еще не обрели возможность к самостоятельной организации в результате чего меньшевикам представилось наиболее важным хотя бы сохранить единую социал-демократическую фракцию. Таким образом, ликвидаторы решили снова попробовать создать из фракции консолидирующий орган рабочего движения, ради которого они с самого начала шли уступки, как в

случае с принятием единой декларации. В отношении нее Ф.И. Дан заявлял, что депутатам-меньшевикам было необходимо «не слишком выпячивать меньшевизм», так как «принятие нашей декларации <...> было бы таким огромным плюсом в смысле отстаивания единства», что подобные компромиссы были вполне допустимы [15, с. 283]. Тем не менее, даже эти попытки консолидации в конечном итоге провалились. Фактическим концом стал раскол социал-демократической фракции в октябре 1913 года, который, по сути, обозначил уничтожение рабочего представительства в Думе. Таким образом, IV Дума, сохраняя в себе потенциал агитационной борьбы, утратила в глазах ликвидаторов свою объединяющую функцию. С этого периода, фракция больше не могла стать единой выразительницей взглядов рабочего класса и в конечном итоге играла скорее обратную роль, разобщая рабочих по вопросам отношения к «большевикам» и «меньшевикам».

Наконец, третья сфера практической работы ликвидаторов основывалась на активном участии в работе партийных органов, рабочих организаций и съездов. Так, с 1910 года вместе с постепенным возрождением рабочего движения, меньшевиками в Санкт-Петербурге и других городах начали организовываться инициативные группы, в которые в разное время входили такие правые меньшевики как П.А. Гарви, К.М. Ермолаев, В.О. Цедербаум и др. [9, с. 142]. По числу участников они не были большими, даже в Петербурге к концу 1912 года в группе числилось до 100 человек. Отличительной особенностью групп стал их нелегальный характер, совмещенный с исключительно ликвидаторской направленностью. Данный отход от легальной организации объяснялся членами тем, что инициативные группы должны были собираться «только для обслуживания открытого массового движения, для обслуживания открыто проводимых политических кампаний». В то же время, продолжалось участие в партийной работе в рамках фракционной деятельности. Члены образованного в России в 1912 году Организационного комитета партии, имевшие также среди себя делегатов от Петербургской инициативной группы в России брали на себя большой объем организационной работы, поддерживая тесный контакт с филиалами и меньшевистскими инициативными группами в провинции [9, с. 142]. При этом сами местные комитеты и партийные организации, особенно находящиеся далеко от Москвы и Петербурга, не переживали столь сильного размежевания из-за чего, например, в сибирских организациях РСДРП продолжали вместе работать не только большевики и меньшевики партийцы, но и ликвидаторы [16, с. 76]. Таким образом, несмотря на непризнание старой партийной структуры, вопросы объединения фракции продолжали волновать ликвидаторов, готовых для

развития рабочего движения не только вступать во временные коалиции с большевиками, но и в некоторых случаях обращаться к нелегальным методам.

Другой стороной деятельности правых меньшевиков стала работа в рамках новых общественных организаций, ставших доступными после введения в марте 1906 г. «Временных правил об обществах и союзах», создававших ранее отсутствующую основу для самоорганизации российского общества [17, с. 170]. Для правых меньшевиков подобные съезды стали одной из важнейших областей рабочей деятельности. Съезд представлялся как место, в котором рабочие могли заявить свое общественное мнение по поводу волнующих его общественных проблем. Как отмечал Ю. Чацкий: «как бы скромны не были намерения их организаторов, как ни урезались программы съездов, какие бы препятствия не ставились съездам в процессе их работы, – съезды неизменно и неизбежно "выходили из рамок программы", более или менее определенно формулировали требования общества» [18, с. 25]. Тем самым, съезды стали ареной столкновений разных идеологий, на которых при обсуждении частных вопросов невозможно было не выйти на вопросы общие, касающихся политических ограничений и репрессивных законов [19, с. 3-4].

Не менее важным полем деятельности представлялась работа в профессиональном движении. Меньшевики, игравшие большую роль в организации независимых профсоюзов ещё в годы Первой русской революции, старались не упускать своего влияния на них в межреволюционный период [20, с. 37]. Первые попытки внедрить ликвидаторскую тактику были предприняты осенью 1909 г. на двух собраниях социал-демократических профсоюзных деятелей, где частью легалистов была выражена идея разрушить подпольную иерархию и устаревшие партийные комитеты. Вместо них предполагалось, что рабочие направят бы делегатов от своих профсоюзов и обществ самообразования в представительный комитет, который координировал бы их интересы. Другими словами, партия была бы реформирована в соответствии с решениями рабочего съезда и управлялась бы им же [21, с. 85]. В октябре 1910 г. по мнению А.Н. Потресова начался новый виток сближения ликвидаторов с профессиональным движением, заявлявшего об усиленном стремлении к консолидации по сравнению с прошлым годом [2, с. 361]. Легалисты оказывали помощь профсоюзному движению в подготовке к съездам, готовили резолюции к рабочим группам, как например в случае со съездом по борьбе с пьянством в декабре 1910 г. и в целом находились на уверенных позициях за счет преобладания в профсоюзах «голосовцев», а также сторонников газеты «Луч» [22, с. 393]. В этом контексте довольно показательным является II Ремесленный съезд, на

котором приняли участие 33 профсоюзных делегата из 14 городов, координировали которых думские представители как со стороны большевиков в лице Покровского, так и меньшевиков в лице Кузнецова. Более того, вступительное заявление рабочей группы было также написано правым меньшевиков М.Л. Хейсиным и В.Д. Бонч-Бруевичем, представляющим большевистскую фракцию [21, с. 102]. Такое «сотрудничество» с большевиками хотя и не было идеальным, но в целом отвечало интересам «ликвидаторов». С одной стороны, оно вмещало уже обозначенные интересы рабочего движения, давало ему ценный опыт, позволяя при этом выдвинуться по большей части единой силой. С другой стороны, подобное сотрудничество между фракциями разрушало образ «ликвидатора», как абсолютного врага партии и пролетариата, выстраиваемого В.И. Лениным, показывая, что существует единство конечной цели объединенной социал-демократии [23, с. 40-41]. Тем не менее, говорить о полноценных успехах ликвидаторов в данной области не представляется возможным. Несмотря на постепенное оживление профсоюзного движения, с 1913 г., большевики смогли занять в нем лидирующее положение. В конечном итоге, как отмечает И.С. Розенталь, накануне Первой мировой войны профсоюзные члены стали намного более радикальные и «партийнее» по сравнению с предыдущим периодом, что можно объяснить возросшим уровнем репрессий в отношении движения, все больше придававшим ему революционные черты [24, с. 101].

Если же говорить о других легальных организациях, то информация о работе ликвидаторов в них, имеет более ограниченный характер, в целом характеризует деятельность правых меньшевиков как агитационную и вспомогательную [25, с. 332]. Так, вместе с работой в области профессионального движения, ликвидаторы акцентировали свое внимание на клубной деятельности, как активно развивающейся форме организации рабочих. По мере того, как вовлеченность в работу клубов и обществ самообразования росла среди рабочих, ликвидаторы выделяли им все большее значение в проводимой ими политике [26, с. 101]. По сути, рабочие клубы являлись одной из основных форм организации рабочего класса, которую ожидали увидеть правые меньшевики. Руководство клубов состояло преимущественно из рабочих, а благодаря членским взносам создавался бюджет, позволявший организовывать библиотеки, кружки самообразования, а также снимать помещения для чтения лекций, обсуждения литературы и досуговых вечеров [27, с. 4]. При этом, под обсуждением литературы понималось в значительной степени чтение русской и зарубежной художественной литературы, что особенно поддерживалось правыми

меньшевиками и, в частности, Потресовым, уделявшими большое значение вопросам пролетарской культуры, необходимой для приобщения пролетариата к философским изысканиям [22, с. 333]. Правда, в конечном итоге стоит признать, что и в этой области «ликвидаторы» скорее идеализировали рабочие клубы с их возможностью влияния «рабочей интеллигенции» на рабочие массы. На деле у рабочих, вынужденных большую часть времени заниматься работой, в большинстве своем, не оставалось сил на посещение клубных лекций, а деятельность самих клубов подвергалась систематическим ограничениям. Как отмечал в 1912 г. председатель одного из рабочих клубов: в Петербурге только единичным клубам удалось просуществовать больше пяти лет, при этом большинство их «померло насильственной смертью, не дожив и до более короткого срока» [28, с. 422]. Все это рождало в среде рабочих все большее увлечение радикализмом, ввиду имеющихся ограничений их прав и возможностей. Хотя рабочие клубы действительно отвечали взглядам «ликвидаторов», их последующее самоопределение, также как и профессиональных союзов, начало со временем все больше склоняться в сторону большевиков. Вероятно, наиболее прав был Г.В. Вернадский который полагал, что хотя после Первой русской революции действительно началась широкая перестройка общественного сознания с революционной области на мирную, также признавал рост влияния большевизма, который видел не в ухудшающемся правовом или материальном положении рабочих, а в том, что оно улучшалось недостаточно быстро по сравнению с ростом их правосознания и рабочие никак не могли выражать свое недовольство легально [29, с. 27-28].

Подводя итог, правые меньшевики стремились активно использовать все легальные формы, доступные им в межреволюционный период. Оценивая свою деятельность, сталкивающуюся со множеством трудностей в организации печати или налаживании думской работы, они сохраняли оптимистичный настрой, так как были убеждены что главная ценность заключается в самом процессе политической борьбы. Конечно, это не исключало действительных промахов в рамках партийного противостояния, когда ликвидаторы уступали большевикам в постановке и распространении рабочей газеты или профсоюзной деятельности, но данные ошибки не виделись фатальными. Представлялось, что ни большевики, ни меньшевики, представляющие партийную интеллигенцию, не могут кардинально повлиять на процессы, происходящие в рабочем движении, а могут лишь ускорить их или замедлить. Таким образом, во всей своей деятельности «ликвидаторы» стремились развивать и помогать рабочему движению, совмещая при этом попытки объединить

меньшевистскую фракцию, имеющую потенциал стать основой для партии нового типа.

Список литературы

1. Петров О.О. Теоретические основания «ликвидаторского» проекта в РСДРП (1907-1914 гг.) // Скиф. – 2025. – № 7 (107). – С. 370-380.
2. Ю.О. Мартов и А.Н. Потресов. Письма 1898-1913 / науч. ред. И.Х. Урилов. – М. : Собрание, 2007. – 464 с.
3. Кузнецов Г.С. Итоги минувшей сессии III Государственной думы // Возрождение. – 1910. – № 11. – С. 33-37.
4. Ананьин Е. Из воспоминаний революционера 1905-1923 / Mensheviks / Y. Felshtinsky. – Benson (Vermont) : Chalidze Publications, 1988. – P. 180-253.
5. РГАСПИ. Ф. 449. – Оп. 1. – Д. 17. Л. 9-10.
6. РГАСПИ. Ф. 449. – Оп. 1. – Д. 18. Л. 5.
7. РГАСПИ. Ф. 449. – Оп. 1. – Д. 44. Л. 1.
8. Л. Об издании ежедневной рабочей газеты // Дело жизни. – 1911. – № 2. – С. 33-38.
9. Broido E. Memoirs of a Revolutionary / E. Broido. – London : Oxford univ. Press, 1967. – 150 p.
10. Письма П.Б. Аксельрода и Ю.О. Мартова, 1901-1916 / П.Б. Аксельрод. – Берлин : Рус. рев. архив, 1924. – 368 с.
11. Социал-демократическая фракция 3-й Государственной думы глазами полиции: Записка Петербургского охранного отделения. 1910 г. // Исторический архив. – 2003. – № 1. – С. 135-150.
12. Социал-демократическая фракция III Государственной думы: протоколы фракционных заседаний и материалы. 1907-1912 гг. / П.Ю. Савельев, Р.М. Гайнулина, З.И. Перегудова и др. – М. : Политическая энциклопедия, 2023. – 1127 с.
13. Левицкий В. Наша «конституция» и борьба за право // Наша заря. – 1911. – № 11. – С. 3-15.
14. Чацкий Ю. Пора начать! // Наша заря. – 1911. – № 6. – С. 39-54.
15. Sapir B. Theodore Dan Letters (1899-1946) / B. Sapir. – Amsterdam : Stichting intern. inst. voor sociale geschiedenis, 1985. – 678 p.
16. Кудряшов В.В. Меньшевики в восточносибирской ссылке (1907 – февраль 1917 гг.) / В.В. Кудряшов. – Братск : Изд-во Братского гос. ун-та, 2008. – 179 с.
17. Туманова А.С. Общественные организации и русская публика в начале XX века / А.С. Туманова. – М. : Новый хронограф, 2008. – 303 с.
18. Чацкий Ю. Съезд по борьбе с проституцией // Наша заря. – 1910. – № 4. С. 21-25.
19. Политические заметки. Либерализм за работой // Возрождение. – 1910. – № 7. – С. 3-4.
20. Bonnell V.E. Trade Unions, Parties, and the State in Tsarist Russia: A Study of Labor Politics in St. Petersburg and Moscow // Politics & Society. – 1980. – № 3. – P. 299-322.
21. Swain G. Russian Social Democracy and the Legal Labour Movement, 1906-14 / G. Swain. – L. : Macmillan Press LTD, 1983. – 239 p.
22. Bonnell V.E. Roots of rebellion. Workers' Politics and Organizations in St. Petersburg and Moscow, 1900-1914 / V.E. Bonnell. – Berkley : Univ. of California Press, 1983. – 560 p.

23. Радин Б. Старое и новое // Наша заря. – 1911. – № 9-10. – С. 34-42.
24. Розенталь И.С. Москва на перепутье: власть и общество в 1905-1914 гг. / И.С. Розенталь. – М. : РОССПЭН, 2004. – С. 255.
25. Suny R.G. Labor and Liquidators: Revolutionaries and the "Reaction" in Baku, May 1908-April 1912 // Slavic Review. – 1975. – № 2. – P. 319-340.
26. Милютин В. Рабочая жизнь // Возрождение. – 1910. – № 1. – С. 98-102.
27. Ежов В. «Конституционный» режим и рабочее движение // Возрождение. – 1910. – № 5. – С. 1-8.
28. Розенталь И.С. Клубы и развитие российской общественности // Самоорганизация российской общественности в последней трети XVIII – начале XX в. / отв. ред. А.С. Туманова. – М. : РОССПЭН, 2011. – 887 с.
29. Розенталь И.С. Глазами современников (К оценке российской модернизации) // Призвание историка. Проблемы духовной и политической жизни России / под ред. М.К. Горшков, В.В. Журавлев и др. – М. : РОССПЭН, 2001. – 400 с.

Дата публикации 29.06.2026

УДК 7.046.3:27-526.62(495)"09/11"

**Самонова М.Н. К вопросу об атрибуции ранних изображений святых воинов
Феодора Тирона и Феодора Стратилата в искусстве Византии**

Самонова Мария Николаевна

канд. истор. наук, доцент, доцент кафедры довузовской подготовки
и профориентации, Гомельский государственный университет имени Ф. Скорины

Республика Беларусь, г. Гомель

AuthorID: 945378, SPIN-код: 6339-0345

samonova@gsu.by

**On the issue of attribution of early depictions of the warrior saints Theodore
Tiron and Theodore Stratelates in Byzantine art**

Samonova Mariya Nikolaevna

Cand. Sci. (Hist.), Docent, Associate Professor at the Department of Pre-University
Training and Career Guidance, Francisk Skorina Gomel State University
Republic of Belarus, Gomel

Аннотация. В статье анализируется иконография ранних изображений свв. Феодора Тирона и Феодора Стратилата в византийском искусстве на материале фресок, мозаик, миниатюр, икон, датируемых X–XII вв. Выявлено, что такой важный отличительный признак ликов данных святых воинов как форма прически, открывающая или закрывающая уши, сформировался к середине XI в. Установлено, что одни из первых изображений св. Феодора Стратилата в искусстве представлены на византийских триптихах X в. из слоновой кости, а также на миниатюре в Минологии Василия II.

Ключевые слова: св. Феодор Тирон, св. Феодор Стратилат, иконография святых, святые воины, искусство Византии.

Abstract. The article analyzes the iconography of early depictions of Saints Theodore Tiron and Theodore Stratelates in Byzantine art, based on frescoes, mosaics, miniatures, and icons dating from the 10th to 12th centuries. It has been revealed that such an important distinctive feature of the faces of these warrior saints as the hairstyle, which either covers or reveals the ears, had taken shape by the mid-11th century. It has been established that some of the earliest depictions of St. Theodore Stratelates in art appear on 10th-century Byzantine ivory triptychs, as well as on a miniature in the Menologion of Basil II.

Keywords: St. Theodore Tiron, St. Theodore Stratelates, iconography of saints, warrior saints, Byzantine art.

Среди святых воинов известны два Феодора — Тирон и Стратилат, различаемые по своему воинскому статусу. Тирон (др.-гр. *τήρων* от лат. *tiro*) — новобранец, солдат, а Стратилат (др.-греч. *στρατηλάτης*) — военачальник. Оба свв. Феодора входили в шестерку главных воинов-мучеников, почитаемых в Византии, наряду со свв. Димитрием, Прокопием, Меркурием и Георгием. Эту группу святых объединяют

общие мотивы, представленные в их житиях. В них сказано, что все они были воинами римской армии, которые в определенный момент выбрали верность Христу и за это погибли от рук язычников, приняв мученическую смерть. В соответствии с агиографической традицией этот подвиг ознаменовал их переход на службу в небесное воинство.

Первоначально был один святой воин с именем Феодор, о котором в Житии сказано, что он являлся простым солдатом, т.е. Тироном. Феодор стал одним из самых известных раннехристианских святых — только в Константинополе было более 15 церквей, посвященных св. Феодору [1, р. 50]. «Похвала» Григория Нисского (конец IV в.) — первый письменный источник, описывающий подвиг и страдания св. Феодора. Однако для византийской военной элиты потребовался более статусный святой воин, поэтому у св. Феодора появился двойник — Феодор Стратилат, воин-полководец. Первое упоминание о нем содержится в «Похвале» Никиты Давида Пафлагона, византийского богослова конца IX — первой половины X вв., в которой Стратилат назван племянником Тирона. Со второй половины X в. почитание Феодора Стратилата начинает выходить на первый план: именно он упоминается в связи с чудесным заступничеством, которое помогло византийскому императору Иоанну I Цимисхию (969–976) одержать победу над русами в 971 г. [2, с. 211–213].

До появления св. Феодора Стратилата не было необходимости употреблять обозначение «Тирон» в отношении св. Феодора, поскольку он был единственным из раннехристианских святых воинов с таким именем. Соответственно на всех изображениях со св. Феодором по меньшей мере до X в. был представлен Тирон. Однако даже после возрастания популярности Стратилата, произошедшего при Иоанне I Цимисхии, св. Феодора продолжали довольно часто изображать без конкретизирующего обозначения «Тирон» или «Стратилат». В частности, на фресках в церквях Каппадокии [3, р. 185], иконах [4, с. 26, 28, кат. 469, 471], иконках [4, с. 117–118, кат. 622; 5, р. 156–157, cat. 103] и др. Ввиду этого встает вопрос об атрибуции изображений этих святых воинов. Целью данного исследования является анализ ранних памятников византийского изобразительного искусства, на которых запечатлены святые воины-великомученики Феодор Тирон и Феодор Стратилат, и выявление на этой основе их главных идентифицирующих признаков в иконографии лика.

Обзор иконографии святых воинов, сопровождающийся богатым иллюстративным материалом, представлен в работе Е.М. Саенковой и Н.В. Герасименко [6]. Авторы, ссылаясь на исследование Л. Мавродиновой, отмечают, что

у Стратилата, в отличие от Тирона, раздвоенная на конце борода и более пышные волосы, закрывающие верхнюю часть ушей, овал лица обычно более круглый [6, с. 108]. Т.Ю. Царевская, опираясь на иконографические признаки выделенные Л. Мавродиновой, Г. Мэгвайром, К. Уолтером, М. Марковичем, акцентирует внимание не только на отличие в форме бороды в иконографии ликов святых Феодора Тирона и Феодора Стратилата, но и на различающиеся прически. Тирон обычно имеет заостренную бороду и короткую прическу, плотно облегающую голову и часто оставляющую уши открытыми. У Стратилата прическа, как правило, более пышная и кудрявая, а борода вьется и раздваивается на конце [2, с. 199–200].

М. Маркович полагает, что окончательное «раздвоение» культа св. Феодора в изобразительном искусстве произошло лишь в XII в. и поэтому на тех образцах, где представлен св. Феодор без конкретизации его воинского ранга, изображен «старый» св. Феодор, т.е. Тирон [7, с. 596–597]. Обстоятельной аргументации данного предположения он не приводит. Подобного мнения придерживается также К. Уолтер на основании того, что в «Алексиаде» Анны Комнины (1148 г.) упомянут храм в пригороде Константинополя — Вафис-Риак, посвященный «величайшему из мучеников Феодору», под которым подразумевался именно св. Феодор Тирон. В отличие от М. Марковича, К. Уолтер считает, что различие между свв. Феодорами в их иконографии установилось уже в XI в. [1, р. 44, 59, 65].

Вполне логично, что изображения Феодора Тирона и после появления Феодора Стратилата продолжали, как и ранее, сопровождаться надписью с указанием только одного его имени, поскольку он на протяжении по меньшей мере пяти веков был единственным святым воином Феодором. Об этом свидетельствует тот факт, что одиночных изображений св. Феодора с сопроводительной надписью «Тирон» (когда на этом же объекте нет изображения св. Феодора Стратилата), относящихся к периоду с середины X в. и до конца XII в., по всей видимости не зафиксировано [3, р. 185]. В частности, в кафоликоне монастыря XI в. — Осиос Лукас были представлены оба Феодора — Тирон (рис. 1; 2) [8, р. 50, 53, 54, fig. 48, 49] и Стратилат (рис. 3) [8, р. 61, 63, fig. 57]. Вероятно, самым ранним из известных в искусстве одиночным изображением св. Феодора с надписью «Тирон» является икона из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (ок. 1200 г.) (рис. 4) [5, р. 129–130, cat. 76]. Однако необходимо также учитывать, что еще в X в. появились византийские печати с надписью «Тирон» [9, р. 112–118]. Что касается одиночных изображений св. Феодора с надписью «Стратилат», то они встречаются намного ранее. В частности, на византийском триптихе X в. из слоновой кости с Иисусом Христом на Кресте, Богородицею, Иоанном Богословом и

святыми на створках (триптих Боррадейла, Британский музей) [13], на мозаике середины XI в. в нартексе кафоликона монастыря Неа Мони на Хиосе (рис. 5) [10, р. 66–67; 11, pl. 59]. А вот появление византийских печатей с надписью «Стратилат» относится к XI в. [9, р. 112–118].

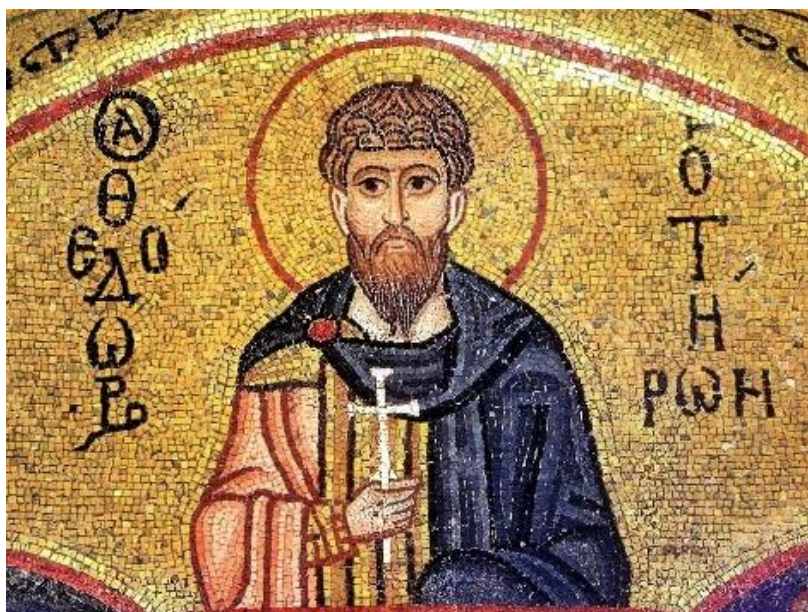


Рисунок 1. Св. Феодор Тирон. Мозаика кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде



Рисунок 2. Св. Феодор Тирон. Мозаика кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде



Рисунок 3. Св. Феодор Стратилат. Фреска кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде



Рисунок 4. Св. Феодор Тирон. Икона из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе



Рисунок 5. Св. Феодор Стратилат. Мозаика кафоликона монастыря Неа Мони на Хиосе

Однако, сомнительно, чтобы все без исключения изображения св. воина Феодора без конкретизирующей надписи, датируемые периодом с середины X в. и до конца XII в., были «Тиронами». Возможно, что в некоторых случаях, когда иконография лика соединяет в себе черты обоих святых, художники в образе св. Феодора объединяли две личности — Тирона и Стратилата, поскольку их часто путали. В других случаях в изображениях св. Феодора очень ярко проявляются отличительные признаки Стратилата, в частности характерная для него прическа в форме своеобразной шапки из пышных курчавых волос, закрывающей уши, например, как на двух иконах: «Апостол Филипп, св. Феодор и св. Димитрий» (начало XII в.) [4, с. 26, кат. 469] и «Святые воины Георгий, Феодор и Димитрий» (конец XI – начало XII вв.) (рис. 6) [4, с. 28, кат. 471; 5, р. 122–123, cat. 69]. Некоторые специалисты на основе особенностей иконографии ликов святых воинов, представленных на второй из двух упомянутых выше икон, определяют, что на стеатитовой иконке XII в. из Заповедника «Херсонес Таврический» также изображены свв. Феодор Стратилат, Георгий и Димитрий, хотя соответствующие надписи на ней отсутствуют (рис. 7) [5, р. 300–301, cat. 203].



Рисунок 6. Святые воины Георгий, Феодор и Димитрий. Икона. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Рисунок 7. Святые воины. Иконка из Заповедника «Херсонес Таврический»

Святые воины чаще изображались в воинском одеянии с оружием, однако встречается также мученический тип — с крестом в руке. Так, на византийском резном триптихе из слоновой кости с Деисусом и святыми (Палаццо Венеция, Рим), заказчиком которого, вероятно, являлся византийский император Константин VII Багрянородный (945–959), представлены ростовые фигуры нескольких святых воинов, среди которых есть оба Феодора: Тирон (рис. 8) и Стратилат (рис. 9) изображены с крестом в правой руке у груди, но в отличие от Тирона у Стратилата в левой руке меч [14; 12, р. 78–80, ill. 1]. Кроме того, заметно отличие в форме прически: у Стратилата более длинные волосы, прикрывающие уши, а у Тирона волосы короче и уши открыты. Если датировка создания данного триптиха последними годами правления Константина Багрянородного верна, то на нем нашли отражение одно из самых ранних сохранившихся изображений св. Феодора Стратилата, а также одни из первых фиксаций в искусстве обозначений «Тирон» и «Стратилат».



Рисунок 8. Свв. Феодор Тирон и Евстафий. Фрагмент триптиха из Палаццо Венеция в Риме

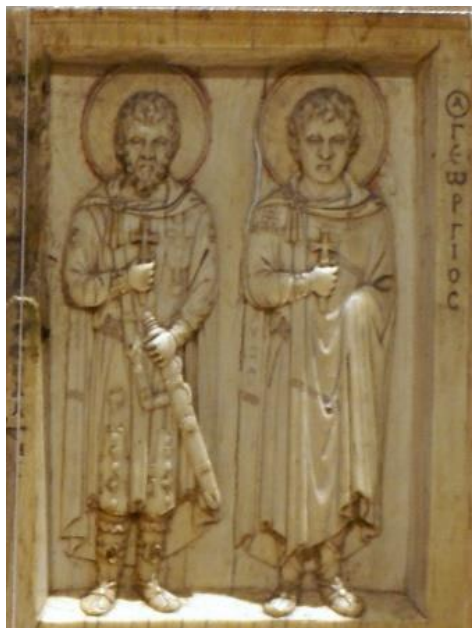


Рисунок 9. Свв. Феодор Стратилат и Георгий. Фрагмент триптиха из Палаццо Венеция в Риме

К ранним изображениям св. Феодора Стратилата относится то, что представлено в Минологии Василия II — древнейшем из сохранившихся иллюстрированных византийских агиографических сборников (конец X – начало XI вв.) [см.: 15, р. 383]. В нем Стратилат показан в образе воина — в полный рост в роскошном воинском одеянии, пластинчатом доспехе, покрытым темно-голубым плащом, с копьем в правой руке и небольшим круглым щитом в левой. У него прическа в форме шапки из курчавых волос, покрывающих уши, и довольно густая заостренная на кончике борода, возможно, с небольшим раздвоением (рис. 10) [16]. Иконография лика св. Феодора Стратилата относительно особенностей прически и бороды в Минологии Василия II схожа с ликом св. Феодора Тирона [см.: 15, р. 407]. Однако в более позднем Императорском Минологии, 1034–1041 гг. (ГИМ), изображения свв. Феодора Стратилата и Феодора Тирона хотя и копируют те, что представлены в Минологии Василия I, но в иконографии ликов уже четко обозначены различия — у Стратилата остроконечная борода с раздвоением на конце и более пышная и курчавая прическа, покрывающая уши, а у Тирона — более густая остроконечная борода и более плотная шапка волос, оставляющая уши открытыми [см.: 6, с. 107, 114].



Рисунок 10. Св. Феодор Стратилат. Миниатюра из Минология Василия II

Анализ ранних изображений показывает, что в период с середины X в. и до середины XI в. происходило формирование иконографического типа Феодора Стратилата и вырабатывались характерные черты, отличающие его от Феодора Тирона, что отразилось в изображениях на триптихе из Палаццо Венеция и в Императорском Минологии. М. Маркович отметил, что появление св. Феодора Стратилата привело к изменению традиционного облика св. Феодора Тирона в виде средовека с усами и остроконечной бородой. Тирон стал изображаться с прической как у св. Димитрия — с короткими и густыми волосами, зачесанными за уши или подстриженными над ними, а его густая борода закруглена или собрана в несколько прядей. Стратилат получил прическу как у св. Георгия — с густыми курчавыми волосами, закрывающими уши, его борода чуть более короткая, обычно завершающаяся двумя остроконечными прядями [7, с. 621]. Следует учитывать, что хотя раздвоение бороды более характерно для иконографии Феодора Стратилата, но иногда встречается и у Феодора Тирона, например, на двух его изображениях на мозаиках из кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде (рис. 1; 2) [8, р. 53, 54, fig. 48, 49]. В свою очередь, у Стратилата может быть и нераздвоенная борода — например, на мозаике XI в. из Неа Мони на Хиосе (рис. 5) и на фрагменте иконы XI в. из Музея Ватикана (рис. 11) [5, р. 157–158, cat. 104].



Рисунок 11. Св. Феодор Стратилат. Иконка из музея Ватикана

Таким образом, анализ образцов изобразительного искусства Византии X–XII вв. показал, что важнейшим отличительным признаком в иконографии ликов свв. Феодора Тирона и Феодора Стратилата, кроме формы бороды, является форма прически — у Тирона она более короткая и плотная с открытыми ушами, схожая с прической св. Димитрия, а у Стратилата — волосы пышнее, длиннее и покрывают уши, образуя довольно объемную округлую шапку, что характерно также для прически св. Георгия. Данное отличие в форме прически сформировалось в византийском искусстве к середине XI в. Следовательно, по меньшей мере с этого времени изображения св. воина Феодора без конкретизирующей надписи могут быть атрибутированы как Тирон или Стратилат на основании их индивидуализирующих иконографических признаков.

Список литературы

1. Walter Ch. The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition. Aldershot and Burlington, Vt. : Ashgate, 2003. 317 p.
2. Царевская Т. Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде: проблемы идейного содержания и художественного своеобразия храмовой декорации позднепалеологовского времени : дис. ... докт. искусствовед. М., 2008. 680 с.
3. Walter Ch. Theodore, archetype of the warrior saint // Revue des études byzantines. 1999. Т. 57. Р. 163–210. URL: https://www.persee.fr/doc/rebyz_0766-5598_1999_num_57_1_1970 (date of access: 25.05.2026).

4. Искусство Византии в собраниях СССР : каталог выставки : в 3 т. М. : Советский художник, 1977. Т. 2. Искусство эпохи иконоборчества. Искусство IX–XII веков. 156 с. : ил.
5. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261 / ed. by Evans H. C., Wixom W. D. New York : Metropolitan Museum of Art, 1997. 604 p. : ill. URL: <https://www.metmuseum.org/ru/met-publications/the-glory-of-byzantium-art-and-culture-of-the-middle-byzantine-era-ad-843-126> (date of access: 29.05.2026).
6. Саенкова Е. М., Герасименко Н. В. Иконы святых воинов. Образы небесных защитников в византийском, балканском и древнерусском искусстве. М. : Интербук-бизнес, 2008. 272 с. : ил.
7. Марковић М. О иконографији светих ратника у источно-хришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима // Зидно сликарство манастира Дечана : грађа и студије. Београд : Српска академија наука и уметности, 1995. С. 567–630.
8. Chatzidakis N. Hosios Loukas: Mosaics — Wall Paintings. Athens : Melissa, 1997. 96 p. : ill.
9. Cotsonis J. The Religious Figural Imagery of Byzantine Lead Seals II. Studies on Images of the Saints and on Personal Piety. Abington, Oxon ; New York : Routledge, 2020. 350 p. DOI: 10.4324/9780429327216.
10. Mouriki D. The mosaics of Nea Moni on Chios : in 2 vol. Athens : Commercial bank of Greece, 1985. Vol. 1. 280 p.
11. Mouriki D. The mosaics of Nea Moni on Chios : in 2 vol. Athens : Commercial bank of Greece, 1985. Vol. 2. 343 p. : il.
12. White M. Military saints in Byzantium and Rus, 900–1200. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 255 p. DOI: 10.1017/CBO9781139013864.

Список источников

13. Triptych; icon; relief // The British Museum. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1923-1205-1 (date of access: 29.05.2026).
14. Ivory Triptych with the Deesis (Christ in Majesty) and Saints // ViVe — Vittoriano e Palazzo Venezia. URL: <https://vive.cultura.gov.it/en/catalog/ivory-triptych-deesis-christ-majesty-and-saints> (date of access: 17.05.2026).
15. Manuscript — Vat.gr.1613 // DigiVatLib. URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/ (date of access: 24.05.2026).
16. Великомученик Феодор Стратилат : [Изображение] // Православие.Ru : [православный церковный календарь]. URL: https://days.pravoslavie.ru/images/ii2201_4017.html (дата обращения: 18.05.2026).

Дата публикации 30.06.2026

УДК 82

Скутнева З.А. Художественный «дебют» образа Камиля Демулена в исторической драме «Смерть Дантона» Георга Бюхнера

Скутнева Злата Алексеевна

студент, НИУ «Высшая школа экономики» Санкт-Петербург, РФ, г. Санкт-Петербург
pirie@tuta.io

Научный руководитель Скутнев Алексей Владимирович

к.и.н., доцент, зав.кафедрой теории и истории государства и права
ФГБОУ ВО «Вятский государственный университет», РФ, г. Киров
SPIN-код: 7186-5064, AuthorID: 437644

A literary debut of Camille Desmoulins' image in Georg Büchner's historical drama Dantons Tod

Skutneva Zlata Alexeevna

Student, HSE University - St. Petersburg, Russia, St. Petersburg

Scientific adviser Skutnev Alexey Vladimirovich

Cand. Sci. (History), Head of the Department of Theory and History of State and Law
Vyatka State University, Russia, Kirov

Аннотация: Статья посвящена первому художественному произведению, где был создан образ героя Великой французской революции Камиля Демулена. Г. Бюхнер, опубликовав свою историческую драму «Смерть Дантона» в 1835 г., серьезно повлиял на будущие художественные произведения, где представляли реальные исторические персонажи той эпохи. Научная новизна заключается в том, что образ Камиля Демулена не изучался в отечественной науке. Цель работы - изучить, как образ Демулена был впервые представлен в европейской драматургии, выявить принципы и художественные средства, с помощью которых Георг Бюхнер воссоздал образ Камиля Демулена, а также определить степень его соответствия историческому прототипу. В исследовании доказано, что реальный человек в значительной степени отличался от художественного образа. Драматург использовал образ Камиля в первую очередь как инструмент для передачи собственных размышлений на тему революции и смерти.

Ключевые слова: Георг Бюхнер, историческая драма, «Смерть Дантона», художественный образ Камиля Демулена

Abstract: This article examines one of the first literary works in which the image of Camille Desmoulins was thoroughly depicted. By publishing the historical drama Danton's Death (*Dantons Tod*) in 1835, Georg Büchner exerted a significant influence on subsequent literary works featuring historical figures from that era. The novelty of this study lies in the fact that the image of Camille Desmoulins has not been previously investigated in Russian scholarship. The primary aim of this paper is to examine how the image of Desmoulins was first represented in European drama and to identify the principles and artistic means by which Georg Buchner recreated the image of Camille Desmoulins, as well as to determine

the degree of its correspondence to the historical prototype. The study demonstrates that the real historical individual differed from his artistic representation considerably, and Büchner employed the figure of Camille primarily as a vehicle for conveying his own reflections on revolution and death.

Key words: Georg Büchner, historical drama, Dantons Tod, literary image of Camille Desmoulins

Камиль Демулен (1760-1794) был журналистом эпохи Французской революции, известным своим современникам как автор газеты «Старый Кордельер» («Le Vieux Cordelier»). Хотя его нельзя назвать влиятельным политиком и депутатом Национального конвента, он оставался видной фигурой в политическом пространстве Парижа как во время Французской революции, так и в последующие исторические периоды – потому изображение Демулена как значимого персонажа в художественных произведениях на тему Первой республики неудивительно. Постепенно в литературе сложился драматургический образ Демулена как феминной, инфантильной, истеричной личности. Однако, это произошло не сразу и было лишь отчасти отражением реального исторического лица. Научная новизна исследования заключается в том, что научных работ по данной теме на русском языке не выходило. Цель работы: изучить как образ Демулена был впервые представлен в европейской драматургии, выявить принципы и художественные средства, с помощью которых Георг Бюхнер воссоздал образ Камиля Демулена, а также определить степень его соответствия историческому прототипу.

Впервые Демулен предстал персонажем художественного произведения в «Смерти Дантона» Георга Бюхнера (опубликована в 1835 г.). Это яркий пример европейской исторической драмы – жанра, который был весьма популярен в европейской литературе первой трети XIX века и к которому часто обращались писатели этой эпохи. Пьеса Бюхнера примечательна тем, что она не столько стремится к достоверному изображению исторических эпизодов или служит средством подтверждения авторских взглядов на деятельность политиков Первой республики, сколько использует реплики и поступки персонажей для раскрытия более метафизических тем.

Эта особенность – следствие пересечения тенденций романтизма и реализма в творчестве Бюхнера. Стоит отметить, что западноевропейским романтикам была близка и интересна эпоха Французской революции – темы свободы, противостояния, идеализации революции часто находили отражение в творчестве писателей, драматургов, художников и композиторов 1830-40 гг. [1, с. 29]. Бюхнер решил не только обратиться к мотивам, присущим революционному духу, но и непосредственно

переместить действие драмы во времена Первой республики. Присутствуют в драме и черты реализма.

«Смерть Дантона» стала одной из первых и наиболее влиятельных драм о Французской революции и заложила основу для последующих изображений революционных политиков – Дантона, Робеспьера, Сен-Жюста, и, что важно для данной работы, Камиля Демулена. Необходимо отметить, что произведение Бюхнера стало настолько значимым для европейской драматургии, что яркие образы революционеров, укрепившиеся в сознании читателей, стали своего рода «шаблонными» для последующих произведений на тему дела дантонистов. То, каким изображали Камиля потом Ромен Роллан и Станислава Пшибышевская, закономерно связано с тем, каким его показал Георг Бюхнер.

На работы каких историков мог опираться Бюхнер при написании драмы? В своих сочинениях он часто приводит цитаты из книг Луи-Адольфа Тьера и Франсуа Минье [8, с. 36]. Они одни из первых писали об истории Французской революции, но их работы не отличались высокой исторической точностью и могут быть объяснены реакционной пропагандой, чем желанием достоверно описать события. Например, Минье так пишет о Камиле Демулене: «Этот блестящий и горячий молодой человек следовал за всеми движениями революции, начиная с 14 июля до 31 мая, одобряя все ее крайности и жестокости» [2, с. 259]. Похожее описание, подчёркивающее революционный «садизм» Демулена, предлагает и Тьер: «Камилл Демулен, отличался между этими ораторами бойкостью, оригинальностью и цинизмом ума и, не будучи сам жесток, требовал жестокостей» [3, с. 192]. Оба историка не забывают упомянуть непростой характер журналиста: «Его душа была нежная и кроткая, хотя он был вспыльчив, и его шутки носили часто жестокий характер» [2, с. 259], «молодой человек, впоследствии сделавшийся знаменитым своей республиканской экзальтацией, одаренный от природы мягким сердцем, но не в меру импульсивный и страстный» [3, с. 156], «самый наивный, забавный и в то же время красноречивый писатель Революции» [4, с. 58], «все любили Демулена за его уживчивый характер, наивный и оригинальный склад ума» [4, с. 227], «наивная ветреность» [4, с. 277]. При этом стоит отметить, что как только оба историка упоминают о том, что дантонисты противостояли монтаньярам, их мнение о Демулене резко меняется на одобрительное.

Можно сделать вывод, что Бюхнер опирался на те характеристики, которыми историки его эпохи наделяли Демулена. Тем не менее, зная о вспыльчивости Демулена, Бюхнер всё же решает сделать акцент не на этой его черте характера, а на

его наивности. Так, в драме это подчеркивают друзья Камиля: Дантон то и дело называет Камиля «малыш» или «мой мальчик» [8, с. 77, 102, 108, 139, 140, 148]; Робеспьер восклицает: «Камилл же просто ребёнок!» [8, с. 98]. Основой для этого является скорее сформированное реакцией отношение к Демулену, нежели историческая действительность: так, Дантон был старше Демулена на год, Робеспьер – на два. Вдобавок к этому Бюхнер сохраняет традицию обращения к Камиллю Демулену только по имени; имя его персонажа – просто «Камилл». Следует уточнить, что несмотря на то, что традиция XVIII века обязывает к уважительной форме обращения по фамилии, исторически сложилось так, что к Камиллю Демулену обращались либо «Камиль», либо «Камиль Демулен», не используя его фамилию вовсе. Некоторые историки связывают этот факт с данью уважения Марку Фурию Камиллу – согласно этой версии, Камиль Демулен спас Париж 12 июля так же, как Камилл спас Рим от галлов [6, с. 156].

Важно отметить, что «инфантильная» репутация Демулена стала формироваться еще при его жизни и во многом была закреплена авторитетным высказыванием Максимилиана Робеспьера. После казни жирондистов Камиль, окончательно переставший поддерживать монтаньяров, начал издавать «Старого Кордельера», в котором язвительно обличал многих политических деятелей, в том числе членов Комитета общественного спасения. Газета имела огромный успех у парижской публики, но вызвала неодобрение в Комитете общественного спасения. 18 нивоза II года (7 января 1794 г.) в Якобинском клубе обсуждался вопрос об исключении Демулена из клуба. На этом заседании Робеспьер произнес слова, которые надолго определили восприятие Демулена современниками и потомками: «Свобода должна относиться к Демулену как к несмышленому ребёнку, у которого были хорошие намерения и которого сбила с пути плохая компания; но от него нужно требовать раскаяния за все его промахи, чтобы он покинул компании, которые его погубили» [10, с. 307]. Эта характеристика, данная одним из самых влиятельных политиков Первой республики, фактически легитимизировала восприятие Демулена как политически незрелой, инфантильной фигуры, нуждающейся в опеке и наставлении. Таким образом, Бюхнер в своей драме художественно переосмысляет уже сложившийся в исторической памяти стереотип, находящий свое прямое выражение в репликах персонажей.

Драматург также переосмысляет риторику Тьера и Минье в отношении Демулена и, несмотря на то, что оставляет его эмоциональность, всё же сводит её скорее к тоске и тревожности, нежели к агрессии и жестокости. К примеру, находясь

под арестом, издатель «Старого Кордельера» не может не переживать, постоянно размышляя о смерти. Сначала он волнуется не из-за своего положения, а о своей жене, Люсиль, затем о себе и грядущей смерти. А после того, как у него наконец-то получается уснуть, ему снится кошмар: «Вдруг потолок исчез, и в комнату спустился месяц, совсем низко, и я схватил его рукой. Тогда опустился небосвод со всеми светилами, я чувствовал его повсюду, ощупывал звезды и, как утопающий, барахтался под ледяной кромкой» [8, с. 141]. Тревожность Демулена противопоставляется поведению Дантона; тот решителен, спокоен, позволяет себе шутить даже в преддверии казни. В конце Камиль смиряется со своим положением. Он рассуждает на тему революции и роли человека в эпоху перемен: «Если бы мы вздумали хоть раз снять с себя маски, мы бы, как в комнате с зеркалами, увидели повсюду одних только бесчисленных, неистребимых, бессмертных баранов — ни больше ни меньше. Различия ничтожны — все мы мерзавцы и ангелы, болваны и гении, и, главное, все это в одном человеке» [8, с. 145].

Опираясь на образ Камиля Демулена, Бюхнер затрагивает ряд важных для пьесы тем. Прежде всего, это тема, как ни странно, искусства: в своих монологах герой часто критикует искусство, размышляет о нём, цитирует строки из стихотворений. Он осуждает неестественность в искусстве, презирает в нём любую ложь и несоответствие реальности: «Возьми какую-нибудь страстишку, мораль, общую фразу, натяни на нее штаны, сделай руки и ноги, подмалюй физиономию и заставь терзаться три действия подряд, пока не обвенчается или не зарежется, — для них это уже идеал! Состряпай им какую-нибудь оперу, которая так же передает истинную жизнь человеческой души с ее взлетами и падениями, как глиняная дудка пение соловья, — для них это уже искусство! А попробуй вытащить их из театра на улицу — фи, грубая проза!» [8, с. 106]. Любовь Демулена к искусству и в особенности к поэзии обоснована в том числе тем, что сам Демулен считал себя поэтом, в юношеские годы увлекался поэзией; находясь в Консьержери, он пишет Люсиль в письме: «Я был рождён, чтобы сочинять стихи» [9, с. 26]. Этот интерес к поэзии будет сохраняться в более поздних произведениях о деле Дантона.

Бюхнер, передавая через реплики Демулена отчасти и свои мысли относительно искусства, создаёт новую ипостась героя — «Камиля-поэта». В «Смерти Дантона» Камиль живо интересуется искусством, горячо спорит о его предназначении. Бюхнер сохраняет любовь Демулена к античной культуре. Герой часто обращается к образам античности: «Платон говорил, что ангелы делают себе сандалии из воловьей кожи и гуляют в них по земле» [8, с. 139], «На, старый Харон,

твоя повозка сойдет за пиршественный поднос. Господа, я хочу себя сервировать по всем правилам вкуса. Это – классическая трапеза; каждый возлежит на своем ложе и пускает немножко крови в жертву богам» [8, с. 148].

В приступе тревоги перед скорой казнью он цитирует стихотворение Кристиана Шубарта «Вечный жид», которое пересказывает одноименную легенду про еврея, который был обречён на вечные скитания: «О, почему умереть не могу я!» [8, с. 134], а проснувшись ночью от кошмара, он, чтобы успокоиться, хватается за «Ночные думы», религиозную поэму сентименталиста Эдварда Юнга [8, с. 141]. Выбор Демуленом этого меланхоличного мрачного произведения подчёркивается Дантоном, который говорит о том, что предпочёл бы сатирическую поэму Вольтера «Орлеанская девственница» [8].

Следует также подчеркнуть, что Камиль Демулен занимает особое место в сравнении с остальными обвиняемыми дантонистами, поскольку он – единственный, кто ранее учился вместе с Робеспьером и был его другом. Наличие фигуры Демулена в драматическом действии придает конфликту не только философский и политический, но и межличностный характер, поскольку противостояние Робеспьера дантонистам воспринимается как предательство старого товарища.

Бюхнер не упускает эту деталь: так, вплоть до ареста Демулен полагает, что конфликт не является настолько серьезным, поскольку Робеспьер продолжает относиться к нему дружелюбно. Он успокаивает Люсиль словами: «Между нами есть несогласия, это правда; но ведь это всего лишь расхождения во взглядах» [8, с. 108]. Также в бюхнеровском описании Демулена упоминается факт их совместного обучения: «Мы сидели с ним за одной партой. Он всегда был угрюмым и замкнутым. Я один бывал у него и даже иногда его смешил. Он в те годы любил меня» [8].

Ещё одной особенностью образа Демулена в сравнении с остальными действующими лицами становится то, что он, в отличие от многих других политиков своего времени, женат, имеет семью: казнь Демулена влечёт за собой не только смерть влиятельного журналиста, но и разрушение некогда счастливой семьи (Люсиль Демулен отправится на эшафот спустя несколько дней после смерти мужа). Отношения Камилля с Люсиль в «Смерти Дантона» можно назвать идиллическими: супруги обращаются друг к другу за советом, заботятся друг о друге. Люсиль опасается трагического исхода больше, чем Камиль. Накануне ареста она, в отличие от своего мужа, предвидит его скорую казнь: «Земля такая огромная, и на ней столько всего – почему именно эту голову? Почему у меня хотят ее отнять? Я этого не перенесу» [8]. А Камиль, находясь в Консьержери, в первую очередь беспокоится о Люсиль, а потом

только о самом себе: «Нет, они не дерзнут ее тронуть! Свет красоты, излучаемый ее божественным телом, неугасим» [8, с. 139].

Подводя итоги анализа образа Камиля Демулена в драме Георга Бюхнера «Смерть Дантона», можно отметить, что драматург использует образ Камиля в первую очередь как инструмент для передачи собственных размышлений на тему революции и смерти (что относится также и к остальным персонажам пьесы) и искусства (тема, исключительная для образа Демулена). В то же время Бюхнер выборочно наделяет персонажа характеристиками, присущими темпераменту героя-романтика – игнорируя черты жестокости и агрессии, которые приписывают политику историки XIX века, он сохраняет эмоциональность и инфантильность.

Георг Бюхнер, публикуя «Смерть Дантона» в 1835 году, никак не мог предполагать, что те образы политиков, которые он представил в пьесе, станут чуть ли не хрестоматийными для более поздних драматургов, которые решат, подобно Бюхнеру, посвятить свои произведения делу дантонистов. Анализ последующих драматических интерпретаций Камиля Демулена позволит продемонстрировать эволюцию образа на протяжении XIX-XX веков, отражая не только изменение представлений о самой Французской революции, но и динамику изменений в самой драматургии, в трактовке личности Демулена и его роли в истории Республики.

Список литературы

1. Неупокоева И. Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей // Европейский романтизм / Отв. ред. И. Неупокоева, И. Шетер. – М.: Наука, 1973. С. 7–50.
2. Минье Ф. История Французской революции с 1789 по 1814 гг. / пер. с фр. И. М. Дебу и К. И. Дебу; под. ред. и со вступ. ст. Ю. И. Семенова. – М.: ГПИБ, 2006.
3. Тьер Л. А. История Французской революции / Т. 1. – М.: Захаров, 2015.
4. Тьер Л. А. История Французской революции / Т. 2. – М.: Захаров, 2016.
5. Claretie J. Camille Desmoulins and his wife. Passages from the history of the Dantonists founded upon new and hitherto unpublished documents / Claretie J. – London: Smith, Elder & co, 1876.
6. Leuwers H. Camille et Lucile Desmoulins: Un rêve de république / H. Leuwers – Paris: Fayard / Biographies Historiques, 2018.
7. Methley V. Camille Desmoulins. A biography / V. Methley. – London: Martin Secker, 1914.

Список источников

8. Бюхнер Г. Пьесы. Проза. Письма / пер. с нем. под ред., ст., коммент. А. Карельского. – М.: Искусство, 1972.
9. Büchner, G. Dantons Tod / G. Büchner. – Stuttgart: Klett Ernst / Schulbuch, 2007.
10. Robespierre M. Société des études robespierristes. Œuvres de Maximilien Robespierre / Vol. 10. – Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

Дата публикации 19.06.2026

УДК 787.1:78.082

Хуан Моуе Принципы формообразования и технические закономерности в финале Первого скрипичного концерта Макса Бруха

Хуан Моуе

Аспирант, Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена, Институт музыки театра и хореографии
huangmouye@yandex.ru

Principles of Formation and Technical Patterns in the Finale of Max Bruch's First Violin Concerto

Huang Mouye

PhD student, Herzen State Pedagogical University of Russia

Аннотация. В центре внимания данной статьи оказывается финал Первого концерта для скрипки с оркестром Макса Бруха. Исторически сложилось так, что в российском и западном музыкознании исследователи чаще всего обращаются к первой части. Заключительный же, до сих пор не получил должного освещения. Главная задача исследования состоит в том, чтобы разобраться во внутренних принципах формообразования и специфических закономерностях финала, взглянув на него как на цельную художественно-исполнительскую систему. Комплексный подход, объединяющий структурный, сопоставительный и исполнительский анализ, приводит к весьма определенному выводу. Виртуозные трудности здесь отнюдь не служат лишь для внешнего эффекта и берут на себя важнейшую конструктивную роль в архитектонике произведения. Прделанная работа и сформулированные наблюдения станут надежным подспорьем в ежедневной педагогической практике, как в стенах музыкальных вузов, так и в училищах.

Ключевые слова: скрипичный концерт, Макс Брух, финал, формообразование, технические закономерности.

Abstract. The focus of this article is on the finale of Max Bruch's First Violin Concerto. Historically, in Russian and Western musicology, researchers most often refer to the first part. The final one has not yet received proper coverage. The main task of the study is to understand the internal principles of shaping and the specific patterns of the finale, looking at it as a complete artistic and performing system. An integrated approach combining structural, comparative, and performance analysis leads to a very definite conclusion. The virtuoso difficulties here do not serve only for external effect and assume the most important constructive role in the architectonics of the work. The work done and the formulated observations will become a reliable aid in daily pedagogical practice, both within the walls of music universities and in colleges.

Keywords: violin concerto, Max Bruch, finale, shaping, technical patterns.

Вводная часть

Первый скрипичный концерт Макса Бруха (соч. 26, g-moll) уже давно вошел в золотой фонд романтического репертуара. При этом исследовательское внимание к

его частям распределяется крайне неравномерно. Большинство работ – и диссертаций, и статей – посвящено первой части. Именно там обычно разбирают интонационную свободу, речитативный стиль и взаимодействие солиста с оркестром. Финал же изучают заметно реже. Его нередко воспринимают как эффектное виртуозное завершение. А между тем, именно в третьей части сосредоточен самый сложный и многослойный комплекс исполнительских задач. **Новизна** этой работы как раз и заключается в смене угла зрения. В отличие от предыдущих исследований, в которых финал видели либо как набор отдельных трудностей, либо, как второстепенный раздел по отношению к Vorspiel, здесь впервые предпринимается комплексный подход. Значимость рассматриваемых научных фактов для теории музыки проявляется в более точном понимании жанровой природы романтического скрипичного концерта. В нем виртуозность утрачивает статус самоцели и выступает как важный фактор формообразования.

Цель работы заключается в выявлении и описании ключевых принципов формообразования в финале Первого скрипичного концерта Макса Бруха, а также в определении тех технических закономерностей, которые из этих принципов непосредственно вытекают, и способов их применения в педагогической практике. Для достижения поставленной цели проводится:

1. структурно-типологический анализ финала;
2. систематизация технических трудностей с учетом их связи с формальными разделами;
3. сопоставление с первой частью произведения;
4. сводка полученных результатов и интерпретация в виде рекомендаций.

Данные о методике исследования

Центральное место занял анализ структуры нотного текста, направленный на выявление внутренней организации. В ходе работы рассматривались особенности построения экспозиции, разработки, репризы и коды, а также драматургические функции тематических компонентов произведения [1; 2; 3]. Рассматривались наиболее характерные группы трудностей. Для уточнения и проверки полученных результатов использовался сравнительный анализ. Выявленные в финале исполнительские решения сопоставлялись с родственными эпизодами первой части концерта, что позволило проследить как общие закономерности, так и различия [4; 5; 6; 7].

Одним из центральных эмпирических каналов в работе стала видеозапись концертного исполнения – трактовка, предложенная М. Гуликерсом.

Помимо искусствоведческого вектора, методика захватила и педагогический аспект – адаптацию аналитических данных к преподаванию. Хотя задачей исследования не был долгосрочный обучающий эксперимент, логика работы потребовала переложить обнаруженные технические закономерности в формат методических советов.

Соединение ракурсов уберегло от двух крайностей – избыточного эмпиризма, когда советы вырастают лишь из личных ощущений, и отвлеченного теоретизирования, которое плохо соприкасается с реальной работой скрипача над нотным материалом.

Основная часть

При анализе финала Первого скрипичного концерта Макса Бруха возникает парадокс, заложенный в самой сути этого произведения. Финал, *Allegro energico*, с одной стороны, воспринимается как неудержимый, почти импровизационный поток. Однако за этой кажущейся свободой скрывается строгая конструктивная логика. Например, в третьей части часто встречается сложная техника левой руки – децимы (дубли в дециму), как показано в нотном примере (рис. 1).



Рисунок 1. Дубли в дециму, 3 часть. Финал концерта.

Каждый технический элемент одновременно выступает и формообразующим фактором. Заключительная часть концерта, написанная в форме сонатного *allegro* с отчетливыми признаками рондо, представляет собой редкий для эпохи романтизма синтез виртуозной стихии и архитектурной выверенности. Таким образом, задача исследователя – прояснить это единство, рассмотрев формообразование и технические закономерности как две неразрывные стороны единого художественного процесса. При этом ключевая особенность драматургии финала заключается в том, что тематический материал изначально наделен двойной функцией. Как отмечает Цзян Сяои в своем анализе, Брух использует тональную неустойчивость как самостоятельное выразительное средство. В финале этот принцип доведен до предела, т. к. частые отклонения в сферу доминантовых тональностей создают эффект

«открытой» формы [3, с. 77]. Следовательно, уже в экспозиции закладывается механизм, работающий на общую драматургическую перспективу. Кажущиеся чисто техническими трудности – двойные ноты, ритмическая дробность, широкие скачки – оказываются неразрывно связаны с формой, поскольку именно они генерируют то неустойчивое равновесие, которое требует своего окончательного разрешения в репризе и коде.

Экспозиция финала, по сути, лишь прощупывает смысловую и техническую почву, тогда как в разработке и репризе происходит предельная концентрация музыкального действия. Ткань произведения насыщается стремительными пассажами, густыми хроматизмами, полиритмией и яркими кадансовыми формулами. На этом этапе архитектура формы и физика звукоизвлечения оказываются связаны напрямую. Этот аспект очень тонко подмечен в диссертации Ван Ицзяо, где подробно разбирается техническая сторона Первого концерта Бруха. Автор показывает, что те же длинные хроматические ходы или арпеджированные пассажи в высоком регистре критически зависят от чистоты интонирования. Малейший зажим в левой руке моментально бьет по качеству звука, а значит, и по монолитности самой формы [4, с. 11]. Выходит, что любая техническая осечка на кульминационном витке разработки оборачивается сбоем драматургическим. Достаточно потерять ровность ритма или точность интонации, чтобы все накопленное ранее напряжение просто рассыпалось. Сложность представляет, в частности, скорость контролируемого стаккато, что напрямую связано с тем, в какой части смычка располагается правая рука (рис. 2).



Рисунок 2. Контролируемое стаккато, 3 часть. Финал концерта.

Особого внимания заслуживает то обстоятельство, что Брух почти не дает солисту ни одной передышки для восстановления физических и психологических сил на протяжении всей части. В отличие от Vorspiel и Adagio, где есть место созерцательным отступлениям, финал держит исполнителя в постоянном

напряжении и непрерывной мобилизации. Такое решение вряд ли можно считать случайным. Эта особенность создает феномен кумулятивной сложности, о котором подробно пишет Пань Юйчэнь. Анализируя первую часть концерта и распространяя свои наблюдения на финал, исследовательница показывает, что технические трудности здесь не существуют по отдельности, а наслаиваются друг на друга, и к концу произведения накопленная усталость часто приводит к потере контроля над звуком, динамикой и ритмом [6, с. 8].

Рассматривая технические особенности финала как систему глубоко мотивированных приемов, сразу становится ясно их тесное родство с самой природой романтического концерта. Как отмечает Ю. Г. Пичугина в своем исследовании взаимодействия концерта и миниатюры в романтическую эпоху, именно тогда происходит сближение крупной инструментальной формы с принципами камерного музицирования и программной миниатюры [2, с. 268]. В финале Бруха это выражается в том, что каждый технический эпизод воспринимается как относительно самостоятельная «миниатюра в рамках концерта».

Ключевым проявлением этой взаимосвязи можно считать технику двойных нот, которая проходит через основную тему и вновь возникает в наиболее напряженных эпизодах. Двойные терции, сексты, октавы, а также широкие интервальные растяжки вплоть до децим предъявляют к исполнителю не только требования устойчивой и выверенной постановки левой руки, но и предельно точного слухового контроля. В финале двойные ноты выполняют прежде всего конструктивную, а не окрашивающую функцию. Они «уплотняют» фактуру в моменты максимального драматического напряжения, формируя ощущение звукового давления, которое затем должно найти разрешение в дальнейшем развитии [5, с. 94]. Таким образом, чисто техническая задача перерастает в художественную, особенно если посмотреть на работу правой руки. Такие приемы, как *spiccato*, *sautille* и *flying staccato*, становятся активным средством организации ритмического движения, которое в романтическом концерте нередко заменяет четко обозначенную оркестровую метрическую пульсацию. Подобная зависимость штриха от формальной логики выражена слабее, тогда как в финале она становится особенно очевидной из-за почти полного отсутствия пауз и высокой плотности музыкальной ткани [7, с. 73].

Позиционные скачки и полиритмические сочетания, играющие ключевую роль в финале, органично включены в общую систему музыкального развития. Фактура насыщена переходами между удаленными регистрами без промежуточных звуковых опор, что при поверхностном восприятии может показаться чрезмерно усложненным.

Внезапный перенос мелодической линии в верхний регистр с последующим стремительным возвращением в средний диапазон создает ощущение смены «звуковых перспектив». Слух воспринимает такие перемещения как быстрое переключение между разными планами музыкального пространства, что напоминает монтажную смену кадров. Исполнителю важно понимать выразительное назначение каждого скачка и его место в драматургии произведения. Аналогичным образом функционируют и полиритмические эпизоды. В наиболее напряженных разделах разработки и коды такая организация ритма создает впечатление неупорядоченного, стремительно развивающегося движения, которое лишь в заключительных тактах приходит к внутреннему равновесию и целостности.

Не менее существенное значение имеет оркестровая партия, без которой перечисленные технические и выразительные особенности не раскрывались бы столь полно. В отличие от многих композиторов своей эпохи, Брух не отводит оркестру роль пассивного сопровождения. Между солистом и оркестром выстраивается полноценное взаимодействие, основанное на постоянном обмене музыкальными инициативами. Наблюдаемое взаимодействие приобретает черты своеобразного соперничества и одновременно сотрудничества. Оркестр может поддерживать ритмические импульсы солиста, а затем противопоставлять им более сдержанное движение, усиливая контрастность.

Практически все, кто обращается к анализу первой части, сравнивая, наталкиваются на довольно неожиданный результат. Поначалу кажется, что именно первая часть с ее свободным интонационным дыханием и близостью к речитативу сложнее для истолкования, тогда как финал воспринимается почти как «чистая» виртуозность. Но если всмотреться внимательнее, в *Allegro energico* технические задачи и формообразование переплетены плотнее. Если в *Vorspiel* еще можно позволить себе ритмические вольности, трактуя пассажи почти как импровизационные отходы от основной линии, то в финале любой уход из темпа или неаккуратный штрих мгновенно рушат художественные задачи разделов. Именно поэтому, Алиева, разбирая программность в романтических этюдах для скрипки замечает, что технически заточенные сочинения той эпохи требуют от исполнителя подчас куда большей формальной дисциплины, нежели кантилена или речитативные фрагменты [1, с. 35]. С этой точки зрения финал Бруха, при всей его внешней стихийности, парадоксально оказывается более «классицистским» по конструктивной логике, чем первая часть концерта.

Выводы

Проведенное исследование финала Первого скрипичного концерта Макса Бруха позволяет сделать ряд выводов, которые напрямую отвечают на вопросы, обозначенные в начале работы. Изначально предполагалось, что *Allegro energico* – это не просто виртуозный довесок к двум первым частям, а самостоятельная, внутренне обоснованная музыкально-драматургическая структура. Эта гипотеза нашла свое подтверждение. Главная партия формирует не только колорит, но и задает интонационно-ритмическую картинку для дальнейшего развития. Побочная партия, выполняя функцию контрастной передышки, тем не менее сохраняет в себе приглушенное виртуозное начало.

Ключевым результатом стало выявление феномена кумулятивной сложности, характерного именно для третьей части. В отличие от *Vorspiel*, финал практически лишен пауз, дающих исполнителю возможность восстановить мышечный и психологический баланс. Это обстоятельство предъявляет особые требования к методике разучивания. Несмотря на внешнюю импровизационность первой части, именно финал требует более строгой артикуляционной точности.

Опираясь на наблюдения, логично пересмотреть сам подход к разучиванию финала концерта Бруха. Прежде всего, в его художественном осмыслении. Педагогам и студентам стоит отказаться от привычной выучки сложных мест в отрыве от их драматургического контекста уже при первом прочтении. Прежде, чем браться за пассаж, полезнее понять его формальную функцию с самого начала: двойные ноты несут конструктивную или иную нагрузку? Как смена штриха дробит ткань? И только разобравшись с концепцией каждого проведения тем, имеет смысл переходить к методически выверенным техникам. Хотя эта позиция часто находит отклик у преподавателей, чаще, остается недооценена студентами. Автор разделяет мнение, что эпоха позднего романтизма, особенно сильно нуждается в таком художественном осмыслении уже с самого первого прочтения.

Работа над финалом обладает ценностью, выходящей далеко за пределы одного сочинения. Когда студент системно осваивает этот материал, понимая глубинную связь между техникой и формой, у него формируются качества, необходимые любому профессиональному музыканту.

Подобный подход вполне вписывается в актуальные педагогические стратегии. Их задача сегодня – воспитать не просто технически оснащенного исполнителя, а мыслящего и интерпретационно зрелого музыканта, готового к самостоятельным художественным решениям. Что касается дальнейших перспектив, было бы интересно распространить этот комплексный анализ на финалы других знаковых

романтических концертов. Кроме того, отдельного внимания заслуживает разработка экспериментальных методик, позволяющих объективно замерить эффективность предложенных педагогических приемов непосредственно в условиях реального учебного процесса.

Список литературы

1. Алиева З. Э. Программность как значимый фактор исполнительской интерпретации в «художественных» этюдах романтической эпохи для скрипки соло // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – № 3 (48). – С. 31-37.
2. Пичугина Ю. Г. Концерт и миниатюра: пути взаимодействия инструментальных жанров в эпоху романтизма // Наука. Инновации. Технологии. – 2009. – № 5. – С. 267-271.
3. Цзян Сяои. Гармонический анализ Первого концерта для скрипки с оркестром соль минор М. Бруха // Голос Желтой реки. – 2021. – № 15. – С. 77-79. – DOI: 10.19340/j.cnki.hhzs.2021.15.023.
4. Ван Ицяо. Анализ технических аспектов и исполнительские размышления о первой части Первого концерта для скрипки с оркестром соль минор М. Бруха: диссертация ... на соискание ученой степени / Тяньцзиньская консерватория. – Тяньцзинь, 2023. – 18 с. – DOI: 10.27367/d.cnki.gtyyy.2023.000137.
5. Оу Цзяи. Особенности и исполнительский анализ первой части Концерта для скрипки с оркестром соль минор М. Бруха // Домашний очаг драмы. – 2025. – № 2. – С. 93-95.
6. Пань Юйчэнь. Анализ художественных особенностей и исполнительской техники первой части Первого концерта для скрипки с оркестром соль минор М. Бруха: диссертация ... на соискание ученой степени / Харбинский педагогический университет. – Харбин, 2024. – 25 с. – DOI: 10.27064/d.cnki.ghasu.2024.000340.
7. Сюй Цзяи. Анализ и исполнительская техника первой части Концерта для скрипки с оркестром соль минор М. Бруха // Оценка искусства. – 2022. – № 6. – С. 73–75.

Дата публикации 30.06.2026

УДК 7.04

Энская А.А. Визуальная интертекстуальность в фотографии

Энская Анастасия Андреевна

Студент 2 курса бакалавриата, направление подготовки 42.03.05
«Медиакоммуникации», НИУ ВШЭ, Москва
aaenskaia@edu.hse.ru

Visual intertextuality in photography

Enskaya Anastasia Andreevna

2nd-year Bachelor's student, Field of study 42.03.05 "Media Communications"
Faculty of Communications, Media, and Design, HSE University, Moscow

Аннотация. Статья посвящена феномену визуальной интертекстуальности в художественной фотографии второй половины XX - начала XXI века. Обосновывается идея о том, что фотографическое изображение, подобно литературе и кинематографу, существует в парадигме взаимодействия с другими произведениями искусства. На основе разработанной автором аналитической матрицы производится классификация механизмов интертекстуальности и ее функций. Матрица применена к работам Грегори Крюдсона, Синди Шерман, к ряду независимых фотографий, объединенных отсылкой к Рене Магритту. Кроме того, проведена верификация результатов классификации относительно работ фотографа Алана Рунно с помощью интервью.

Ключевые слова: визуальная интертекстуальность, фотография, визуальное цитирование, постмодернизм, стилистическая аллюзия, концептуальный пастиш, Грегори Крюдсон, Синди Шерман, Рене Магритт.

Abstract. The article is devoted to the phenomenon of visual intertextuality in artistic photography of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. The idea is substantiated that a photographic image, like literature and cinema, exists in the paradigm of interaction with other works of art. Based on the analytical matrix developed by the author, the classification of the mechanisms of intertextuality and its functions is made. The matrix is applied to the works of Gregory Crewdson, Cindy Sherman, to a number of independent photographs united by a reference to René Magritte. In addition, the classification results were verified with the help of an interview with photographer Alan Runno.

Keywords: visual intertextuality, photography, visual quotation, postmodernism, stylistic allusion, conceptual pastiche, Gregory Crewdson, Cindy Sherman, René Magritte.

Современная визуальная культура существует в условиях тотальной насмотренности: изображения производятся, тиражируются и потребляются с беспрецедентной скоростью, а границы между авторским высказыванием и воспроизведением уже существующих образов становятся всё более проницаемыми. Эта тенденция приобретает новое измерение в эпоху генеративных моделей, само обучение которых строится на переработке визуальных источников, - однако как

культурное явление она восходит к фундаментальному свойству любого высказывания. Р. Барт утверждал, что всякий текст есть новая ткань, сплетенная из необозримого числа культурных кодов; он является памятью культуры [1, с. 388]. Это наблюдение с не меньшим основанием относится к фотографическому изображению - и именно оно составляет отправную точку настоящего исследования.

Художественная фотография XX–XXI веков накопила богатую практику визуального цитирования: одни авторы сознательно выстраивают диалог с конкретными произведениями живописи или кино, другие воспроизводят жанровые конвенции и стилистические коды, третьи транслируют усвоенный визуальный опыт, не отдавая себе отчёта в его источниках. К. Красикова, разграничивая **художественную, коммерческую и повседневную** фотографию, указывает, что именно художественная фотография стремится к конструированию образа через законы искусства, причём наследие живописи выступает в этом процессе основным [2, с. 86-87]. В отличие от коммерческой фотографии, которая избегает глубины содержания и многослойности, стремясь к простоте понимания, художественная образует пространство реализации интертекстуального элемента.

Вместе с тем механизмы и функции интертекстуальности в этом пространстве фотографии до сих пор не были систематизированы в рамках единого аналитического инструментария. Шарлотта Коттон в книге «The Photograph as Contemporary Art» описывает кинематографические нарративы в постановочной фотографии в потоке со многими другими концептуальными группами, однако её подход остаётся преимущественно описательным и избирательным, в виде небольших эссе о конкретных подходах конкретных фотографов. А. В. Дамницкая, рассматривающая интертекстуальные стратегии в фотографии через призму смены доминирующих медиа, предлагает эволюционный, или медиаархеологический, подход к этой проблематике [3]. Настоящее исследование решает вопрос на ином уровне: типологическом - разрабатывая инструмент, позволяющий поставить фотографии разных авторов и эпох в один ряд и сравнить механизмы их диалога с традицией.

Цель исследования - разработать и опробовать типологию форм визуальной интертекстуальности в художественной фотографии, выявив её устойчивые связи с живописными и кинематографическими источниками.

Гипотеза исследования состоит в том, что классификация проявлений интертекстуальности позволяет выявить связь между *механизмом ее реализации и функцией*, которую выполняет отсылка. Кроме того, учитывается диффузная природа

этого явления, которая означает, что условием существования цитаты выступает как авторский замысел, так и зрительское восприятие.

Важно отметить, что в современном научном поле практически отсутствуют работы, фокусирующиеся на практическом применении теории интертекстуальности именно к фотографии. Настоящее исследование опирается на фундаментальные труды, преломляя их тезисы относительно визуального искусства. Такой подход оказывается актуальным в силу неисследованности области, которой обусловлено ограниченность исследований последних лет [2; 3; 4; 5; 6].

Теоретические основания

Понятие интертекстуальности было введено Ю. Кристевой в 1967 году: опираясь на концепцию диалогизма Бахтина, она сформулировала принцип, согласно которому «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [7, с. 428–430]. Р. Барт в «Смерти автора» развил эту идею, сместив функцию порождения смысла от автора к читателю. [1, с. 389]. Этот тезис получает дополнительное обоснование в работе Е. Кондратьева: интертекстуальный слой стремится к считыванию и интерпретации даже в том случае, если он не был осознанно заложен автором - подобно *punctum* Барта, возникающему *post factum*, вне пространства авторской интенции [4, с. 40-44].

Жерар Женетт в работе «Палимпсесты: литература во второй степени» предложил пять типов «транстекстуальных отношений» в зависимости от их «абстрактности, имплицитности и всеохватности». Он также отталкивался от термина Кристевой, определяя его более просто: «как отношение соприсутствия между двумя или несколькими текстами», «как актуальное присутствие одного текста внутри другого». Для настоящего исследования уместны три из пяти типов: **интертекстуальность, гипертекстуальность и архитекстуальность**. *Интертекстуальность* может существовать в виде прямой цитаты или аллюзии. *Гипертекстуальность* представляет собой «любое отношение, объединяющее текст Б с более ранним текстом А», причем Женетт подчеркивает, что текст Б именно накладывается на текст А в процессе «*трансформации*», «НЕ в манере комментария». *Архитекстуальность* связана с жанровым восприятием, которое, созвучно с концепцией Барта, смещено в зону читателя или зрителя, и при этом само заявление о жанре «в значительной степени направляет и определяет ожидания читателей, а следовательно, и их восприятие произведения» [8, с. 2-5]. Эти термины перекладываются на фотографию как три уровня визуального цитирования.

Концепция Женетта соотносится с выводами А.Гука о вкладе автора в построение модели произведения. Он исследует вопрос самодостаточности фотографии, ставшей полноценным проявлением современного искусства. Проводя его сравнительный анализ с традиционным искусством, он выделяет в процессе неклассической художественной деятельности такие черты как **конструирование, моделирование** [5, с. 169]. Именно эти характеристики подхода позволяют говорить о произведении фотографического искусства в рамках его *гипертекстуальности*. Вместе с тем они выступают основой интертекстуальности как модели произведения в целом, которая работает через фрагментарное воспроизведение художественной реальности, причем эти процессы настолько глубоко вшиты в творческий метод (как результат постмодернистского воспитания), что автор может не отдавать себе отчет в идентификации этих фрагментов.

Ракурс зрительского восприятия является важным условием для существования интертекстуального поля. Е. Кондратьев описывает механизм обращения к «оригиналу» как «фотоимитацию»: переконструирование известного сюжета выполняет задачу заставить зрителя «заново удивиться» за счёт иронического и диалогического расстояния [4, с. 47]. При этом обоснование обращения как такового состоит в «рефлексивной дистанции», которая служит цели реинтерпретации.

Кроме того, сам факт считывания цитаты встраивается в модель эстетического восприятия искусства, запуская этап активации «имплицитной памяти» уже на уровне базового перцептивного процесса. Согласно модели, описанной в статье А.В. Чистопольской [9], этот этап ускоряет «присвоение» себе эстетического опыта, поскольку на мозг влияют «факторы знакомости, прототипичности изображения». Наличие этих факторов приводит к положительной оценке, беглости переработки информации, превращая нейтральный эмоциональный фон в приятное ощущение интеллектуальной победы. Так, визуальная интертекстуальность обосновывается и с точки зрения нейрокогнитивной психологии.

Постмодернизм как культурный контекст объясняет, почему визуальное цитирование стало системной стратегией во второй половине XX века. Ланщикова и Позднякова выявляют в фотографии этого периода «тенденцию к демистификации» [6, с. 23]: репродукция - то есть фотографическое воплощение объекта - замещает оригинал, интертекстуальный пласт становится тотальным, и образ фокусируется на самом себе, замыкаясь в кадре. Это наблюдение описывает предельный случай

визуального цитирования, при котором связь с источником существует уже не как диалог, а как поглощение.

Ролан Барт в «Camera Lucida» предложил различие двух регистров восприятия фотографии: *studium* и *punctum*. *Studium* - культурно закодированное содержание снимка, то, что считывается через общее образование и принадлежность к культуре: сюжет, эпоха, намерение фотографа. *Punctum* - непреднамеренная деталь, которая своим присутствием меняет «режим чтения», придает фотографии некую дополнительную ценность, «наносит укол» [10, с. 13-20]. Цитата содержится на уровне культурного кода, а вот сам момент узнавания этой цитаты инициирует то, что Барт называет «соприсутствием». Это соприсутствие также объединяет временные пласты в одном изображении.

Намеренное обращение фотографии к живописи или кинематографу, идентификация этих источников превращается в отдельный смыслопорождающий акт.

Аналитическая матрица классификации визуального цитирования

В настоящем исследовании предпринята попытка переложить теорию интертекстуальности, которая прежде была разработана в отношении литературы, кинематографа, на искусство фотографии посредством применения единой матрицы. Для фиксирования и анализа подобрана эмпирическая база, представляющая спектр разнообразных механизмов воспроизведения культурных образов из кинематографа и живописи; по временному критерию были отобраны работы с середины XX века до XXI века с целью проанализировать как каноничных авторов в разрезе их индивидуального стиля, так и современных фотографов, действующих в новых медиа.

Разработанная матрица строится на трёх осях.

Первая ось - *тип цитирования* - включает три позиции. *Прямая визуальная цитата* предполагает воспроизведение конкретного изображения-источника с сохранением ключевых формальных характеристик; источник идентифицируется однозначно. *Стилистическая аллюзия* - заимствование формального языка источника (световых решений, цветовой палитры, композиционных принципов) без воспроизведения конкретного изображения; *Концептуальный пастиш* - заимствование нарративной логики или иконографического типа при существенной трансформации формального воплощения; связь с источником реализуется не на уровне визуального сходства, но на уровне смысловой схемы.

Вторая ось - *источник цитаты* - оперирует тремя категориями: живопись, кинематограф и смешанный или диффузный источник. Живопись апеллирует к статичному образу, к иконографической традиции, к культуре музейного смотрения. Кинематограф апеллирует к нарративному времени, к жанровым конвенциям, к телесной памяти о просмотре. Последний применяется в случаях, когда визуальный код настолько широко распространён в культуре, что его атрибуция единственному медиуму или автору невозможна или некорректна.

Третья ось измеряет осознанность интертекстуальной стратегии автора - то, в какой мере цитирование является намеренным и рефлекслируемым жестом, а не бессознательным воспроизведением усвоенных визуальных кодов. Выделяется три уровня.

Декларируемая рефлексивность - автор открыто говорит об источниках своей работы в интервью, каталогах, авторских текстах. Цитирование является осознанной стратегией, и сам автор является надёжным источником для её идентификации.

Имплицитная рефлексивность - связь с источником реконструируется через анализ и наблюдение зрителя, но не декларируется автором напрямую. Анализ в данном случае опирается на формальные параметры изображения и на культурный контекст работы.

Диффузная рефлексивность - автор воспроизводит визуальные коды, не отдавая себе отчёта в их происхождении или не разграничивая их. Источники растворены в общем визуальном опыте.

Также выделяются 6 *формальных каналов* цитирования, позволяющих системно описать рассматриваемую фотографию: *свет, композиция и кадрирование, цвет и постобработка, пространство и фон, тело и поза, детали и атрибуты*. В зависимости от механизма цитирования те или иные каналы могут выступать доминирующими. Последний (детали и атрибуты) может функционировать как решающий ключ для реализации цитирования, причем важно как повторение, «созвучие», так и намеренное их видоизменение, сам факт которого становится тогда смысловым жестом.

Обобщение анализа осей и каналов позволяют сделать вывод о функции интертекстуальности, среди которых выделяются основные:

Усиление (мифологизация) - цитата придаёт бытовому сюжету дополнительное, более универсальное измерение, не меняя его сути, но углубляя.

Деконструкция - цитата обнажает механизм самого источника, делает видимой его конструктивность.

Остранение - цитата нарушает ожидание, переворачивает привычное восприятие пространства/тела через структурную логику источника. Позволяет «уколоть» зрителя, выведя его из автоматизма восприятия.

Диффузия (растворение) - источник не выделяется как цитата, но формирует общий тон/атмосферу работы, считываясь как «атмосферная эстетика», а не как отсылка.

Грегори Крюдсон: многослойное трансформирующее цитирование

Грегори Крюдсон - американский фотограф, работающий на пересечении постановочной фотографии, кинематографа и живописи. Его масштабные серии - *Twilight* (1998–2002), *Beneath the Roses* (2003–2008), *Cathedral of the Pines* (2012–2014) - создавались с производственным бюджетом и съёмочной командой, сопоставимыми с голливудским кинопроизводством: каждый кадр разрабатывался как отдельная сцена с декорациями, актёрами, разветвлённой системой искусственного освещения. Сам Крюдсон описывал этот метод как попытку создать «единственный совершенный момент» - замороженную нарративную ситуацию, которая несёт в себе одновременно прошлое и будущее, не раскрывая ни того ни другого [15].



Рисунок 1. Грегори Крюдсон - Gregory Crewdson [Электронный ресурс] : [фотографии] // ВКонтакте : [сайт]. – URL: https://vk.com/album-49575704_217426458 (дата обращения: 01.06.2026).

Работа изображает женщину в белом платье, лежащую навзничь в позе, балансирующей между сном, обмороком и смертью, в затопленной водой гостиной американского загородного дома. Интерьер при этом остаётся узнаваемо бытовым: на диване - подушки, на столике - стакан с водой, книги, на стенах - семейные

фотографии. Вода затопила пространство полностью, но ничто не сдвинулось с места - затопление обездвижило и зафиксировало порядок вещей. При этом можно заметить, что тапочки разумно оставлены героиней на ступенях лестницы – словно она осознанно сошла в уже образовавшееся «озеро».

Формальные параметры почти автоматически воспроизводят параллель с живописным «предшественником» этого сюжета – картиной Джона Эверетта Милле «Офелия». Узнавание активируется через композицию (расположение героини в нижней трети композиционной сетки по строго горизонтальной оси), свет (размноженные отражением в воде искусственные источники теплого света, теплые лучи закатного или рассветного солнца, падающие под углом, на контрасте с телом героини, отдающим холодной синевой; тот же световой рисунок реализован на картине Милле: лицо Офелии будто несколько плоское, безжизненно гладкое и матовое), позу (запрокинутая в диагональ голова, ослабевшие руки, застывший взгляд и приоткрытый рот придают даже визуальную схожесть лицам героинь картины и фотографии). Одежда на фотографии – простая белая ночнушка – соответствует современности, не повторяя сложные средневековые текстуры Офелии, однако сохраняется дух полной незащитности перед стихией или пространством, ставшим враждебным.

Это смещение - перенос живописного мотива из природы в интерьер - является ключевым смыслообразующим жестом: Крюдсон не просто цитирует Милле, но переносит трагедию Офелии в контекст американской пригородной повседневности, превращая миф о женской гибели в результат бытового отчуждения.

Исследователи неоднократно фиксировали эту отсылку как способ усилить смысловую полноту современного контекста. Критик Шарлотта Коттон в книге «Фотография как современное искусство» [13, с. 68] относит Крюдсона к традиции, в которой живописные источники используются фотографами для придания современному бытовому сюжету мифологического измерения.

Итак, здесь можно говорить о прямом визуальном цитировании и имплицитной рефлексивности. В этой работе осуществляется функция мифологизации, по сути, основная для подхода Крюдсона: усиление ассоциаций, ощущения «знакового» сеттинга.



Рисунок 2. Грегори Крюдсон - Gregory Crewdson [Электронный ресурс] : [фотографии] // ВКонтакте : [сайт]. – URL: https://vk.com/album-49575704_217426458 (дата обращения: 01.06.2026).

Кадр из серии *Beneath the Roses* (рис. 2), изображающий пожилого мужчину в синеватом полумраке гостиной с женщиной на дальнем плане, работает на уровне стилистической аллюзии к живописи Э. Хоппера. Специфика хопперовской оптики - два человека в освещённом интерьере, погружённые каждый в своё молчание, - здесь реализована через тот же принцип светового контраста как метафоры психологической замкнутости. Одновременно синеватый сконструированный свет апеллирует к конвенции американского психологического триллера, где холодный голубой свет маркирует присутствие угрозы. Третий кадр той же серии - ночная улица пригорода, полуодетая фигура посреди двора - насыщен кинематографическими коннотациями «Синего бархата» Д. Линча (1986): нормальное пространство, в котором что-то необъяснимо не так. Крюдсон признавал влияние этой кинотрадиции в интервью, говоря, что кино дало ему язык для описания того, что он чувствовал, но не мог выразить» [15].

Таким образом, цитирование у Крюдсона является многослойным (каждый кадр несёт одновременно живописный и кинематографический источник), трансформирующим - он смещает источники в иной контекст - и декларируемым: в интервью он называет Хоппера, Линча, Хичкока, Спилберга как безусловные влияния. Функция цитирования здесь - мифологизация бытового через присвоение коду «высокого» источника.

Синди Шерман: критический пастиш

Стратегия Синди Шерман строится на осознанном использовании собственного тела как инструмента цитирования: она одновременно выступает фотографом, режиссёром и единственной актрисой, примеряющей образы из кино и живописи.



Рисунок 3. Синди Шерман – *Untitled Film Stills* [Электронный ресурс] : [фотографии] // ВКонтакте : [сайт]. – URL: https://vk.com/wall-57461875_11286 (дата обращения: 01.06.2026).



Рисунок 4. Синди Шерман – *Untitled Film Stills* [Электронный ресурс] : [фотографии] // ВКонтакте : [сайт]. – URL: https://vk.com/wall-57461875_11286 (дата обращения: 01.06.2026)

Серия *Untitled Film Stills* (1977–1980) состоит из 69 чёрно-белых фотографий, на каждой из которых Шерман изображает персонажа из несуществующего фильма. Принципиальный жест здесь состоит в том, что она цитирует не конкретное кино, а систему визуальных кодов, через которые голливудское и европейское авторское кино конструировали образ женщины. Розалинд Краусс указывала, что образы Шерман апеллируют не к памяти о конкретных фильмах, но к памяти о том, как в кино выглядели женщины определённого типа - карьеристка, домохозяйка, роковая женщина, девушка в большом городе [14, с. 28]. Кадр снизу вверх с блондинкой у книжной полки (Рис. 3) воспроизводит операторский язык А. Хичкока (*Vertigo*, 1958; *Psycho*, 1960), где камера транслирует женское тело как объект тревожного

наблюдения; Показательна деталь: на корешках книг за спиной персонажа читается надпись «*Hunters of Horror: The Movies*» - самоиронический жест Шерман, встраивающий метакомментарий прямо в кадр.

Кадр с фигурой в ночном переулке в контровом освещении воспроизводит визуальный словарь жанра нуар (рис. 4). Л. Малви в эссе описала механизм «мужского взгляда» в голливудском кино [11]: Шерман воспроизводит этот механизм с точностью - и одновременно разрушает его, поскольку знание о том, что перед нами сама фотограф, разыгрывающая сцену, исключает позицию наивного наблюдателя. В типологии настоящего исследования это концептуальный пастиш: воспроизведение нарративной логики источника с целью обнажить и отменить его «сообщение».



Рисунок 5. Untitled #216 by Cindy Sherman, 1989, via MoMA [Электронный ресурс] // TheCollector : [сайт]. – URL: <https://www.thecollector.com/cindy-sherman-history-portraits/> (дата обращения: 01.06.2026).

В серии *History Portraits* (1988–1990) Шерман воспроизводит живописные образы с намеренными нарушениями. Фотография (рис. 5) основана на образе Мадонны с младенцем, центральном для эпохи Возрождения. Корона как замена нимба, небесно-голубой плащ, младенец на руках, взор, склоненный к нему, - все атрибуты отсылают к картине Леонардо да Винчи «Мадонна Литта». Однако грудь персонажа является явным протезом, да и вся кожа выглядит пластилиновой или пластиковой. А сам младенец, в отличие от картины, скрыт тканью и представлен более маленьким: Шерман не скрывает, что это кукла. Кроме того, храм и голубизну небес на фоне в оригинале заменяет тюль, тесное помещение без естественного света. Фотография будто «одешевляет» библейский сюжет. Этот диссонанс является смысловым ядром работы: Шерман вскрывает эротическую составляющую и делает её невозможно буквальной, пошлой, очевидной.

Это деконструкция через гиперисполнение: заявляя, что «возвышенное» в западной живописи всегда было постановкой, Шерман использует фотографический медиум для демонтажа живописного мифа. Ее степень рефлексивности – декларируемая. Функция цитирования – последовательная деконструкция визуальных механизмов конструирования идентичности.

Алан Рунно: диффузное цитирование

Алан Рунно – российский фотограф и режиссёр, работающий преимущественно в жанрах концептуальной арт-съёмки и нуара, – представляет особый случай в рамках этой работы, так как наблюдения о его работах проверены методом интервью. Рунно занимает такую позицию: «Я стараюсь вообще ничего не копировать. Скорее, у меня всегда какие-то собирательные образы» [17]. Интересно, что аспект интертекстуальности не становился осознанным предметом рефлексии автора прежде, однако в рамках интервью выявляются отчетливые связи, позволяющие зафиксировать диалог с предшественниками в искусстве.

В интервью Рунно называет конкретные источники своего визуального мышления – элементы своего культурного кода: живопись Кабанеля и Врубеля, гравюры Гюстава Доре, кинематограф Линча и Тима Бёртона, готические фильмы о средневековье и вампирах, библейские мотивы – таинственный мистический мир. С точки зрения концепции культурного капитала Бурдье, это можно определить как «длительно усвоенные диспозиции», которые определяют восприятие и практику субъекта, не требуя каждый раз осознанной активации [12, с. 245-248].

Серия *Kirill Adam*: «постцитата»



Рисунок 6. Рунно А. *Kirill Adam* [Электронный ресурс] // Alanrunno.ru : [сайт]. – URL: <https://alanrunno.ru/kirill-adam> (дата обращения: 01.06.2026).

Один из самых «интертекстуальных» кадров (рис. 6), как выяснилось в ходе интервью, обрел эту характеристику цитаты не по замыслу автора. «Очень много людей писало, что похоже на картину «Падший ангел» Кабанеля, хотя сюжет абсолютно другой. Возможно, там есть какая-то стилистика именно, так скажем, в духе этого». Между тем смысловой фокус в этом кадре сконцентрирован во взгляде, который подчеркнут позой: остальная часть лица закрыта рукой. Такая композиция идентична картине, которую фотограф воспроизвел неосознанно. Вместе со зрителями он признает рожденное сходство.

Это высказывание обнажает структуру **диффузного цитирования**: автор не закладывал отсылку к конкретному произведению, но визуальный язык серии - телосложение модели, поза, световое решение, общая атмосфера - воспроизводит достаточно специфический визуальный код, чтобы компетентные зрители его идентифицировали.

В соответствии с матрицей, формальным каналом цитирования цитирования выступают в первую очередь поза и тело. Автор отмечает: «Человек, который сыграл эту роль, подобран был лично мною. <...> Я считаю, он подходит безупречно: его телосложение, его взгляд, в принципе, как он вжился в эту роль.» Этот телесный код отвечает за связи с живописью Ренессанса и скульптурой, о которой автор также говорит как о значимом ориентире. Важную роль в этой серии выполняет свет – именно драматическое боковое освещение подчеркивает скульптурный рельеф тела.



Рисунок 7. Рунно А. Kirill Adam [Электронный ресурс] // Alanrunno.ru : [сайт]. – URL: <https://alanrunno.ru/kirill-adam> (дата обращения: 01.06.2026).

Атрибут, который фотограф даже называет полноценным «персонажем» (рис. 7) - яблоко как символ запретного плода - выступает способом идентифицировать историю, с которой автор вступает в диалог. «Прямая деталь того, что я хотел

конкретно показать. Поэтому без яблока эта съёмка была бы, скорее всего, падшим ангелом (Люцифером), чем Адамом».

Несомненно, среди источников собирательного образа есть Микеланджело («Сотворение Адама»), общая традиция ренессансной и академической живописи в изображении мужского тела (рис. 8).



Рисунок 8. Рунно А. Kirill Adam [Электронный ресурс] // Alanrunno.ru : [сайт]. – URL: <https://alanrunno.ru/kirill-adam> (дата обращения: 01.06.2026).

Тип цитирования: стилистическая аллюзия - воспроизведение визуального языка традиции без отсылки к конкретному произведению (хотя зрители идентифицируют конкретный источник, сам автор работал на уровне «собирательного образа»). Степень рефлексивности: диффузная авторская с элементами декларируемой. Функция цитирования в этом проекте связана с творческой природой самого фотографа. Он рассказал, что раньше занимался поэзией, музыкой, поэтому для него характерна склонность к нарративности. Обращение к каноничному образу для него описывается так: «Работа сделана исключительно как показать альтернативное видение меня как автора на сюжет, который завязан в Библии. < ... > Я просто так увидел самого Адама, я так увидел его личную трагедию.» Это утверждение согласуется с теоретическим положением о том, что «рефлексивная дистанция» дает автору творческую возможность для объединения альтернативных временных пластов.

Серия *Danil Trizna* (рис. 9, рис. 10) демонстрирует то, что по Женетту можно назвать архитектуральным цитированием: воспроизведение не конкретного жанра

нуара, но исторической атмосферы эпохи, породившей этот жанр. Рунно объясняет: «Я вдохновляюсь очень сильно началом XX века, концом XIX, промышленной революцией» [16]. У фильмов этой эпохи и у его визуального языка - один «исходник»: сама историческая эпоха. Это указывает на то, что цитата в его практике формируется на двух этапах: интуитивно-композиционном (во время съёмки) и рефлексивно-стилистическом (в постобработке). На втором этапе диффузный культурный код получает формальное воплощение.

Так подтверждается наблюдению Гука о глубокой вшитости интертекстуальных процессов в творческий метод [5].



Рисунок 9. Рунно А. Danil Trizna [Электронный ресурс] // Alanrunno.ru : [сайт]. – URL: <https://alanrunno.ru/danil-trizna> (дата обращения: 01.06.2026).



Рисунок 10. Рунно А. Danil Trizna [Электронный ресурс] // Alanrunno.ru : [сайт]. – URL: <https://alanrunno.ru/danil-trizna> (дата обращения: 01.06.2026).

Спектр цитирования на примере одного живописного источника

До этого исследование было сфокусировано на конкретных авторах, рассматривая интертекстуальность как элемент их творческого метода, однако важно отметить, что интертекстуальность нередко возникает как частный случай практики фотографии. Поэтому целесообразно проверить еще один способ отбора материала: на основе источника, который трансформируется и воспроизводится в визуальной культуре снова и снова. В этом смысле показательным случаем выступает картина Рене Магритта «Влюбленные». На платформе Pinterest по мотивам этой картины опубликовано множество снимков, авторство которых зафиксировать практически невозможно.

Образ «Влюблённых» функционируют на трёх уровнях одновременно. На уровне первичного содержания - две фигуры в ткани, прижатые друг к другу. На уровне вторичного, конвенционального содержания - пара, целующаяся или стремящаяся к близости, то есть универсальный сюжет любовного единения. На уровне третичного, символического содержания - парадокс близости через непреодолимую преграду, невозможность подлинного контакта, анонимность желания. Это трёхуровневое устройство делает образ одновременно легко считываемым (узнаваемая ситуация - поцелуй через барьер) и семантически неисчерпаемым (что означает ткань?).

Выстроить иерархию анализа лучше всего через атрибут – материал, с помощью которого закрыты лица. Подобно яблоку в разделе об Алане Рунно, именно он позволяет встроить фотографию в контекст Магритта.

1. Прямое заимствование атрибута в виде ткани



Рисунок 11. Pinterest [Электронный ресурс] : [фотография] //
URL: <https://ru.pinterest.com/pin/626000417001429545/> (дата обращения:
01.06.2026).

Соответствие картине на уровне цветовой гаммы (рис. 11) выдержано по большей части за счет неба, тогда как на самой картине голубой – это окрашенная стена. Сама ткань приобрела красный цвет, добавляя агрессии, эмоционального

напряжения в изначально более спокойный сюжет. Прослеживается также инверсия на уровне композиции, мужчина и женщина отображены зеркально.

По сути, та же тема близости и слепоты реализована будто «по памяти», когда точность атрибутов и композиции затерлась, но источник очевиден.



Рисунок 12. Pinterest [Электронный ресурс] : [фотография] //
URL: <https://ru.pinterest.com/pin/626000417001429592/> (дата обращения: 01.06.2026).

Здесь (рис. 12) тоже ткань представлена в красном цвете, но это точно не «небрежность» воспроизведения: диалог с картиной осуществляется прямо внутри фотографии. Возникает рекурсивная композиция, за счет которой происходит деконструкция собственного метода фотографа. Однако здесь между фигурами будто потерялась исходная связь, зритель видит героев в полный рост, в отличие от деликатного «кадрированной» картины, и «додумывание» обретает характер шаржа.



Рисунок 13. Pinterest [Электронный ресурс] : [фотография] //
URL: <https://ru.pinterest.com/pin/626000417001429547/> (дата обращения: 01.06.2026).

Последняя фотография (рис. 13) с сохранением подлинности атрибута – это все еще ткань. Но сопоставление с живописью уже значительно меньше за счет цвета, который здесь обращен в монохром. При этом сама ткань уже не душит влюбленных:

скорее, она напоминает фату. Изменение текстуры фотографии через работу с цветом и контровым светом включает новый пласт искренности и интимности. Интертекстуальность здесь – это стилистическая переработка визуального архетипа.

2. Трансформация атрибута



Рисунок 14. Pinterest [Электронный ресурс] : [фотография] //
URL: <https://ru.pinterest.com/pin/626000417001429580/> (дата обращения: 01.06.2026).

Мягкий свет и будто выцветшие оттенки (рис. 14) не дают сразу заметить «отхождения» от Магритта – превращения ткани в полиэтиленовые непрозрачные пакеты. Здесь материал вступает в конфликт с природной средой, за счет этого вырастает новый пласт: кроме конфликта влюбленных, есть еще конфликт чистого, природного – и инородного, искусственного препятствия (пакеты). Снова можно говорить о стилистической переработке через аллюзию, а остранение через внесение изменений в фигуры и фон рождает новые смыслы.



Рисунок 15. Пенн И. [Фотография] [Электронный ресурс] // **Pinterest. – URL: <https://ru.pinterest.com/pin/626000417001429548/> (дата обращения: 01.06.2026).**

Ткань трансформировалась в прозрачные полиэтиленовые пакеты (рис. 15), как подарочный материал для упаковки букетов. Впервые в этой подборке видны лица

людей – аспект анонимности, составляющий ключевой мотив у Магритта, здесь отменяется. Буквальнее, чем в других случаях, прочитываются эмоции персонажей. По степени отличия от источника эту фотографию можно определить как концептуальный пастиш, поскольку деконструкция оставляет лишь позу и факт наличия атрибута, порождая самостоятельные смыслы.

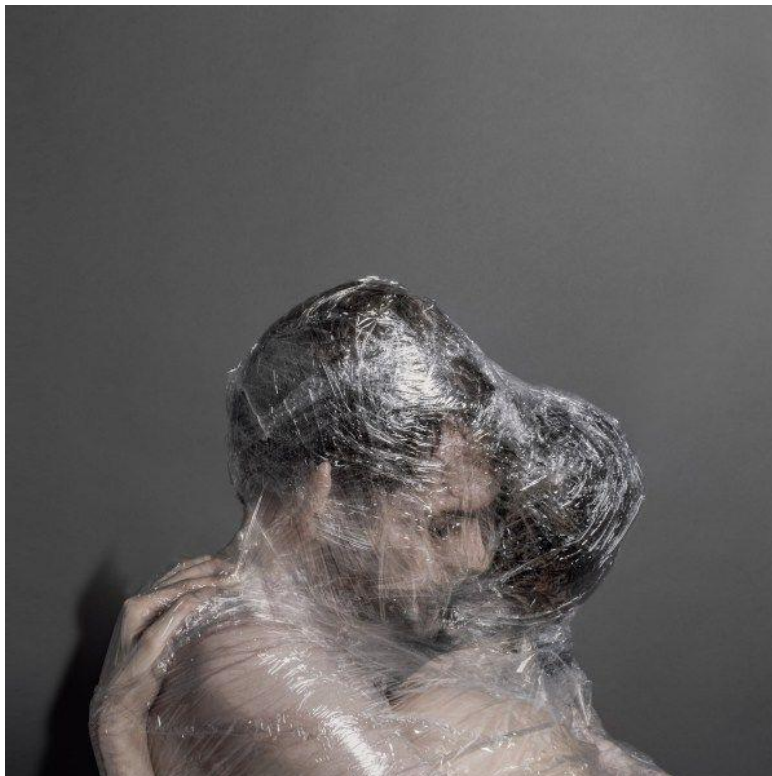


Рисунок 16. Pinterest [Электронный ресурс]: [фотография] //
URL: <https://ru.pinterest.com/pin/626000417001435019/> (дата обращения:
01.06.2026).

Материалом анонимизации выступает пищевая пленка (рис. 16), образ максимально снижается до бытового уровня. В объятиях искажаются лица, сливаясь воедино. Первая в этой подборке фотография, в которой близость перешла границу, и изоляция сменилась совместным заключением. Несмотря на то что эта фотография наиболее отлична по формальным кодам от оригинала, их связь легко считать: настолько укоренился в культурном коде визуальный архетип, активируемый за счет принципа композиции и атрибута (не конкретного, а символического).

Таким образом, анализ шести независимых фотографий показывает, что классификация работает не только как авторская стратегия, но применяется к анонимным практикам. Зависимость между типом цитирования и производимым эффектом (реализуемой функцией) прослеживается здесь более явно.

Выводы

Проведённое исследование позволяет сформулировать следующие выводы.

Визуальная интертекстуальность в фотографии реализуется через формальные каналы - свет, композицию, цвет, пространство и тело - и поддается систематической классификации на основе трёх параметров: типа цитирования (прямая цитата, стилистическая аллюзия, концептуальный пастиш), медиального источника (живопись, кинематограф, диффузный источник) и степени авторской рефлексивности (декларируемая, имплицитная, диффузная). Разработанная матрица верифицирована на материале трёх авторов с принципиально различными стратегиями: от декларируемого многослойного цитирования у Крюдсона, критического пастиша Шерман к диффузному цитированию у Рунно.

Гипотеза о том, что типы визуальной интертекстуальности различаются по степени совпадения авторской интенции и считываемого зрителем результата, подтверждена: от полного совпадения у Крюдсона и Шерман - до расхождения и признания через рефлексия у Рунно. При этом расхождение между интенцией и рецепцией является не сбоем коммуникации, но закономерным проявлением смысловой автономии визуального образа, описанной Бартом.

Выявляется устойчивая связь между типом цитирования и его функцией: прямая визуальная цитата тяготеет к усилению и мифологизации существующей темы; стилистическая аллюзия - к остранению, обнажающему разрыв между источником и новым контекстом; концептуальный пастиш - к деконструкции, при которой сам акт цитирования становится высказыванием. Эта закономерность прослеживается как в индивидуальных авторских стратегиях, так и в массовой практике тиражирования единого живописного архетипа.

Анализ материала Рунно позволяет ввести дополнительный подуровень предложенной типологии, который можно назвать диффузной рецептивной интертекстуальностью, при которой интертекстуальные отношения возникают исключительно в пространстве зрительского восприятия, независимо от авторской интенции. Это подтверждает более широкий теоретический тезис: в современной визуальной культуре интертекстуальность является не исключительной стратегией, но структурным свойством всякого художественного высказывания.

Практическая значимость предложенного подхода связана с осознанным применением механизмов интертекстуальности потенциальным фотографом, арт-директором, а также рефлексией на тему диалога с культурной традицией и определением собственного слова в ней.

Таким образом, визуальная интертекстуальность в фотографии утверждается как способ создания нового высказывания, многослойного и вездесущего.

Список литературы

1. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1989. С. 384–391.
2. Красикова К.В. Фотография как часть медиакультуры // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 46. С. 83–99. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/fotografiya-kak-chast-mediakultury> (Дата обращения: 29.06.2026).
3. Дамницкая А.В. Эволюция интертекстуальных стратегий в современных медиа на примере фотографии // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2025. № 75. С. 224–241. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-intertekstualnyh-strategiy-v-sovremennyh-media-na-primere-fotografii> (Дата обращения: 29.06.2026).
4. Кондратьев Е.А. Punctum и реинтерпретация в фотографии // Художественная культура. 2021. № 2. С. 38–59. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/punctum-i-reinterpretatsiya-v-fotografii> (Дата обращения: 29.06.2026).
5. Гук А.А. Самодостаточность фотографии в контексте функционирования современного искусства // Вестник Кемеровского государственного института культуры. 2024. № 68. С. 166–174. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/samodostatochnost-fotografii-v-kontekste-funktsionirovaniya-sovremennogo-iskusstva> (Дата обращения: 29.06.2026).
6. Ланщикова Г.А., Позднякова Т.Ю. Сущностная специфика фотографии // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2025. № 1 (46). С. 19–24. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/suschnostnaya-spetsifika-fotografii> (Дата обращения: 29.06.2026).
7. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М. : Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 427–457.
8. Genette G. Palimpsests: Literature in the Second Degree. Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 1997. 490 p.
9. Чистопольская А.В. Нейрокогнитивные модели эстетического восприятия живописи: возможности, ограничения и перспективы // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2024. Т. 21, № 3. С. 603–623. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/neyrokognitivnye-modeli-esteticheskogo-voispriyatiya-zhivopisi-vozmozhnosti-ogranicheniya-i-perspektivy> (Дата обращения: 30.06.2026).
10. Барт Р. Camera lucida: Комментарий к фотографии. М. : Ad Marginem, 1997. 87 с.
11. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen. 1975. Vol. 16, No.3. P. 6–18. Режим доступа: https://www.academia.edu/5869452/Mulvey_Visual_Pleasure_Narrative_Cinema (Дата обращения: 29.06.2026).
12. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1984. 613 p. Режим доступа: https://www.academia.edu/104371895/Pierre_Bourdieu_Distinction_A_Social_Critique_of_the_Judgement_of_Taste (Дата обращения: 29.06.2026).

Список источников

13. Cotton C. The Photograph as Contemporary Art. London : Thames & Hudson, 2009. 256 p.
14. Krauss R. Cindy Sherman: Untitled // Cindy Sherman 1975–1993. New York: Rizzoli, 1993. P. 27–40. Режим доступа: https://archive.org/details/cindysherman19750000krau_o6k7 (Дата обращения: 29.06.2026).
15. Crewdson G. Интервью // The Guardian. Tue 19 Apr 2005. Режим доступа: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/apr/19/photography> (Дата обращения: 01.06.2026).
16. Рунно А. Личное интервью. Май 2026.

Международный научно-практический журнал
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Серия «История, культура и искусство»

№ 02 (21), 2026

По вопросам и замечаниям к изданию,
а также предложениям к сотрудничеству обращаться
по электронной почте office@scipress.ru

Подготовлено с авторских оригиналов

Данный сборник распространяется по лицензии
Creative Commons Attribution 4.0 Всемирная (CC BY 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ru>



Подписано в печать 15.07.2026
Формат 60х84/16. Печать цифровая.
Усл.печ.л. 8,9. Тираж 500 экз.
Научно-издательский центр «Открытое знание»
www.scipress.ru