

ISSN 2409-8744

[www.aurora-group.eu](http://www.aurora-group.eu)  
[www.nbpublish.com](http://www.nbpublish.com)

# ЧЕЛОВЕК и КУЛЬТУРА



*AURORA Group s.r.o.  
nota bene*

## Выходные данные

Номер подписан в печать: 05-09-2025

Учредитель: Даниленко Василий Иванович, w.danilenko@nbpublish.com

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

Главный редактор: Азарова Валентина Владимировна, доктор искусствоведения,  
azarova\_v.v@inbox.ru

ISSN: 2409-8744

Контактная информация:

Выпускающий редактор - Зубкова Светлана Вадимовна

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Почтовый адрес редакции: 115114, г. Москва, Павелецкая набережная, дом 6А, офис 211.

Библиотека журнала по адресу: [http://www.nbpublish.com/library\\_tariffs.php](http://www.nbpublish.com/library_tariffs.php)

## Publisher's imprint

Number of signed prints: 05-09-2025

Founder: Danilenko Vasiliy Ivanovich, w.danilenko@nbpublish.com

Publisher: NB-Media Ltd

Main editor: Azarova Valentina Vladimirovna, doktor iskusstvovedeniya, azarova\_v.v@inbox.ru

ISSN: 2409-8744

Contact:

Managing Editor - Zubkova Svetlana Vadimovna

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Address of the editorial board : 115114, Moscow, Paveletskaya nab., 6A, office 211 .

Library Journal at : [http://en.nbpublish.com/library\\_tariffs.php](http://en.nbpublish.com/library_tariffs.php)

## Редакционный совет

**Азарова Валентина Владимировна** – доктор искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, факультет искусств, профессор кафедры органа, клавесина и карильона, главный редактор журнала "Человек и культура", 199034, г. Санкт-Петербург, 9-я линия Васильевского острова, 2/11, [azarova\\_v.v@inbox.ru](mailto:azarova_v.v@inbox.ru)

**Побережников Игорь Васильевич** - доктор исторических наук, заведующий сектором методологии и историографии отдела истории Института истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук.

**Васильев Дмитрий Валентинович** – доктор исторических наук, Российской академия предпринимательства, первый проректор, профессор, 109544, Москва, ул. Малая Андроньевская, д. 15 [dvvasiliev@mail.ru](mailto:dvvasiliev@mail.ru)

**Ставицкий Владимир Вячеславович** – доктор исторических наук, профессор, кафедра Всеобщей истории, историографии и археологии, Пензенский государственный университет, 440052, Россия, Пензенская область, г. Пенза, ул. Тамбовская, 9 кв.106 [stawiczky.v@yandex.ru](mailto:stawiczky.v@yandex.ru)

**Рошевская Лариса Павловна** – доктор исторических наук, профессор, отдел гуманитарных междисциплинарных исследований Коми научного центра Уральского Отделения РАН, главный научный сотрудник, 167982, Сыктывкар, Коммунистическая, 24, [lp38rosh@gmail.com](mailto:lp38rosh@gmail.com)

**Ковалева Светланан Викторовна** – доктор философских наук, доцент, Костромской государственный университет, профессор кафедры философии, культурологии и социальных коммуникаций, 156005, г. Кострома, ул. Дзержинского, 17, [cultural@kstu.edu.ru](mailto:cultural@kstu.edu.ru)

**Хренов Николай Андреевич** – доктор философских наук, профессор, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных искусств, [nihrenov@mail.ru](mailto:nihrenov@mail.ru)

**Тимощук Алексей Станиславович** – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Владимира юридического института ФСИН России, 600020, Владимир, ул. Большая Нижегородская, 67-е, [human@vui.vladinfo.ru](mailto:human@vui.vladinfo.ru)

**Федоровская Наалья Александровна** – доктор искусствоведения, доцент, директор департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета, 690091, Владивосток, о. Русский, пос. Аякс, кампус Дальневосточного федерального университета, корп. G, ауд. 357, [fedorovskaya.na@dvgu.ru](mailto:fedorovskaya.na@dvgu.ru)

**Ирхен Ирина Игоревна** – доктор культурологии, доцент, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, заведующая аспирантурой, 191023, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2 [irkhen67@gmail.com](mailto:irkhen67@gmail.com)

**Крайнов Григорий Никандрович** – доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры «Политология, история и социальные технологии», Российский университет транспорта (МИИТ), 127994, г. Москва, ул. Образцова, 9, стр. 2. [kainovgn@mail.ru](mailto:krainovgn@mail.ru)

**Скопа Виталий Александрович** – доктор исторических наук, доцент, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Алтайский государственный педагогический университет», профессор кафедры Историко-культурного наследия и туризма, 656031, г. Барнаул, ул. Молодежная, 55.  
sverhtitan@rambler.ru.

**Тищенко Наталья Викторовна** – доктор культурологии, ФГБОУ ВО «Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А.», профессор кафедры истории Отчества и культуры, 410004 г. Саратов, ул. Политехническая, 17,  
[mihailovan@inbox.ru](mailto:mihailovan@inbox.ru)

**Смирнов Алексей Викторович** – доктор философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, г Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5,  
[darapti@mail.ru](mailto:darapti@mail.ru)

**Жиртуева Наталья Сергеевна** – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры «Политология и международные отношения», Институт общественных наук и международных отношений, Севастопольский государственный университет, г. Севастополь, ул. Университетская, 33, [zhr\\_nata@bk.ru](mailto:zhr_nata@bk.ru)

**Шульгина Ольга Владимировна** – доктор исторических наук, кандидат географических наук, профессор, Московский городской педагогический университет, кафедра географии, 129226, Россия, г. Москва, проезд 2-й Сельскохозяйственный, 4,

**Айермакхер Карл** — профессор, основатель Института русской культуры им. Ю. М. Лотмана Рурского университета (г. Бохум, Германия) и Международного учебно-научного центра «Высшая школа европейских культур» Российского государственного гуманитарного университета, художник. Universitätsstraße, 150. 44801, Bochum, Deutschland.

**Вашик Клаус** — доктор философии, профессор, директор Международного учебно-научного центра «Высшая школа европейских культур» Российского государственного гуманитарного университета, управляющий делами Института русской культуры имени Ю. М. Лотмана Рурского университета (г. Бохум, Германия). Universitätsstraße 150. 44801 Bochum, Deutschland

**Герра Ренэ** — доктор филологических наук, профессор Университета Ниццы, почетный академик Российской академии художеств, создатель и руководитель Ассоциации по сохранению русского культурного наследия во Франции (г. Ницца, Франция). 24, Avenue des Diables Bleus, 06101 Nice, France.

**Жос Франсуа** — PhD, профессор Университета Париж-III (Новая Сорbonna), руководитель Научного центра по изучению аудиовизуальной культуры, писатель, режиссер (Париж, Франция) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

**Кьюцци Паоло** — профессор факультета этнологии и антропологии Флорентийского университета (г. Флоренция, Италия). Università degli Studi di Firenze - P.zza S.Marco, 4 - 50121 Firenze – Centralino, Italy.

**Строев Александр Федорович** — доктор филологических наук, заведующий кафедрой сравнительного литературоведения Университета Париж-III (Новая Сорbonna) (Париж, Франция) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

**Тарковска Эльжбета** — профессор социологии, заведующая Группой исследования бедности Института философии и социологии Польской академии наук, и. о. директора Института философии и социологии Академии специальной педагогики им. М. Гжегожевской, главный редактор журнала «Культура и общество» (г. Варшава, Польша).

Instytut Filozofii i Socjologii PAN, ul. Nowy Swiat 72, 00-330 Warszawa, Poland.

**Фейгельсон Кристиан** — доктор социологии, профессор факультета кинематографии Университета Париж-III (Новая Сорbonна) (Париж, Франция) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

**Аллатов Владимир Михайлович** — член-корреспондент Российской академии наук, заместитель директора Института языкоznания РАН. 125009, Россия, г. Москва, Б. Кисловский пер. 1/12.

**Арутюнов Сергей Александрович** — член-корреспондент Российской академии наук, иностранный член Национальной академии наук Армении, заведующий отделом Кавказа Института этнологии и антропологии РАН 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

**Вздорнов Герольд Иванович** — член-корреспондент Российской академии наук, главный научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института реставрации. 107114, Россия, г. Москва, ул. Гастелло, 44.

**Головнев Андрей Владимирович** — член-корреспондент Российской академии наук, директор Этнографического бюро, главный научный сотрудник Института истории и археологии Уральского Отделения РАН, президент Российского фестиваля антропологических фильмов. 620026, Россия, г. Екатеринбург, ул. Р. Люксембург, 56. Институт истории и археологии УрО РАН.

**Ершова Галина Гавриловна** — доктор исторических наук, профессор, директор Научно-исследовательского мезоамериканского центра имени Ю. В. Кнорозова Российского государственного гуманитарного университета, директор по науке и культуре Российско-мексиканского культурного центра (г. Мерида, Мексика). 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, ул.Чаянова, 15.

**Жабский Михаил Иванович** — доктор социологических наук, профессор, заведующий отделом социологии экранного искусства Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова. 125009, Россия, г. Москва, Дегтярный переулок, 8, строение 3.

**Жидков Владимир Сергеевич** — доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник Государственного института искусствознания. 125009, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5.

**Куделин Александр Борисович** — академик Российской академии наук, заместитель академика-секретаря Отделения историко-филологических наук РАН, директор Института мировой литературы имени М. Горького РАН, член Европейской ассоциации арабистов и исламоведов. 121069, Россия, г. Москва, Поварская, 25а.

**Леняшин Владимир Алексеевич** — академик и член Президиума Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом живописи второй половины XIX – начала XXI вв. Государственного Русского музея, заслуженный деятель искусств РСФСР. 191011, Россия, г. Санкт-Петербург, Инженерная улица, 4/2.

**Лободанов Александр Павлович** — доктор филологических наук, профессор, декан Факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. 125009, Россия, г. Москва, ул. Б. Никитская, 3 строение 1.

**Мартынова Марина Юрьевна** — доктор исторических наук, профессор, заместитель

директора Института этнологии и антропологии РАН по науке, руководитель Центра европейских и американских исследований Института этнологии и антропологии РАН, заслуженный деятель науки Российской Федерации. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

**Репина Лорина Петровна** — доктор исторических наук, профессор, заместитель директора Института всеобщей истории Российской академии наук, руководитель Центра интеллектуальной истории Института всеобщей истории РАН. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

**Топорков Андрей Львович** — член-корреспондент Российской академии наук, главный научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы имени М. Горького РАН. 121069, Россия, г. Москва, Поварская, 25а.

**Трубочкин Дмитрий Владимирович** — доктор искусствоведения, профессор Российской академии театрального искусства, директор Государственного института искусствознания. 125009, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5.

**Швидковский Дмитрий Олегович** — академик и вице-президент Российской академии художеств, академик Российской академии архитектуры и строительных наук и Академии реставрации, доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, председатель Общества историков архитектуры, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, почетный член Лондонского общества древностей Английской исторической академии. 107031. Россия, г. Москва, Рождественка, 11.

**Шестаков Вячеслав Павлович** — доктор философских наук, профессор, заведующий сектором теории искусства Российского института культурологии. 119072, Россия г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

**Штейнер Евгений Семенович** — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Российского института культурологии, профессор-исследователь Школы востоковедения и африканистики Лондонского университета (г. Лондон, Великобритания). 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

**Якимович Александр Клавдианович** — академик Российской академии художеств, доктор искусствоведения, заместитель председателя Ассоциации искусствоведов, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств РАХ. 119034, Россия, г. Москва, Пречистенка, 21.

**Швыдкой Михаил Ефимович** — доктор искусствоведения, профессор, научный руководитель Высшей школы культурной политики и управления в гуманитарной сфере (факультета) Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова; 119991, Российская Федерация, г. Москва, Ломоносовский проспект, МГУ имени М.В.Ломоносова, 27, корпус 4 (Шуваловский корпус). E-mail: [shvydkoy.me@gmail.com](mailto:shvydkoy.me@gmail.com)

**Халирова Елена Вячеславовна** — доктор юридических наук, доктор социологических наук, профессор, декан Высшей школы культурной политики и управления в гуманитарной сфере (факультета) Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова; E-mail: [khalipova.ev@gmail.com](mailto:khalipova.ev@gmail.com)

**Астафьевова Ольга Николаевна** — доктор философских наук, профессор, заведующая сектором стратегий социокультурной политики Российского института культурологии, председатель Московского культурологического общества. 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

**Буданова Вера Павловна** — доктор исторических наук, профессор кафедры всеобщей истории Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а. Институт всеобщей истории РАН.

**Васильев Алексей Григорьевич** — заместитель директора Российского института культурологии, кандидат исторических наук, доцент. 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

**Кондаков Игорь Вадимович** — доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета. 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, ул. Чаянова, 15.

**Рылёва Анна Николаевна** — доктор культурологии, главный научный сотрудник и руководитель Центра непрерывного культурологического образования Российского института культурологии. 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

**Шемякин Яков Георгиевич** — доктор исторических наук, заведующий отделом энциклопедических изданий Института Латинской Америки Российской академии наук. 115035, Россия, г. Москва, ул. Большая Ордынка, 21.

**Шукров Дмитрий Леонидович** - доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории и культурологии ФГБОУ ВО "Ивановский государственный химико-технологический университет". E-mail: [shoudmitry@yandex.ru](mailto:shoudmitry@yandex.ru)

**Бережная Наталья Викторовна** - доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и методологии науки Южно-Российского института управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при президенте Российской Федерации. E-mail : [rassgd@yandex.ru](mailto:rassgd@yandex.ru)

**Портнова Татьяна Васильевна** - доктор искусствоведения, профессор Институт Славянской культуры РГУ им А.Н. Косыгина. E-mail: [infotatiana-p@mail.ru](mailto:infotatiana-p@mail.ru)

**Заховаева Анна Георгиевна** - доктор философских наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Ивановская государственная медицинская академия» Минздрава России. 153012, Российская Федерация, Ивановская область, г. Иваново, Шереметевский проспект, 8. E-mail: ana-zah@mail.ru

**Прохоров Михаил Михайлович** - доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории, философии, педагогики и психологии, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет. 603950, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Ильинская, дом 65. [mmpo@mail.ru](mailto:mmpo@mail.ru)

**Бурукина Ольга Алексеевна** - кандидат филологических наук, доцент доцент Российского государственного гуманитарного университета, ст. исследователь Университета Вааса, Финляндия. 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6 [obur@mail.ru](mailto:obur@mail.ru)

**Аринин Евгений Игоревич** - доктор философских наук, Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовы, заведующий кафедрой, 600005, Россия, Владимирская область область, г. Владимир, ул. Студенческая, 12, кв. 16, [eiarinin@mail.ru](mailto:eiarinin@mail.ru)

**Бесков Андрей Анатольевич** - Doctor of Philosophy (Ph. D), ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина», Заведующий лабораторией «Трансформация духовной культуры в современном мире», 603162, Россия, Нижегородская область, г. Нижний Новгород, ул. Ванеева, 116, [beskov\\_aa@mail.ru](mailto:beskov_aa@mail.ru)

**Блейх Надежда Оскаровна** - доктор исторических наук, Северо-Осетинский государственный университет им. К.Л.Хетагурова, профессор кафедры психологии психолого-педагогического факультета, 362043, Россия, республика Северная Осетия-Алания, г. Владикавказ, ул. Владикавказская, 16, кв. 32, [nadezhda-blejkh@mail.ru](mailto:nadezhda-blejkh@mail.ru)

**Грибер Юлия Александровна** - доктор культурологии, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Смоленский государственный университет», профессор, директор Лаборатории цвета, 214000, Россия, Смоленская область, г. Смоленск, ул. 2-я Линия Красноармейской Слободы, 9, кв. 10, [Y.Griber@gmail.com](mailto:Y.Griber@gmail.com)

**Лисенкова Анастасия Алексеевна** - доктор культурологии, ФГБОУ ВО "Пермский государственный институт культуры", проректор по науке и цифровой трансформации, 614000, Россия, Пермский край край, г. Пермь, ул. 25-Октября, 4, кв. 43, [Oskar46@mail.ru](mailto:Oskar46@mail.ru)

**Пархоменко Татьяна Александровна** - доктор исторических наук, Российской научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва, Руководитель отдела культурологии - главный научный сотрудник, нет, нет, 125315, Россия, г. Москва, ул. ул. Часовая, д. 12, кв. 27, [ParchomenkoT@yandex.ru](mailto:ParchomenkoT@yandex.ru)

**Сивкина Наталья Юрьевна** - доктор исторических наук, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, профессор кафедры истории древнего мира и средних веком института международных отношений и мировой истории, 603000, Россия, Нижегородская область область, г. Нижний Новгород, проспект Ленина, 63, кв. 22, [natalia-sivkina@yandex.ru](mailto:natalia-sivkina@yandex.ru)

**Ульянов Олег Германович** - доктор исторических наук, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова, [professor.ulyanov@gmail.com](mailto:professor.ulyanov@gmail.com)

**Шаронова Елена Александровна** - доктор филологических наук, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва», профессор кафедры русской и зарубежной литературы, 430034, Россия, республика Мордовия, г. Саранск, ул. Проспект 60 лет Октября, 10, кв. 24, [sharon.ov@mail.ru](mailto:sharon.ov@mail.ru)

**Шевцова Анна Александровна** - доктор исторических наук, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский педагогический государственный университет», Профессор кафедры культурологии, 127018, Россия, Москва, г. Москва, ул. Стрелецкая, 14к1, кв. 164, [ash@inbox.ru](mailto:ash@inbox.ru)

**Шульгина Ольга Владимировна** - доктор исторических наук, Государственное автономное образовательное учреждение высшего образования города Москвы "Московский городской педагогический университет" (ГАОУ ВО МГПУ), Заведующий кафедрой географии и

туризма, 119192, Россия, Москва, г. Москва, Мичуринский проспект, 56, кв.  
879, [Olga\\_Shulgina@mail.ru](mailto:Olga_Shulgina@mail.ru)

## Editorial collegium

**Azarova Valentina Vladimirovna** – Doctor of Art History, Associate Professor, St. Petersburg State University, Faculty of Arts, Professor of Organ, Harpsichord and Carillon Department, Editor-in-chief of the magazine "Man and Culture", 199034, St. Petersburg, 9th line of Vasilievsky Island, 2/11, [azarova\\_v.v@inbox.ru](mailto:azarova_v.v@inbox.ru)

**Igor V. Berezhnikov** - Doctor of Historical Sciences, Head of the Methodology and Historiography Sector of the History Department of the Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences.

**Vasiliev Dmitry Valentinovich** – Doctor of Historical Sciences, Russian Academy of Entrepreneurship, First Vice-Rector, Professor, 15 Malaya Andronevskaya str., Moscow, 109544 [dvvasiliev@mail.ru](mailto:dvvasiliev@mail.ru)

**Stavitsky Vladimir Vyacheslavovich** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Department of General History, Historiography and Archeology, Penza State University, 440052, Russia, Penza Region, Penza, Tambovskaya str., 9 sq.106 [stawiczky.v@yandex.ru](mailto:stawiczky.v@yandex.ru)

**Larisa P. Roshchevskaya** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Department of Humanities Interdisciplinary Studies of the Komi Scientific Center of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher, 167982, Syktyvkar, Communist, 24, [lp38rosh@gmail.com](mailto:lp38rosh@gmail.com)

**Svetlana V. Kovaleva** – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Kostroma State University, Professor of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Social Communications, 17 Dzerzhinskiy Str., Kostroma, 156005, [cultural@kstu.edu.ru](mailto:cultural@kstu.edu.ru)

**Khrenov Nikolay Andreevich** – Doctor of Philosophy, Professor, State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, Chief Researcher of the Sector of Artistic Problems of Mass Media of the Department of Entertainment and Media Arts, [nihrenov@mail.ru](mailto:nihrenov@mail.ru)

**Timoshchuk Alexey Stanislavovich** – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Humanities and Socio-Economic Disciplines of the Vladimir Law Institute of the Federal Penitentiary Service of Russia, 600020, Vladimir, Bolshaya Nizhegorodskaya str., 67th, [human@vui.vladinfo.ru](mailto:human@vui.vladinfo.ru)

**Natalia Fedorovskaya** – Doctor of Art History, Associate Professor, Director of the Department of Art and Design of the Far Eastern Federal University, 690091, Vladivostok, Russian Island, village Ajax, campus of the Far Eastern Federal University, bldg. G, room 357, [fedorovskaya.na@dvfu.ru](mailto:fedorovskaya.na@dvfu.ru)

**Irhen Irina Igorevna** – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Vaganova Academy of Russian Ballet, Professor of the Department of Philosophy, History and Theory of Art, Head of Graduate School, St. Petersburg, 191023, Architect Rossi str., 2 [irkhen67@gmail.com](mailto:irkhen67@gmail.com)

**Krainov Grigory Nikandrovich** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Professor of the Department "Political Science, History and Social Technologies", Russian University of Transport (MIIT), 127994, Moscow, Obraztsova str., 9, p. 2. [krainovgn@mail.ru](mailto:krainovgn@mail.ru)

**Vitaly A. Osprey** – Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Altai State Pedagogical University", Professor of the Department of Historical and Cultural Heritage and Tourism, 55 Molodezhnaya str., Barnaul, 656031. [sverhtitan@rambler.ru](mailto:sverhtitan@rambler.ru) .

**Tishchenko Natalia Viktorovna** – Doctor of Cultural Studies, Saratov State Technical University named after Gagarin Yu.A., Professor of the Department of History of Patronymic and Culture, Saratov, 410004, Politehnicheskaya str., 17, [mihailovan@inbox.ru](mailto:mihailovan@inbox.ru)

**Smirnov Alexey Viktorovich** – Doctor of Philosophy, Associate Professor, St. Petersburg State University, 199034, St. Petersburg, Mendeleevskaya line, 5, [darapti@mail.ru](mailto:darapti@mail.ru)

**Zhirtueva Natalia Sergeevna** – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Political Science and International Relations, Institute of Social Sciences and International Relations, Sevastopol State University, Sevastopol, Universitetskaya str., 33, [zhr\\_nata@bk.ru](mailto:zhr_nata@bk.ru)

**Shulgina Olga Vladimirovna** – Doctor of Historical Sciences, Candidate of Geographical Sciences, Professor, Moscow City Pedagogical University, Department of Geography, 129226, Russia, Moscow, 2nd Agricultural Passage, 4,

**Karl Ayermacher** - Professor, founder of the Lotman Institute of Russian Culture of the Ruhr University (Bochum, Germany) and the International Educational and Scientific Center "Higher School of European Cultures" of the Russian State University for the Humanities, an artist. Universit?tsstra?e, 150. 44801, Bochum, Deutschland.

**Vasik Klaus** is a Doctor of Philosophy, Professor, Director of the International Educational and Scientific Center "Higher School of European Cultures" of the Russian State University for the Humanities, Managing Director of the Lotman Institute of Russian Culture of the Ruhr University (Bochum, Germany). Universit?tsstra?e 150. 44801 Bochum, Deutschland

**Guerra Rene** is a Doctor of Philology, Professor at the University of Nice, Honorary Academician of the Russian Academy of Arts, founder and head of the Association for the Preservation of Russian Cultural Heritage in France (Nice, France). 24, Avenue des Diables Bleus, 06101 Nice, France.

**Jos Francois** — PhD, Professor at the University of Paris-III (New Sorbonne), Head of the Scientific Center for the Study of Audiovisual Culture, writer, director (Paris, France) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

**Chiozzi Paolo** is a professor at the Faculty of Ethnology and Anthropology at the University of Florence (Florence, Italy). Universit? degli Studi di Firenze - P.zza S.Marco, 4 - 50121 Firenze – Centralino, Italy.

**Stroev Alexander Fedorovich** — Doctor of Philology, Head of the Department of Comparative Literature of the University of Paris-III (New Sorbonne) (Paris, France) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

**Tarkowska Elzbieta** — Professor of Sociology, Head of the Poverty Research Group of the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences, Acting Director of the Institute of Philosophy and Sociology of the Academy of Special Pedagogy named after M. Grzegorzewska, Editor-in-chief of the journal "Culture and Society" (Warsaw, Poland). Instytut Filozofii i Socjologii PAN, ul. Nowy Swiat 72, 00-330 Warszawa, Poland.

**Feigelson Christian** - Doctor of Sociology, Professor at the Faculty of Cinematography of the University of Paris-III (New Sorbonne) (Paris, France) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

**Alpatov Vladimir Mikhailovich** — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Deputy Director of the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences. 125009,

Russia, Moscow, B. Kislovsky lane 1/12.

**Arutyunov Sergey Alexandrovich** — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, foreign member of the National Academy of Sciences of Armenia, Head of the Caucasus Department of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia.

**Gerold Ivanovich Vzdornov** - corresponding member of the Russian Academy of Sciences, chief researcher at the State Research Institute of Restoration. 44 Gastello str., Moscow, 107114, Russia.

**Golovnev Andrey Vladimirovich** — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Director of the Ethnographic Bureau, Chief Researcher of the Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, President of the Russian Festival of Anthropological Films. 56, R. Luxemburg Str., Yekaterinburg, 620026, Russia. Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences.

**Yershova Galina Gavrilovna** — Doctor of Historical Sciences, Professor, Director of the Yu. V. Knorozov Mesoamerican Research Center of the Russian State University for the Humanities, Director of Science and Culture of the Russian-Mexican Cultural Center (Merida, Mexico). 125993, Russia, GSP-3, Moscow, ul.Chayanova, 15.

**Zhabsky Mikhail Ivanovich** — Doctor of Sociology, Professor, Head of the Department of Sociology of Screen Art of the All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov. 125009, Russia, Moscow, Degtyarny lane, 8, building 3.

**Vladimir Sergeevich Zhidkov** — Doctor of Art History, Professor, researcher at the State Institute of Art Studies. 125009, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5.

**Kudelin Alexander Borisovich** — Academician of the Russian Academy of Sciences, Deputy Academician-Secretary of the Department of Historical and Philological Sciences of the Russian Academy of Sciences, Director of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, member of the European Association of Arabists and Islamic Scholars. 25a Povarskaya Street, Moscow, 121069, Russia.

**Lenyashin Vladimir Alekseevich** — academician and member of the Presidium of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Professor, Head of the painting Department of the second half of the XIX – early XXI centuries. State Russian Museum, Honored Artist of the RSFSR. 191011, Russia, St. Petersburg, Engineering Street, 4/2.

**Lobodanov Alexander Pavlovich** — Doctor of Philology, Professor, Dean of the Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University. 125009, Russia, Moscow, B. Nikitskaya str., 3 building 1.

**Martynova Marina Yurievna** — Doctor of Historical Sciences, Professor, Deputy Director of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences for Science, Head of the Center for European and American Studies of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, Honored Scientist of the Russian Federation. 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia.

**Repina Lorina Petrovna** — Doctor of Historical Sciences, Professor, Deputy Director of the Institute of General History of the Russian Academy of Sciences, Head of the Center for Intellectual History of the Institute of General History of the Russian Academy of Sciences. 119991, Russia, Moscow, Leninsky Prospekt, 32a.

**Toporkov Andrey Lvovich** — Corresponding member of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher of the Folklore Department of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. 121069, Russia, Moscow, Povarskaya, 25a.

**Trubochkin Dmitry Vladimirovich** — Doctor of Art History, Professor of the Russian Academy of Theater Arts, Director of the State Institute of Art Studies. 125009, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5.

**Dmitry O. Shvidkovsky** is an academician and Vice—President of the Russian Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Architecture and Building Sciences and the Academy of Restoration, Doctor of Art History, Professor, Rector of the Moscow Architectural Institute, Chairman of the Society of Architectural Historians, Honored Artist of the Russian Federation, honorary member of the London Society of Antiquities of the English Historical Academy. 107031. Russia, Moscow, Rozhdestvenka, 11.

**Vyacheslav Pavlovich Shestakov** — Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Art Theory Sector of the Russian Institute of Cultural Studies. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

**Evgeny S. Steiner** — Doctor of Art History, Chief Researcher at the Russian Institute of Cultural Studies, Research Professor at the School of Oriental and African Studies at the University of London (London, UK). 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

**Yakimovich Alexander Klavdianovich** — Academician of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Deputy Chairman of the Association of Art Historians, Chief Researcher of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts, RAKH. 119034, Russia, Moscow, Prechistenka, 21.

**Shvydkoi Mikhail Efimovich** - Doctor of Art History, Professor, Scientific Director of the Higher School of Cultural Policy and Management in the Humanities (Faculty) Lomonosov Moscow State University; 119991, Russian Federation, Moscow, Lomonosovsky Prospekt, Lomonosov Moscow State University, 27, Building 4 (Shuvalov Building). E-mail: [shvydkoy.me@gmail.com](mailto:shvydkoy.me@gmail.com)

**Elena V. Khalipova** - Doctor of Law, Doctor of Sociology, Professor, Dean of the Higher School of Cultural Policy and Management in the Humanities (Faculty) Lomonosov Moscow State University; E-mail: [khalipova.ev@gmail.com](mailto:khalipova.ev@gmail.com)

**Astafyeva Olga Nikolaevna** — Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Sector of Socio-cultural Policy Strategies of the Russian Institute of Cultural Studies, Chairman of the Moscow Cultural Society. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

**Budanova Vera Pavlovna** — Doctor of Historical Sciences, Professor of the Department of General History of the Historical and Archival Institute of the Russian State University for the Humanities. 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia. Institute of General History of the Russian Academy of Sciences.

**Vasiliev Alexey Grigorievich** — Deputy Director of the Russian Institute of Cultural Studies, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya Embankment, 18-20-22, building 3.

**Kondakov Igor Vadimovich** — Doctor of Philosophy, Professor of the Department of History and Theory of Culture of the Faculty of Art History of the Russian State University for the Humanities. 125993, Russia, GSP-3, Moscow, ul. Chayanova, 15.

**Ryleva Anna Nikolaevna** — Doctor of Cultural Studies, Chief Researcher and Head of the Center for Continuing Cultural Education of the Russian Institute of Cultural Studies. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

**Shemyakin Yakov Georgievich** — Doctor of Historical Sciences, Head of the Department of Encyclopedic Publications of the Institute of Latin America of the Russian Academy of Sciences. 21 Bolshaya Ordynka str., Moscow, 115035, Russia.

**Dmitry Leonidovich Shukurov** - Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of History and Cultural Studies of the Ivanovo State University of Chemical Technology. E-mail: [shoudmitry@yandex.ru](mailto:shoudmitry@yandex.ru)

**Berezhnaya Natalia Viktorovna** - Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy and Metology of Science of the South Russian Institute of Management of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation. E-mail : [rassgd@yandex.ru](mailto:rassgd@yandex.ru)

**Portnova Tatiana Vasiliyevna** - Doctor of Art History, Professor at the Institute of Slavic Culture of the Kosygin Russian State University. E-mail: [infotatiana-p@mail.ru](mailto:infotatiana-p@mail.ru)

**Zakhovaeva Anna Georgievna** - Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Humanities of the Ivanovo State Medical Academy of the Ministry of Health of Russia. 8, Sheremetyevo Avenue, Ivanovo, Ivanovo region, 153012, Russian Federation. E-mail: ana-zah@mail.ru

**Mikhail Mikhailovich Prokhorov** - Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of History, Philosophy, Pedagogy and Psychology, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering. 65 Ilyinskaya str., Nizhny Novgorod, 603950, Russia. [mmpro@mail.ru](mailto:mmpro@mail.ru)

**Olga A. Burukina** - Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Russian State University for the Humanities, Senior Researcher at the University of Vaasa, Finland. 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya Square, 6 [obur@mail.ru](mailto:obur@mail.ru)

**Arinin Evgeny Igorevich** - Doctor of Philosophy, Vladimir State University named after Alexander Grigoryevich and Nikolai Grigoryevich Stoletova, Head of the Department, 600005, Russia, Vladimir region, Vladimir, Studentskaya str., 12, sq. 16, [earinin@mail.ru](mailto:earinin@mail.ru)

**Beskov Andrey Anatolyevich** - Doctor of Philosophy (Ph. D), Kozma Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University, Head of the Laboratory "Transformation of Spiritual Culture in the Modern World", 116 Vaneeva str., Nizhny Novgorod, 603162, Russia, Nizhny Novgorod Region, Nizhny Novgorod, [beskov\\_aa@mail.ru](mailto:beskov_aa@mail.ru)

**Nadezhda Oskarovna Bleikh** - Doctor of Historical Sciences, K.L.Khetagurov North Ossetian State University, Professor of the Psychology Department of the Faculty of Psychology and Pedagogy, Vladikavkaz, ul. Vladikavkazskaya, 16, sq. 32, 362043, Russia, Republic of North Ossetia-Alania, Vladikavkaz, [nadezhda-blejkh@mail.ru](mailto:nadezhda-blejkh@mail.ru)

**Griber Yulia Aleksandrovna** - Doctor of Cultural Studies, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Smolensk State University", Professor, Director of the Color Laboratory, 214000, Russia, Smolensk region, Smolensk, 2nd Line of the Krasnoarmeyskaya Sloboda, 9, sq. 10, [Y.Griber@gmail.com](mailto:Y.Griber@gmail.com)

**Lisenkova Anastasia Alekseevna** - Doctor of Cultural Studies, Perm State Institute of Culture, Vice-Rector for Science and Digital Transformation, 614000, Russia, Perm Krai, Perm, ul. 25-October, 4, sq. 43, Oskar46@mail.ru

**Tatiana Parkhomenko** - Doctor of Historical Sciences, D. S. Likhachev Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage, Head of the Department of Cultural Studies - Chief Researcher, no, no, 125315, Russia, Moscow, ul. Chasovaya, 12, sq. 27, [ParchomenkoT@yandex.ru](mailto:ParchomenkoT@yandex.ru)

**Sivkina Natalia Yurievna** - Doctor of Historical Sciences, Lobachevsky Nizhny Novgorod State University, Professor of the Department of History of the Ancient World and the Middle Ages of the Institute of International Relations and World History, 603000, Russia, Nizhny Novgorod region, Nizhny Novgorod, Lenin Avenue, 63, sq. 22, [natalia-sivkina@yandex.ru](mailto:natalia-sivkina@yandex.ru)

**Sharonova Elena Aleksandrovna** - Doctor of Philology, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "National Research Mordovian State University named after N.P. Ogarev", Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, 430034, Russia, Republic of Mordovia, Saransk, Prospekt 60 let Oktyabrya str., 10, sq. 24, [sharon.ov@mail.ru](mailto:sharon.ov@mail.ru)

**Shevtsova Anna Aleksandrovna** - Doctor of Historical Sciences, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Moscow Pedagogical State University", Professor of the Department of Cultural Studies, 127018, Russia, Moscow, Streletskaia str., 14k1, sq. 164, [ash@inbox.ru](mailto:ash@inbox.ru)

**Shulgina Olga Vladimirovna** - Doctor of Historical Sciences, State Autonomous Educational Institution of Higher Education of the city of Moscow "Moscow City Pedagogical University" (GAOU IN MGPU), Head of the Department of Geography and Tourism, 119192, Russia, Moscow, Moscow, Michurinsky Prospekt, 56, sq. 879, [Olga\\_Shulgina@mail.ru](mailto:Olga_Shulgina@mail.ru)

**Ulyanov Oleg Germanovich** - Doctor of Historical Sciences, Professor of Lomonosov Moscow State University M.V. Lomonosov, professor.ulyanov@gmail.com

## Требования к статьям

Журнал является научным. Направляемые в издательство статьи должны соответствовать тематике журнала (с его рубрикатором можно ознакомиться на сайте издательства), а также требованиям, предъявляемым к научным публикациям.

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

Структура статьи должна соответствовать жанру научно-исследовательской работы. В ее содержании должны обязательно присутствовать и иметь четкие смысловые разграничения такие разделы, как: предмет исследования, методы исследования, апелляция к оппонентам, выводы и научная новизна.

Не приветствуется, когда исследователь, трактуя в статье те или иные научные термины, вступает в заочную дискуссию с авторами учебников, учебных пособий или словарей, которые в узких рамках подобных изданий не могут широко излагать свое научное воззрение и заранее оказываются в проигрышном положении. Будет лучше, если для научной полемики Вы обратитесь к текстам монографий или докторских диссертаций работ оппонентов.

Не превращайте научную статью в публицистическую: не наполняйте ее цитатами из газет и популярных журналов, ссылками на высказывания по телевидению.

Ссылки на научные источники из Интернета допустимы и должны быть соответствующим образом оформлены.

Редакция отвергает материалы, напоминающие реферат. Автору нужно не только продемонстрировать хорошее знание обсуждаемого вопроса, работ ученых, исследовавших его прежде, но и привнести своей публикацией определенную научную новизну.

Не принимаются к публикации избранные части из докторских диссертаций, книг, монографий, поскольку стиль изложения подобных материалов не соответствует журнальному жанру, а также не принимаются материалы, публиковавшиеся ранее в других изданиях.

В случае отправки статьи одновременно в разные издания автор обязан известить об этом редакцию. Если он не сделал этого заблаговременно, рискует репутацией: в дальнейшем его материалы не будут приниматься к рассмотрению.

Уличенные в плагиате попадают в «черный список» издательства и не могут рассчитывать на публикацию. Информация о подобных фактах передается в другие издательства, в ВАК и по месту работы, учебы автора.

Статьи представляются в электронном виде только через сайт издательства <http://www.e-notabene.ru> кнопка "Авторская зона".

Статьи без полной информации об авторе (соавторах) не принимаются к рассмотрению, поэтому автор при регистрации в авторской зоне должен ввести полную и корректную информацию о себе, а при добавлении статьи - о всех своих соавторах.

Не набирайте название статьи прописными (заглавными) буквами, например: «ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ...» — неправильно, «История культуры...» — правильно.

При добавлении статьи необходимо прикрепить библиографию (минимум 10–15 источников, чем больше, тем лучше).

При добавлении списка использованной литературы, пожалуйста, придерживайтесь следующих стандартов:

- [ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.](#)
- [ГОСТ 7.0.5-2008 Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления](#)

В каждой ссылке должен быть указан только один диапазон страниц. В теле статьи ссылка на источник из списка литературы должна быть указана в квадратных скобках, например, [1]. Может быть указана ссылка на источник со страницей, например, [1, с. 57], на группу источников, например, [1, 3], [5-7]. Если идет ссылка на один и тот же источник, то в теле статьи нумерация ссылок должна выглядеть так: [1, с. 35]; [2]; [3]; [1, с. 75-78]; [4]....

А в библиографии они должны отображаться так:

[1]  
[2]  
[3]  
[4]....

Постраничные ссылки и сноски запрещены. Если вы используете сноски, не содержащую ссылку на источник, например, разъяснение термина, включите сноски в текст статьи.

После процедуры регистрации необходимо прикрепить аннотацию на русском языке, которая должна состоять из трех разделов: Предмет исследования; Метод, методология исследования; Новизна исследования, выводы.

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

- Кавычки даются углками (« ») и только кавычки в кавычках — лапками (“ ”).
- Тире между датамидается короткое (Ctrl и минус) и без отбивок.
- Тире во всех остальных случаяхдается длинное (Ctrl, Alt и минус).
- Даты в скобках даются без г.: (1932–1933).
- Даты в тексте даются так: 1920 г., 1920-е гг., 1540–1550-е гг.
- Недопустимо: 60-е гг., двадцатые годы двадцатого столетия, двадцатые годы XX столетия, 20-е годы ХХ столетия.
- Века, король такой-то и т.п. даются римскими цифрами: XIX в., Генрих IV.
- Инициалы и сокращения даются с пробелом: т. е., т. д., М. Н. Иванов. Неправильно: М.Н. Иванов, М.Н. Иванов.

## **ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.**

**По вопросам публикации и финансовым вопросам** обращайтесь к администратору Зубковой Светлане Вадимовне  
E-mail: [info@nbpublish.com](mailto:info@nbpublish.com)  
или по телефону +7 (966) 020-34-36

## **Подробные требования к написанию аннотаций:**

Аннотация в периодическом издании является источником информации о содержании статьи и изложенных в ней результатах исследований.

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное

содержание документа, определить его релевантность и решить, следует ли обращаться к полному тексту документа; используется в информационных, в том числе автоматизированных, системах для поиска документов и информации.

Аннотация к статье должна быть:

- информативной (не содержать общих слов);
- оригинальной;
- содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследований);
- структурированной (следовать логике описания результатов в статье);

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

- предмет, цель работы;
- метод или методологию проведения работы;
- результаты работы;
- область применения результатов; новизна;
- выводы.

Результаты работы описывают предельно точно и информативно. Приводятся основные теоретические и экспериментальные результаты, фактические данные, обнаруженные взаимосвязи и закономерности. При этом отдается предпочтение новым результатам и данным долгосрочного значения, важным открытиям, выводам, которые опровергают существующие теории, а также данным, которые, по мнению автора, имеют практическое значение.

Выводы могут сопровождаться рекомендациями, оценками, предложениями, гипотезами, описанными в статье.

Сведения, содержащиеся в заглавии статьи, не должны повторяться в тексте аннотации. Следует избегать лишних вводных фраз (например, «автор статьи рассматривает...», «в статье рассматривается...»).

Исторические справки, если они не составляют основное содержание документа, описание ранее опубликованных работ и общеизвестные положения в аннотации не приводятся.

В тексте аннотации следует употреблять синтаксические конструкции, свойственные языку научных и технических документов, избегать сложных грамматических конструкций.

### **Гонорары за статьи в научных журналах не начисляются.**

### **Цитирование или воспроизведение текста, созданного ChatGPT, в вашей статье**

Если вы использовали ChatGPT или другие инструменты искусственного интеллекта в своем исследовании, опишите, как вы использовали этот инструмент, в разделе «Метод» или в аналогичном разделе вашей статьи. Для обзоров литературы или других видов эссе, ответов или рефератов вы можете описать, как вы использовали этот инструмент, во введении. В своем тексте предоставьте prompt - командный вопрос, который вы использовали, а затем любую часть соответствующего текста, который был создан в ответ.

К сожалению, результаты «чата» ChatGPT не могут быть получены другими читателями, и хотя невосстановимые данные или цитаты в статьях APA Style обычно цитируются как личные сообщения, текст, сгенерированный ChatGPT, не является сообщением от человека.

Таким образом, цитирование текста ChatGPT из сеанса чата больше похоже на совместное использование результатов алгоритма; таким образом, сделайте ссылку на автора алгоритма записи в списке литературы и приведите соответствующую цитату в тексте.

Пример:

На вопрос «Является ли деление правого полушария левого полушария реальным или метафорой?» текст, сгенерированный ChatGPT, показал, что, хотя два полушария мозга в некоторой степени специализированы, «обозначение, что люди могут быть охарактеризованы как «левополушарные» или «правополушарные», считается чрезмерным упрощением и популярным мифом» (OpenAI, 2023).

### **Ссылка в списке литературы**

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].  
<https://chat.openai.com/chat>

Вы также можете поместить полный текст длинных ответов от ChatGPT в приложение к своей статье или в дополнительные онлайн-материалы, чтобы читатели имели доступ к точному тексту, который был сгенерирован. Особенno важно задокументировать созданный текст, потому что ChatGPT будет генерировать уникальный ответ в каждом сеансе чата, даже если будет предоставлен один и тот же командный вопрос. Если вы создаете приложения или дополнительные материалы, помните, что каждое из них должно быть упомянуто по крайней мере один раз в тексте вашей статьи в стиле APA.

Пример:

При получении дополнительной подсказки «Какое представление является более точным?» в тексте, сгенерированном ChatGPT, указано, что «разные области мозга работают вместе, чтобы поддерживать различные когнитивные процессы» и «функциональная специализация разных областей может меняться в зависимости от опыта и факторов окружающей среды» (OpenAI, 2023; см. Приложение А для полной расшифровки). .

### **Ссылка в списке литературы**

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].  
<https://chat.openai.com/chat> Создание ссылки на ChatGPT или другие модели и программное обеспечение ИИ

Приведенные выше цитаты и ссылки в тексте адаптированы из шаблона ссылок на программное обеспечение в разделе 10.10 Руководства по публикациям (Американская психологическая ассоциация, 2020 г., глава 10). Хотя здесь мы фокусируемся на ChatGPT, поскольку эти рекомендации основаны на шаблоне программного обеспечения, их можно адаптировать для учета использования других больших языковых моделей (например, Bard), алгоритмов и аналогичного программного обеспечения.

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].  
<https://chat.openai.com/chat>

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

Давайте разберем эту ссылку и посмотрим на четыре элемента (автор, дата, название и

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

Дата: Дата — это год версии, которую вы использовали. Следуя шаблону из Раздела 10.10, вам нужно указать только год, а не точную дату. Номер версии предоставляет конкретную информацию о дате, которая может понадобиться читателю.

Заголовок. Название модели — «ChatGPT», поэтому оно служит заголовком и выделено курсивом в ссылке, как показано в шаблоне. Хотя OpenAI маркирует уникальные итерации (например, ChatGPT-3, ChatGPT-4), они используют «ChatGPT» в качестве общего названия модели, а обновления обозначаются номерами версий.

Номер версии указан после названия в круглых скобках. Формат номера версии в справочниках ChatGPT включает дату, поскольку именно так OpenAI маркирует версии. Различные большие языковые модели или программное обеспечение могут использовать различную нумерацию версий; используйте номер версии в формате, предоставленном автором или издателем, который может представлять собой систему нумерации (например, Версия 2.0) или другие методы.

Текст в квадратных скобках используется в ссылках для дополнительных описаний, когда они необходимы, чтобы помочь читателю понять, что цитируется. Ссылки на ряд общих источников, таких как журнальные статьи и книги, не включают описания в квадратных скобках, но часто включают в себя вещи, не входящие в типичную рецензируемую систему. В случае ссылки на ChatGPT укажите дескриптор «Большая языковая модель» в квадратных скобках. OpenAI описывает ChatGPT-4 как «большую мультимодальную модель», поэтому вместо этого может быть предоставлено это описание, если вы используете ChatGPT-4. Для более поздних версий и программного обеспечения или моделей других компаний могут потребоваться другие описания в зависимости от того, как издатели описывают модель. Цель текста в квадратных скобках — кратко описать тип модели вашему читателю.

Источник: если имя издателя и имя автора совпадают, не повторяйте имя издателя в исходном элементе ссылки и переходите непосредственно к URL-адресу. Это относится к ChatGPT. URL-адрес ChatGPT: <https://chat.openai.com/chat>. Для других моделей или продуктов, для которых вы можете создать ссылку, используйте URL-адрес, который ведет как можно более напрямую к источнику (т. е. к странице, на которой вы можете получить доступ к модели, а не к домашней странице издателя).

## **Другие вопросы о цитировании ChatGPT**

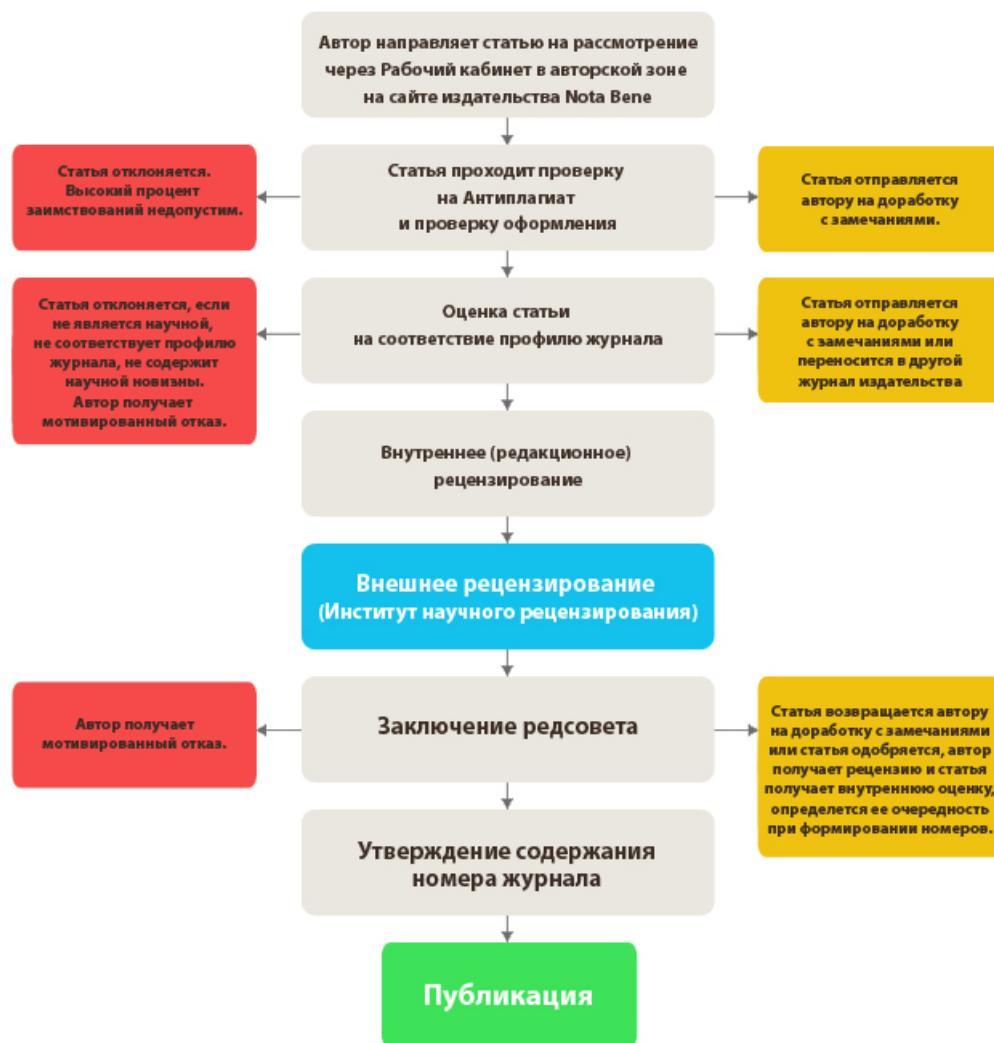
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже, не настоящая статья; идентификатор цифрового объекта, указанный для этой ссылки, принадлежит другой статье, и мне не удалось найти ни одной статьи с указанием авторов, даты, названия и сведений об источнике, предоставленных ChatGPT. Авторам, использующим ChatGPT или аналогичные инструменты искусственного интеллекта для исследований, следует подумать о том, чтобы сделать эту проверку первоисточников стандартным процессом. Если источники являются реальными, точными и актуальными, может быть лучше прочитать эти первоисточники, чтобы извлечь уроки из этого исследования, и перефразировать или процитировать эти статьи, если применимо, чем использовать их интерпретацию модели.

Материалы журналов включены:

- в систему Российского индекса научного цитирования;
- отображаются в крупнейшей международной базе данных периодических изданий Ulrich's Periodicals Directory, что гарантирует значительное увеличение цитируемости;
- Всем статьям присваивается уникальный идентификационный номер Международного регистрационного агентства DOI Registration Agency. Мы формируем и присваиваем всем статьям и книгам, в печатном, либо электронном виде, оригинальный цифровой код. Префикс и суффикс, будучи прописанными вместе, образуют определяемый, цитируемый и индексируемый в поисковых системах, цифровой идентификатор объекта — digital object identifier (DOI).

[Отправить статью в редакцию](#)

### Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



## Содержание

Батаршин Р.Р. К идее трансформации модели сценической площадки: театральный потенциал современного БДТ им. Г. А. Товстоногова	1
Карпенко Е.А., Виленский М.Ю. Градостроительное нормирование и регулирование размещения театральных учреждений в крупнейших городских агломерациях	17
Пожаров А.И. Влияние гностицизма катаров (альбигойцев) на формирование куртуазной культуры в Европе через двор Алиеноры Аквитанской как опыт культурной гегемонии элитарной культуры	32
Шубина А.В. Хор а cappella «Как реку перейти?» Ю.А. Евграфова: фольклор и композитор	55
Василенко М.Ю. «Намучатся – научатся»: непростой путь к образованию православных жителей Речи Посполитой в первой половине XVII в.	70
Ван Д. Трагический характер Юэ оперы «Сянлиньсао»	84
Вавилина Е.Н. Место ролевых игр живого действия в классификации современных игровых практик	100
Кузнецова С.В., Прохорова Е.В. Кинематографическое поле экспериментов: историческая реальность в фильме «Капитан Волконогов бежал» (2021)	119
Бондарев С.В. Деятельность В.К. Макарова в Совете хранителей пригородных дворцов-музеев	139
Дунилов И.М. Три подхода к трактовке концепта «постмодерн» (на примере работ В. Вельша, Х. Фостера и А. Хюссена)	148
Инь Ф., Мордовцева Т.В. Символизм трансформации «женского» в культурных кодах Китая: нюй дань и чань цзы	160
Дунилов И.М. Массовая культура второй половины XX века в теориях постмодерна	176
Англоязычные метаданные	187

## Contents

Batarshin R.R. On the Idea of Transforming the Stage Model: The Theatrical Potential of the Contemporary G. A. Tovstonogov Drama Theater	1
Karpenko E.A., Vilenskii M.Y. Urban planning regulation and the placement of theatrical institutions in the largest urban agglomerations.	17
Pozharov A. The influence of the Gnosticism of the Cathars (Albigensians) on the formation of courtly culture in Europe through the court of Eleanor of Aquitaine as an experience of cultural hegemony of elite culture	32
Shubina A.V. A cappella choir «How to cross the river?» Yu. A. Evgrafova: folklore and composer	55
Vasilenko M. "They will suffer – they will learn": the difficult path to the education of Orthodox inhabitants of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the first half of the 17th century	70
Wang D. The Tragic Nature of the Yue Opera Xianglin Sao	84
Vavilina E.N. Classification of Live-Action Role-Playing Games in Contemporary Culture	100
Kuznetsova S.V., Prokhorova E.V. Cinematic field of experiments: historical reality in the film "Captain Volkonogov Escaped" (2021)	119
Bondarev S.V. Activities of V.K. Makarov in the Council of Keepers of Suburban Palace Museums	139
Dunilov I.M. Three Approaches to Interpreting the Concept of "Postmodern" (using the works of W. Welsch, H. Foster and A. Huyssen as examples)	148
In' F., Mordovtseva T.V. Images of the transformation of the "feminine" in the cultural code of China: nü dan and chan zu.	160
Dunilov I.M. Mass culture of the second half of the twentieth century in the theories of postmodernity	176
Metadata in english	187

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Батаршин Р.Р. К идее трансформации модели сценической площадки: театральный потенциал современного БДТ им. Г. А. Товстоногова // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.75078 EDN: FKFTVQ URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=75078](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75078)

## **К идее трансформации модели сценической площадки: театральный потенциал современного БДТ им. Г. А. Товстоногова**



**Батаршин Роман Раифович**

ORCID: 0000-0002-9687-1331

старший преподаватель; кафедра Русского театра; Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ)

Главный администратор; Большой драматический театр им. Г. А Товстоногова

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Мховая, 33-35



✉ rbatarshin@gmail.com

[Статья из рубрики "Сценические искусства"](#)

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2025.4.75078

**EDN:**

FKFTVQ

**Дата направления статьи в редакцию:**

05-07-2025

**Дата публикации:**

15-07-2025

**Аннотация:** Закрепившаяся в искусствоведческом лексиконе терминологическая пара

«театральное пространство» и «пространство театра» весьма широко употребима, она драматически определяет разницу подходов к изучению различных явлений, в том числе, и современного театра. В данной статье рассматривается проблема формирования театрального потенциала не только с позиции организации пространства в целом, сколько с применением особой профессиональной, театроведческой, «оптики» – взгляда на технологические особенности самих сценических подмостков. Автор статьи анализирует опыт старта деятельности последнего десятилетия современного Большого драматического театра им. Г. А. Товстоногова под руководством А. Могучего (2013–2023) с точки зрения влияния результатов осуществленной реновации комплекса реконструированного здания на открывшийся потенциал возможностей формирования нового имиджа театра. Применимый в данной статье исторический метод исследования позволяет изучить проблему шире: от технологии конструирования новой сценической площадки к идеи технологии конституирования нового театра. Методологической базой статьи стали монографии историков и теоретиков театра, а также интервью практиков современного театрального процесса. В орбиту исследования вошёл обзор организационно-технологического процесса переустройства типа сценической площадки БДТ в период с 2011 по 2014 гг. Автор выдвигает гипотезу о том, что перемены, связанные с самой архитектоникой театрального здания и переосмыслением возможностей техники сцены академического театра, прямым образом обернулись и буквальным знаком начала рубежа новых страниц летописи БДТ им. Г. А. Товстоногова. Настоящий исследовательский материал представляется уникальным и претендует на первую попытку научного осмыслиения значимости специфики модели сценической площадки на последующие художественно-творческие произведения, определяющие динамику развития театрального процесса в исторической перспективе. Научная новизна проблемного поля претендует на мысль о взаимовлиянии технологических процессов на результаты театрально-драматического действования.

#### **Ключевые слова:**

БДТ, Могучий, Кочергин, Реконструкция, Сценическая площадка, Подъемно-опускные площадки, Плунжеры, Поворотный круг, Поворотное кольцо, Трансформация

#### **Искусство театра – от пространства к типу сценической площадки**

Театральное пространство и пространство театра как термины весьма давно и научно фундаментально устоялись в исследованиях разнообразных театральных явлений. Они всесторонне подвергают рассмотрению специфичность разнообразных опытов в современном театре. Эта терминологическая пара по-своему диалогична. С точки зрения автора статьи «Сущностные характеристики театрального пространства и пространства театра» Орловой Е. В., «реальное замкнутое пространство, в котором оформляется и реализуется конкретная практическая деятельность субъектов, обеспечивающих внутритеатральную специфику, именуется пространством театра. А “театральное пространство” (онтологическое, эфемерное) понимается как атмосфера, складывающаяся вокруг театрального искусства и определяющая место театра в культуре» [1, с. 136]. О проблеме театрального пространства в своей статье, посвященной художественным явлениям петербургской сцены, писал и театровед В. И. Максимов. По его мнению, «в наше время традиционное театральное пространство не является условием сценического произведения. Хотя бы по той причине, что нет четких границ между спектаклем, перформансом и перформативной ситуацией. Любое пространство

может быть театральной площадкой» [\[2, с. 52\]](#). Размышляя о художественных и творческих сторонах драматического театра, исследователи выдвигали гипотезу о том, что современный спектакль принципиально вариативен по своей структуре и способен адаптироваться на любых физических территориях. Так или иначе, комплекс суждений, направленных на изучение специфики современного драматического спектакля, едва ли не по умолчанию затрагивает вопрос театрального пространства. Эта проблема оказывается основополагающей для изучения предмета театра как искусства. Безусловно, по этому поводу сегодняшняя исследовательская база представляется довольно масштабной.

Но также существует и вторая сторона этой драматической «медали». Анализировать произведения театрального искусства не только с позиции специфики театрального пространства, но и с позиции сугубо пристальной – типа сценической площадки. По-прежнему и сегодня весьма легитимна идея о том, что сама модель площадки театральной сцены, иначе тип сценического планшета, диктует условия для игры. Если более подробно изучать вопрос взаимовлияния типа игровой – сценической – территории и природы спектакля, можно выйти на проблему более сложноустроенную. Технология сценических подмостков.

Мы выдвигаем гипотезу о том, что существует прямая зависимость между моделью сцены (т. е. типом её площадки) и способом организации спектакля. Вариант ролевого существования продиктован не просто архитектурными особенностями сценических подмостков, а их технологическим устройством. Буквально – техника и технология сцены порождает технику и технологию спектакля (модели мира здесь и сейчас). Основополагающее для театрального искусства – устройство сцены. В пользу этой мысли склонна и история театра.

Историческое движение развития законов художественного мировидения свидетельствует о том, что все виды искусства, за исключением одного, диаметрально-противоположно «разошлись» на два вида: они представляются либо временными, либо пространственными. Допустим, музыка – чисто временное искусство, а живопись или скульптура – пространственное. Территория театра, держащееся за своё генетическое – драматизм – подразумевает под собой исключительное противоречие, которое решительным образом отличает его от всех прочих видов искусств. Театр по своей природе искусство пространственно-временное. С такой позиции природу драматического театра следует рассматривать как хронотоп, существующий в особом временно-пространственном континууме. Согласно идеям мыслителя М. Бахтина, понятием хронотоп объясняется «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений» [\[3, с. 234\]](#). И в этом уже заложено драматическое противоречие. Время стремительно движется, а пространство – отнюдь: оно старается удержать себя в стабильной пространственной форме. Драматизм подобной ситуации способен быть замеченным в том случае, если сценическое пространство, конституирующееся при помощи художественной модели и создающее объём картины жизни «здесь и сейчас», решающим образом осуществляет выбор в пользу перемены себя.

Прежде принято было «отсчитывать» театр от литературы. Драма и роль – именно они являлись главенствующими. Но театр, держащий себя на литературе, так называемый литературный театр, – это театр XVIII века в европейском варианте. Порой уже ставшее афористичным «отдаться роли» – это традиция давняя и сегодня вполне справедливо спорящая с театром XXI в. В пользу сегодняшнего дня справедлив «сдвиг»: от «играть

роль» к «играть с ролью». И эта перемена в условной формулировке напрямую связана с генезисом драматического театра – вырабатывать своё самостоятельное. То есть становиться всё больше и больше театром.

Немецкий исследователь театра, по сути, с которого и возникла наука о театре, Макс Герман, первым стал театроцентричным. Он исходил не из литературы, а из театра, его самостоятельности. Ему пришлось радикально пересмотреть соотношение текста и спектакля. По мысли основоположника театроведения, фундаментом искусства театра является вовсе не литература, а спектакль: «спектакль это самое важное» [4, с. 52]. Сам Герман понятие спектакля трактовал следующим образом: возникает уникальная ситуация, динамика развития которой порой с трудом поддается контролю, когда «актеры оказываются объединены временем и пространством с неким количеством зрителей, чье настроение, желания, знания, представления и т.д. могут весьма отличаться друг от друга» [4, с. 63]. Очевидно, что таковой «исходник» – площадка, а не слово – задал Макс Герман.

Наш отечественный опыт науки о театре эту заданную Германом идею о самостоятельности театрального искусства актуализировал. Мыслитель театра А. А. Гвоздев развил историко-театральную мысль Германа, назвав её сменой театральных систем. Исходя из двух типов сценических площадок, он установил как дихотомию две разные театральные системы как таковые. Именно сценические площадки: сцена-коробка и сцена-арена. Последовательность такого движения театра оказалась безапелляционно показательной. А. А. Гвоздев писал о том, что именно «пространство предопределяет способ игры актера и, следовательно, исполняемый актером репертуар» [5, с. 35]. Выяснилось, что во многом именно принцип устройства сценической площадки диктует актёру его определяющее – актерскую технику. В одном случае – это актёр-гистрион, которому необходимо с любых сторон работать буквально всем телом, в другом же случае речь идет об исполнителе, оказавшемся в условиях своего сценического существования за пределами четвертой стены, где технически требуется единый ракурс актерского тела. Закономерность таким образом образуется следующая: площадка – актер – актерская техника. Здесь же и возникает обстоятельство, напрямую связанное с принципом отношений актера с тем, кто его герой «здесь и сейчас».

В противоположность ситуации, в содержание которой вовлечен принцип четвертой стены, где конституирующее театр «актер-роль-зритель» – это всегда «играть роль», вступает вовсе иная поведенческая позиция, продиктованная принципом пространства, где зритель – вокруг актера. При таком положении отсутствует целостность как таковая. Возникает обратное – отнюдь не ролевое, а, как принято следовать логике «слома» четвертой стены, – открыто-артистическое. Учитывая это обстоятельство, мы определяем такую дефиницию, как литературность, замыкающим звеном. Тип роли диктуется абсолютными условиями сцены. Сценическая площадка способна вовлечь зрителя в открытую театральную игру и уже с явной неохотой готова ему со своих подмостков рассказывать, например, бытовые истории. Радикальность пространственных перемен в движении театральной истории была задана изначально. Таким путем мысль о театре сделалась театроцентричной.

### **Модель устройства Основной сцены БДТ. Опыт реконструкции**

В контексте анализируемой темы показательным оказался пример Санкт-Петербургского драматического театра им. Г. А. Товстоногова. В трехлетний период (2011-2014) комплекс здания театра на Фонтанке был подвержен проведением работ по

«Реконструкции, реставрации и техническому перевооружению здания». Впервые в театральном пространстве, построенном по проекту архитектора Людвига Фонтана в 1876-1877-е гг., организовалась масштабная реновация всех помещений и убранств.



Рис. 1 Фасад здания БДТ. 2011 год.

Главное – в ходе неё было осуществлено технологическое переустройство типа сценической конструкции планшета Основной сцены. За всю историю здания театра эта перемена произошла впервые. В результате проведенных конструирований осуществилось ключевое, для любого театра ХХI в. На смену модели сцены с поворотными «кругом» и «кольцом», которые обеспечивали пространства спектаклей театра в ХХ в., пришёл вовсе иной принцип устройства сценического планшета – плунжеры (подъемно-опускные площадки). Вместо горизонтального движения было задано противоположное направление ходов – «вертикальеподобное». Буквально горизонталь, сменившаяся вертикалью. Новая сценическая модель адаптирована принципиально к иным и направлениям, и скоростям, и конфигурациям. Как способные и технологически эксплуатироваться, так и театрально задавать параметры художественной картины мира века ХХI.

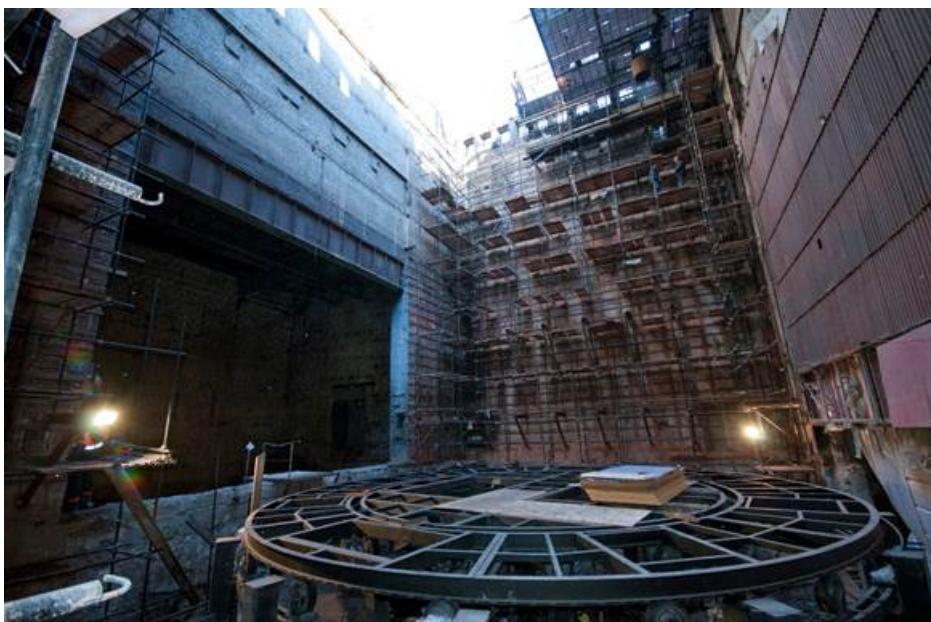


Рис. 2 Демонтаж нижней машинерии сцены – поворотных круга и кольца. 2011 год.

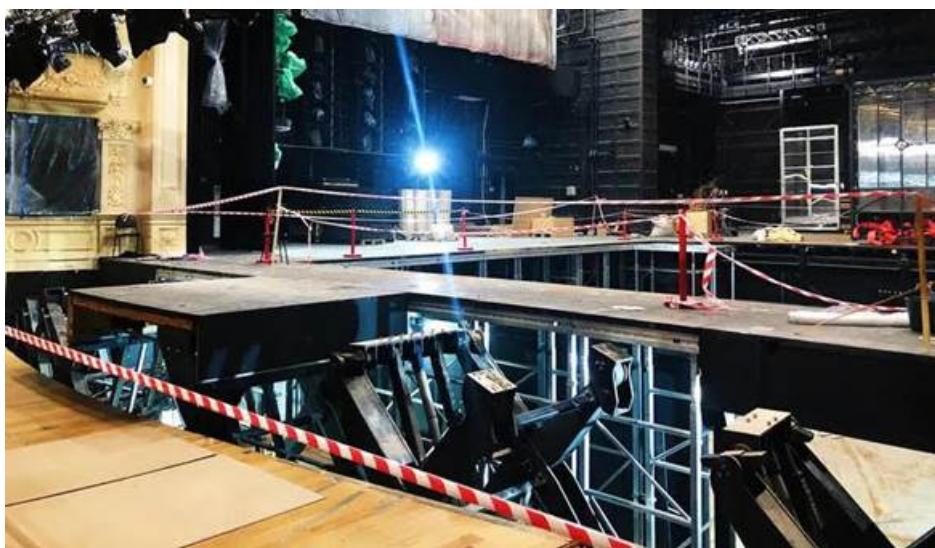


Рис. 3 Монтаж плунжеров (подъемно-опускных площадок) Основной сцены БДТ. 2013 год.

Главный художник БДТ Э. С. Кочергин, служащий этому театру более полувека, в своем интервью утверждал о том, что проект переустройства планшета сцены БДТ был разработан отнюдь не накануне реконструкции здания театра 2011-2014 гг. Ещё в начале 2000-х годов у истоков разработки плана реорганизации «переосмысленной» модели сцены стояли три фигуры: Э. С. Кочергин, заведующий художественно-постановочной частью В. П. Куварин, а также художественный руководитель театра (1989-2007) К. Ю. Лавров. В те годы в ответ на запросы веяниям постперестроечной страны был подготовлен к воплощению «современный проект, с плунжерами, то есть сцена делится на модули, которые в любых комбинациях могут подниматься и опускаться. Все как надо для теперешней режиссуры» [6]. Механизация сцены подъемно-опускной системой «создавала заманчивую перспективу для режиссеров новой формации» [7]. У театра появилась возможность «слома» ровной плоскости сцены и разнообразного изменения ее рельефа. Как свидетельствует западноевропейская история театра, система плунжеров возникла еще во второй половине XIX в. В 1870 году французским инженером Керуэлем впервые в парижском театре Гетэ были испробованы подъемно-опускные площадки. И тогда уже стало понятно, что принцип устройства сценических подмостков – это вопросы не столько техники, сколько технологии. Театральный XX век всерьез осознал, что технология устройства площадки сцены театра – это технология самого спектакля. Его создания, его композиции, его поиска языковых средств выразительности. Напрямую это оказалось связанным с профессией режиссуры. Физическое ощущение пространства сцены через категорию вертикали стало первоочередным в поисках нового сценического языка. «Самая большая неприятность – сценический пол, его плоскость, – писал режиссер Вс. Мейерхольд. – Как скульптор мнет глину, пусть будет измят пол сцены и из широко раскинутого поля превратится в компактно собранный ряд плоскостей различных высот» [8, с. 155]. К идеям внедрения плунжеров отнюдь художественно стремился модернист Мейерхольд. История тому показатель.

Соединяя два столетия, актуализируя прошлое в сегодняшнем, осмысливая опыт театра ХХ в. в современных реалиях, главный художник БДТ Кочергин по-своему определил историческое обстоятельство свершившейся перемены. В разговоре о разности смыслов

двух типов сценических площадок, он утверждал, что принцип внедрения в планшет сцены драматических театров поворотных «круга» и «кольца» – это «театральная философия начала XX в., идеи того времени, не имеющие к нам отношения» [6]. Театры советских лет практически тенденциозно оснащались подобными устройствами. Это было веяние времени. Однако традиция сцен с «кругом» и «кольцом» невольно перешла и в практику театра XXI в. Безусловно, рубеж XX и XXI вв. требовал своего переосмыслиния: идеологического, идейного, технологического. Смена эпох была равна сменам задач, стоящих перед театрами начала 2000-х годов. Довольно многие учреждения были готовы к этому вызову времени. И БДТ был в первых рядах.

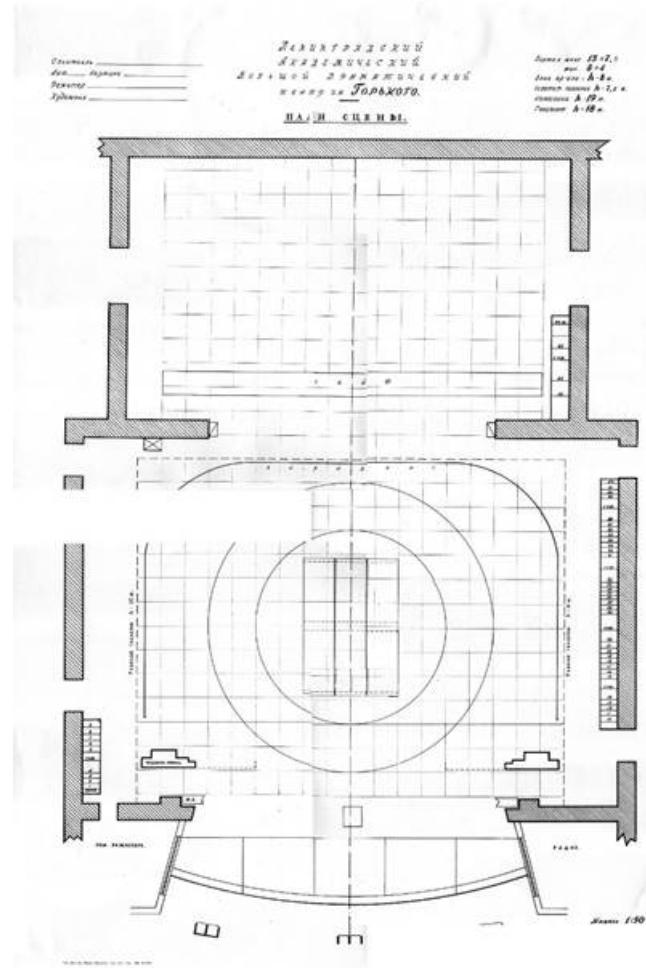


Рис. 4 Технический план нижней машины Основной сцены БДТ. 1980 год.

История распорядилась так, что в 2007 году в связи с уходом из жизни К. Ю. Лаврова, мощный коллектив Большого драматического театра на время потерял ориентиры для дальнейшего пути следования: и организационно-административных, и организационно-художественных. Занявший в том же году руководящую должность приемник К. Ю. Лаврова, творческий наследник театра эпохи Г. А. Товstonогова, режиссер Т. Н. Чхеидзе не осуществил тех перемен, к которым весьма радикально был готов Лавров. Вместо ожидаемых трансформаций сценических конструкций, планшет Основной сцены по-прежнему сохранил врезные «круг» и «кольцо». По такому технологическому «принципу» ставились спектакли до 2011 г., т.е. до начала реконструкционных работ.

Только в 2014 г. к моменту завершения реновации комплекса здания театру всё же удалось осуществить проект разработки устройства планшета Основной сцены, который «возвращал идею первого, с модулями, но немного по-другому. Из-за этого и открытие

театра перенесли на полгода» [\[6\]](#).

В результате реконструкции помимо переустройства организации сценической площадки, капитально обновились звуковое, световое, а также видео оборудование. Актуализированная технологичность пространства заведомо была адаптирована в пользу «художественного» – генерировать и транслировать новые смыслы театральных сил. Без исключения все сценические цеха и производственные мастерские остались в прежних помещениях, но с новым оборудованием. «Это отлично, - утверждал Э. С. Кочергин, - ведь у нас были очень древние станки, еще - не поверите - с 30-х годов. А в живописном зале висели самопальные светильники с отражателями из алюминиевых тазов... Теперь все будет по-новому» [\[9\]](#). Изменения коснулись и зрительного зала Основной сцены. Увеличивая расстояния между рядами кресел, разработчики проекта «реформированного» новыми идеями зала вынуждены были сократить количество мест практически в два раза. Вместо 1200 современный зал БДТ вмещает 750 посадочных мест. Кочергин в одном из своих интервью весьма юмористически рассуждал о том, что «ни в одном театре города вы не увидите таких широких проходов - можно спокойно идти, не опасаясь наступить даме на ногу! Зато зрителю комфортнее» [\[6\]](#). Очевидно, эта перемена сработала в пользу зрителя, ибо он является, по-прежнему, для современного театра «обязательной частью системы спектакля» [\[10, с. 238\]](#).

Такой театр, как БДТ, который верен заветам своей истории, стремится актуализировать накопленный опыт богатого прошлого ХХ в. в сегодняшнем дне. Как водится на территории театра, всегда возникает и обратная сторона драматической «медали». Имеется в виду, что столь масштабная по диапазону работ реконструкция театра кроме заряда новых импульсов (новейшие технологии и оборудование) запускала и весьма иное. Стремление к сохранению образа БДТ как культурного кода и гения места осмыслялось вполне существенно. Речь идет о том, что театру удалось намеренно и стратегически сохранить наследие своей безапелляционно совершенной по мощи истории ХХ в. Особое значение следует уделить трансформации музеиного пространства БДТ. Примечательно, что ровно через неделю после премьеры самого первого спектакля БДТ «Дон Карлос» - 22 февраля 1919 г. – художественный совет театра обратился в Губполитпросвет с просьбой приобрести 25 эскизов художника Щуко к спектаклю. Дирекция осознавала и предвидела, что БДТ – «не сиюминутная антреприза, а настоящий театр, и с первых дней нужно было сохранять и “собирать” его историю» [\[11\]](#). Практически сразу вместе с самим театром возник и его музей. С тех пор и по настоящее время экспозиция музея БДТ начинается с двух подлинных эскизов к спектаклю «Дон Карлос». И если раньше до начала реконструкции театра большая музеиного пространства была посвящена театру эпохи Товstonогова, то «сейчас экспозиция во многом иная, отражающая всю историю театра» [\[11\]](#). Артефактами, выполняющими роль актуализации прошлого в настоящем, оказались и легендарные пространства академического театра. Кабинет Г. А. Товstonогова, гримуборная К. Ю. Лаврова, а также ставшая известной гримерная с расписным потолком, где в прежние годы размещались актеры С. Юрский, А. Гаричев, О. Басилашвили, – всё это предприняло попытку организоваться историческим аутентичным арт-объектом, но актуализированным для современной реальности жизни. Зажигание драматизма между традицией и новаций было явлено со всей стратегической мощью.

### **Формирование современного БДТ. Возможности и пути реализации**

Исследователям современного театрального процесса свойственно рассматривать деятельность БДТ под художественным руководством режиссера А. Могучего с точки

зрения художественных результатов сценических высказываний. Предметом их анализа являются спектакли, поставленные худруком в БДТ в период с 2013 по 2023 гг. В прицел профессионального внимания театральной общественности попала творческая жизнь легендарного театра по случаю прихода нового художественного руководителя режиссера Андрея Могучего в 2013 г. Довольно масштабный объем театрально-критической мысли посвящен сценическим произведениям в БДТ авторства Могучего. Постановки, осуществленные им на сценических подмостках академического театра, обратили на себя отнюдь нескромное театроведческое внимание. Безусловно, запрос на формирование вовсе иного имиджа коллектива, с сохранением традиций и одновременно актуализацией бренда учреждения – весьма существенный разговор в пользу инициации нового театра. Новые имена, новые спектакли, тренды. Безапелляционно, все эти векторы движения были заданы в самом начале реализации спрограммированных стратегических идей развития театра. Стоит считать, что для стремительного старта вполне достаточно располагать наличием творческой команды и соответствующих ей ресурсов. В случае с БДТ таковые возможности оказались образцово-показательными, буквально – историческими.

Театроведческое мнение весьма стереотипно призывает «отсчитывать» старт «нового БДТ» под руководством Андрея Могучего с появления его первых авторских спектаклей в нем. В этот круг вошли и «Алиса» с участием в заглавной роли Алисы Фрейндлих (2013) на сцене Каменноостровского театра, и спектакль «Что делать» по роману Н. Чернышевского (2014) – первая работа Могучего на Основной сцене БДТ после реконструкции. Безусловно, театрально-критическая мысль во-многом задает «точки» отсчета исторического движения «нового БДТ», БДТ авторства Андрея Могучего. Эта идея театральной общественности весьма существенна и имеет все резервы быть определяющей в анализе творческо-организационной деятельности БДТ последнего десятилетия.

Наша исследовательская гипотеза строится на том, что сегодня последнее десятилетие жизни Большого драматического театра – это уже история. И во многих объемах накопившийся материал способен обернуться всевозможными научно-театральными открытиями в исторической перспективе. С точки зрения сегодняшнего дня существенно рассматривать деятельность БДТ 2013-2023 гг. как сформировавшийся новейшей историей театрально-культурный капитал. При абсолютном авторстве театра А. Могучего последние страницы его летописи заслуживают отдельных самостоятельных изучений. Опираясь на это, мы предлагаем рассмотреть ставший осмысленным авторский период БДТ Могучего под особым театрально-сущностным углом исследовательского взгляда.

Новизна настоящего исследования определяется мыслью о том, что генезис «нового БДТ» заложен заведомо взошедших на сценические подмостки премьер первых постановок Могучего. Его исторические начала и корневые истоки – результат реконструкции комплекса здания театра. Именно она – актуализированная архитектоника великого историческим наследием театра – зародила в своем пространстве возможность «строить» авторский театр.

Есть основания полагать, что содержательные изменения, коснувшиеся принципа устройства сценического планшета, напрямую откликнулись режиссуре Могучего, а также способу «видеть» мир, в том числе, сценический.

Весьма решительные для академического театра перемены, связанные с реконструкцией комплекса главного здания, а именно с технологической трансформацией устройства планшета сценических подмостков, задали траекторию движения для нового пути БДТ.

Намеренные синхронность и асинхронность зажигают драматизм между собой. Путей развития «нового» театра заведомо множество, палитра его культурно-творческих альтернатив намеренно разнообразна. Здесь, собственно, и возникает особая множественность и полифункциональность в выборе стратегии развития современного БДТ. Принцип технологичности устройства сцены вошёл в соответствие с принципом организации сценического пространства современного спектакля.

Вырабатывая актуальный сценический язык, позволяющий конституировать новый авторский театр, А. Могучий испытывал потребность в главном – природе театра: «Для меня театр всегда первичен. А пьеса или литературный текст — это мотивация и основа, чтобы оттолкнуться и прыгнуть в сторону спектакля, первичного и самодостаточного» [\[12\]](#). Продолжая мысль, режиссер утверждал: «мы предложили сцену-конструктор, которая может видоизменяться частично или полностью, которая постепенно может быть оснащена любым мобильным современным оборудованием, любым количеством подъемно-опускных механизмов, расположенных в любой точке сцены» [\[13\]](#).

Вовсе иной способ осмыслиения пространства – абсолют для новых начал. С позиции трансформации архитектоники сценического комплекса театра в данной статье предпринята попытка выдвинуть гипотезу о том, что именно они – пространственные, особо содержательные, видоизменения Основной сцены и «запустили» современный БДТ им. Г. А. Товstonogова. Они и стали фундаментальными – предысторией.

Оценивая открывшийся потенциал театрального пространства БДТ более 10-ти лет назад, следует отметить, что новое пространство (тип сцены) и новое время (художественный мир авторства А. Могучего) драматически пересеклись. В данном случае опыт проведенной реконструкции предстает отнюдь не техническим переоснащением пространства театра. Напротив, результат осуществленной реновации, во-первых, дал возможность оценить театральный потенциал учреждения, во-вторых, коснуться вывода о том, что образ художественного мышления режиссера А. Могучего пришелся в унисон с теми возможностями, которые открылись перед БДТ в 2014 г. Иначе говоря, пространственная категория (с учетом технологичности сценических реализаций) для автора и спектакля, и театра Могучего фундаментальна.

Вектор художественных поисков режиссера Андрея Могучего – феномен, заслуживающий детального внимания. Его творческие поиски как большого художника очевидно выходят за рамки привычного всем нам понимания драматического театра, отсылая нас в поле междисциплинарных искусств, балансирующих на грани театра, перформанса, а также инсталляции. Исследователь театра Ольга Чепурова в статье, посвященной проблематике творческого метода режиссера Андрея Могучего, обрисовывает нам синтетическую модель паратеатральных форм, при слиянии которых создается новое художественное явление. «Очевидно, что метод режиссера, наследующий, но не укладывающийся в рамки традиционного понимания драматического театра, заставляет нас искать разгадку там, где жанры, направления, формы смыкаются, переосмысляются и рождают нечто новое» [\[14, с. 257\]](#), – пишет О. Чепурова. Для реализации выявленного необходимы возможности. И они принципиально технологического порядка. Устройство самих спектаклей Могучего – крайне технологично. Поставленные им на сцене БДТ такие спектакли, как «Алиса», «Что делать», «Три толстяка. Эпизод 1», «Три толстяка. Эпизод 2» художественно-организационно предопределяют функционал плунжеров (подъемно-опускных площадок). В спектаклях Могучего вертикаль и вертикальное движение как таковое оказались содержательно-смысловыми. Это заложено в художественном исследовании

современного мира, который с точки зрения режиссера, обретает различные высоты и скорости – взлетов и падений. Очевидно, что технологичность эксплуатируемых устройств механизации сцены выражает театральные смыслы, автором которых явился Андрей Могучий. Со всей очевидностью стоит полагать, что и ролевая функция актеров взаимозависима от конфигурации положений сценических подмостков. Тип исполнения драматическим актером современного героя нынче зависит от самих конфигураций технико-сценического капитала. Природа «театрального» здесь явлена: место человека в мире (его роль) прямо зависимо от пространства жизни (модели сценического мира). А мир современного спектакля сегодня определяет технологическая возможность сцены и ее типов.

Особая дата выпала на 26 сентября 2014 г., когда состоялось возвращение коллектива в обновленные пространства театра. Обозначая предзнаменование рубежа новой эпохи БДТ, вспоминается знаковая речь писателя Даниила Гранина, присутствовавшего в тот вечер в зрительном зале Большого драматического. Прозвучавшее «Нам не нужен другой театр, нам нужен БДТ»<sup>[15]</sup> обратилось метафорой начала нового пути. Очевидным оказалось завершение великого театра XX века, который, со всей очевидностью, не позабудет Большой драматический театр.

Исходя из этого, решающая пространственная перемена, определившая трансформацию устройства планшета сцены БДТ им. Г. А. Товстоногова в результате реконструкционных работ, проводимых в комплексе основного здания театра (2011-2014), ознаменовала начало новой эпохи. Как свидетельствует наука о театре, сценическое пространство – для театра оно первично.

Следует полагать, что и сценическое «поле» БДТ оказалось «расчищенным» для написания новых страниц его истории. Новая конфигурация сценического оборудования нижней машины, по сути, стала знаком начала не только новой истории Большого драматического театра, но и знаком возможности для старта нового принципиально авторского театра. Главная перемена, зафиксированная нами в результате трехлетней реконструкции, связана с «отказом» от типа сценического планшета с поворотными «кругом» и «кольцом» в пользу конструкционно внедренных в механизацию подмостков Основной сцены подъемно-опускных площадок. История «перезагрузилась». Новое время обрело новое пространство, как и наоборот. Очевидно, что реконструкция была не предысторией современного БДТ, а полноценной историей. Историей становящегося театра, но помнящего свои традиции.

## **Библиография**

1. Орлова Е. В. Сущностные характеристики театрального пространства и пространства театра // Аналитика культурологии. 2010. № 3 (18). С. 132-143.
2. Максимов В. Театральное пространство как критерий художественного смысла или его отсутствия на современной сцене // Вопросы театра Proscenium. 2018. № 1-2. С. 48-58. EDN: MFWWVD.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М., 1975.
4. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М., 2015. EDN: YRVIRR.
5. Гвоздев А. О смене театральных систем // О театре. Л., 1926.
6. Кочергин Э. Андрей Могучий и Эдуард Кочергин о новой жизни БДТ [Беседу с художником вел Дмитрий Циликин] // Собака.ру. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/theatre/37053> (дата обращения: 15.06.2025).
7. Базанов В. В. Техника и технология сцены. Л., 1976.
8. Мейерхольд Вс. К постановке "Тристана и Изольды" на Мариинской сцене 30 октября

- 1909 года // В кн.: Вс. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. М., 1968.
9. Цинклер Е. В Петербурге после реконструкции открылась основная сцена БДТ // Российская газета. 2014. 1 октября. URL: <https://rg.ru/2014/10/02/rekonstrukturka.html> (дата обращения: 02.07.2025).
10. Барбай Ю. М. Эволюция образующих частей // Введение в театроведение. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. С. 233-244.
11. Могучий А. БДТ стал для меня просто тектонической встряской [Беседу с режиссером вела Галина Столярова] // Ведомости. 2021. 23 июля. URL: [https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2021/07/22/879270-bdt-stal-vtryaskoi?ysclid=l9yhg5a3j4960501448](https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2021/07/22/879270-bdt-stal-vstryaskoi?ysclid=l9yhg5a3j4960501448) (дата обращения: 20.06.2025).
12. Могучий А. Андрей Могучий: "Я давно перестал быть зрителем" [Беседу с режиссером вела Ольга Романцова] // Официальный портал Культура.РФ. URL: <https://www.culture.ru/materials/255907/andrei-moguchii-ya-davno-perestal-byt-zritelem> (дата обращения: 02.07.2025).
13. Козлова А. Открытие БДТ переносят на май 2014-го // Собака.ру. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/theatre/17680> (дата обращения: 20.06.2025).
14. Чепурова О. Андрей Могучий: От больших идей к большому драматическому театру. Краткая история становления метода // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 1 (65). С. 256-271.
15. Дмитревская М. "БДТ. Возвращение". Прощание. Превращение. // Блог Петербургского театрального журнала. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/bdt-vozvrashhenie-proshchanie-prevrashchenie> (дата обращения: 25.06.2025).

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензируемый текст «К идее трансформации модели сценической площадки: театральный потенциал современного БДТ им. Г. А. Товстоногова» представляет собой скорее публицистическое высказывание по поводу Большого Драматического театра имени Товстоногова, нежели научно-исследовательскую работу. Это выражается и в отсутствии четкой структуры текста, и в хаотической хронологии, и в стилистических особенностях ("26 сентября 2014 года состоялось возвращение коллектива в родные стены. Порог реконструированного театра впервые переступил и новый художественный руководитель Большого драматического театра Андрей Могучий... Кочергин в одном из своих интервью говорил о том, что «ни в одном театре города вы не увидите таких широких проходов - можно спокойно идти, не опасаясь наступить даме на ногу! Зато зрителю комфортнее». Очевидно, эта перемена сработала в пользу зрителя. Этим жестом БДТ произнес мысль о том, что театр – он для зрителя») Библиографический список работы состоит из 11 текстов, 6 из которых – публикации в электронных СМИ. Некоторое недоумение вызывает центральный сюжет текста, а именно реконструкция и техническое перевооружение здания театра на Фонтанке, завершенная в 2014 г., которую автор оценивает крайне комплиментарно, многократно останавливаясь на произошедшем «отказе» от типа сценического планшета с поворотными «кругом» и «кольцом» в пользу конструкционно внедренных в механизацию подмостков Основной сцены подъемно-опускных площадок: «И этот сдвиг оказался радикальным. История перезагрузилась. Новое время встретилось с новым пространством. Очевидно, что это была не предыстория современного БДТ, а самая настоящая история. История становящегося театра, но помнящего свои традиции». Учитывая, что текст представлен

на рецензию в 2025 г., логично было бы не просто констатировать факт проведенного ремонта при всех его достоинствах, но и оценить, как проведенные новации сказались на развитии театра в последующие десять лет. Заглавие текста содержит фразу «театральный потенциал современного БДТ им. Г. А. Товстоногова», и если бы текст был представлен в 2014 г., автор действительно мог рассуждать об обновленном потенциале театра, но 11 лет спустя потенциал уже был или реализован или не реализован, и автор мог найти довольно конкретный материал в виде постановок того же Могучего, чтобы сделать вывод – так ли радикален отказ от поворотного кольца в пользу плунжеров. Вместо этого автор разбрасывает по тексту разнообразные – и не подкрепленные аргументами т.е. постановками, достижениями и др. – комплименты театру и его творческому коллективу ("Намеренные синхронность и асинхронность зажигают драматизм между собой. Путей развития «нового» театра заведомо множество, палитра его культурно-творческих альтернатив намеренно разнообразна. Здесь, собственно, и возникает особая множественность и полифункциональность в выборе стратегии развития современного БДТ..."). Если какая-то часть текста и выглядит как постановка задачи, то это « С позиции трансформации архитектоники сценического комплекса театра в данной статье предпринята попытка выдвинуть гипотезу о том, что именно они – пространственные, особо содержательные, видоизменения Основной сцены и «запустили» современный БДТ им. Г. А. Товстоногова. Они и стали фундаментальными – предысторией». В таком случае гипотеза не доказана, т.к. автор просто не рассматривает развитие театра после ремонта. Текст в данном своем виде не несет научной ценности и скорее быть использован как рекламно-публицистическое (причем запоздавшее на 11 лет) высказывание. Разбросанные по тексту без системные обращения к истории театра ситуацию не спасают. Работа требует принципиальной глубокой переработки.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор отразил в заголовке («К идее трансформации модели сценической площадки: театральный потенциал современного БДТ им. Г. А. Товстоногова»), является роль трансформации модели сценической площадки в расширении (объекта исследования) творческого потенциала современного БДТ им. Г. А. Товстоногова. На протяжении всей статьи автор сопоставляет объектную и предметную области исследования как путем обзора научной литературы по теме, так и анализируя результаты осуществленной в театре реновации (2011–2014). Роль трансформации модели сценической площадки рассмотрена автором в контексте актуальной теоретической дискуссии о функциях и сущности театрального пространства. Эмпирический же материал (результаты реновации театрального пространства БДТ) проанализирован в историко-биографическом контексте, позволяющим отметить связь этапов развития театра с его театральным пространством. Автор отметил, что современная театральная критика по-прежнему ориентируется на персонифицированные оценки развития спектакля (новые режиссеры, новые актеры, драматургические премьеры и пр.), игнорируя существенную роль трансформации модели сценической площадки в расширении творческого потенциала театра. Рассмотренные же автором теоретические основания изменения самой природы театральной коммуникации в рамках конкретных постановок (спектаклей), обусловленные именно иначе сформированным

коммуникативным пространством и выходящие за консервативные рамки «литературного» или «персонифицированного» театра, действительно позволяю ожидать нового исторического этапа в развитии творческого потенциала БДТ благодаря осуществленной реновации театрального пространства.

Автор вполне обосновано заключает, «что и сценическое “поле” БДТ оказалось “расчищенным” для написания новых страниц его истории. Новая конфигурация сценического оборудования нижней машинерии, по сути, стала знаком начала не только новой истории Большого драматического театра, но и знаком возможности для старта нового принципиально авторского театра. Главная перемена, зафиксированная нами в результате трехлетней реконструкции, связана с “отказом” от типа сценического планшета с поворотными “кругом” и “кольцом” в пользу конструкционно внедренных в механизацию подмостков Основной сцены подъемно-опускных площадок. История “перезагрузилась”. Новое время обрело новое пространство, как и наоборот».

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования основана на принципах комплексности анализа роли трансформации модели сценической площадки в расширении творческого потенциала БДТ им. Г. А. Товстоногова, междисциплинарности и объективности изучения современной театральной жизни. Авторский методический комплекс, опирающийся на актуальную развивающуюся теорию театрального пространства и включающий в себя приемы структурно-семиотического, диалектико-диалогического и историко-биографического подходов, в полной мере релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Выводы и обобщения автора заслуживают доверия.

Актуальность выбранной темы с опорой на дискуссию с коллегами (Е. В. Орлова, В. И. Максимов) автор обосновывает тем, «что существует прямая зависимость между моделью сцены (т. е. типом её площадки) и способом организации спектакля. Вариант ролевого существования продиктован не просто архитектурными особенностями сценических подмостков, а их технологическим устройством». Выдвинутая гипотеза автором разносторонне рассмотрена и в достаточной степени аргументирована.

Научная новизна исследования, состоящая в рассмотрении роли трансформации модели сценической площадки в расширении творческого потенциала БДТ им. Г. А. Товстоногова на основе актуальной теории театрального пространства, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автором выдержан в целом научный, но именно в стилистических и оформительских деталях возможно улучшение качества запланированной публикации: 1) в конце выделенных отдельной строкой подзаголовок точка не ставится; 2) ввиду частого употребления «годов» и «веков» было бы уместно соблюсти редакционное требование к их сокращенному оформлению (см. [https://nbpublish.com/e\\_ca/info\\_106.html](https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html)) – читать текст сразу же станет легче; 3) встречаются сложно-подчиненные выражения, теряющие однозначность в прочтении (например: «В ходе проведения реконструкционных осуществлений...», «... обновились звуковое, световое, а также видео оборудование», «И здесь выбор пал в пользу не просто техники с современной «начинкой», а прежде всего, акцент был сделан на стремлении выработать технологичности пространства, которое смогло бы быть способным аккумулировать художественными средствами выразительности новые театральные смыслы») – рецензент рекомендует сформулировать мысль яснее с учетом норм соотношения повседневной и теоретической (термины) лексики.

Структура статьи подчинена логике раскрытия результатов научного исследования.

Библиография хорошо раскрывает проблемное поле исследования, оформлена без существенных нарушений требований редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне логична, последовательна и достаточна: автор тактично и аргументировано участвует в теоретической и театрально-критической дискуссиях.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и после небольших стилистических и оформительских улучшения могла бы претендовать на попадание в ТОП-5 статей месяца издательства.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «К идее трансформации модели сценической площадки: театральный потенциал современного БДТ им. Г. А. Товстоногова», в которой проведено исследование роли театрального пространства в искусстве современного театра.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что современный спектакль принципиально вариативен по своей структуре и способен адаптироваться на любых физических территориях. Следовательно, анализировать произведения театрального искусства необходимо не только с позиции специфики театрального пространства, но и с позиции сугубо пристальной – типа сценической площадки. Как полагает автор, сама модель площадки театральной сцены, иначе тип сценического планшета, диктует условия для игры.

Актуальность темы исследования определяется необходимостью систематизировать и транслировать опыт в сфере пересечения пространственного потенциала театра и режиссерского мастерства.

Соответственно, цель исследования состоит в раскрытии потенциала взаимодействия современной технологичной сценической площадки и мастерства и опыта театрального руководства на примере Большого драматического театра им. Г.А. Товстоногова.

Методологическую базу составляет комплексный подход, включающий общенаучные методы анализа, синтеза, описания и систематизации. Теоретическим обоснованием выступили труды таких исследователей театроведов как Макс Герман, А. А. Гвоздев, В. И. Максимов, Е. В. Орлова и др. Эмпирическим материалом автору послужили пример реконструкции Большого драматического театра имени Товстоногова и творческий опыт А. Могучего в качестве художественного руководителя БДТ.

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор приходит к заключению, что театральное пространство и пространство театра как термины весьма давно и научно фундаментально устоялись в исследованиях разнообразных театральных явлений, и сегодняшняя исследовательская база представляется довольно масштабной. Они всесторонне подвергают рассмотрению специфичность разнообразных опытов в современном театре. Комплекс суждений, направленных на изучение специфики современного драматического спектакля, затрагивает вопрос театрального пространства. Эта проблема оказывается основополагающей для изучения предмета театра как искусства. Новизна настоящего исследования, как определяет ее автор, состоит в том, что генезис «нового БДТ» заложен заведомо взошедших на сценические подмостки премьер первых постановок Могучего. Его исторические начала и корневые истоки – результат реконструкции комплекса здания театра. Именно она – актуализированная архитектоника великого историческим наследием театра – зародила в своем пространстве возможность «строить» авторский театр.

Для достижения цели исследования автор последовательно выдвигает и доказывает две гипотезы. Первая - существует прямая зависимость между моделью сцены (т. е. типом её

площадки) и способом организации спектакля. Вариант ролевого существования продиктован не просто архитектурными особенностями сценических подмостков, а их технологическим устройством.

Вторая гипотеза автора заключается в том, что решающая пространственная перемена, определившая трансформацию устройства планшета сцены БДТ им. Г. А. Товстоногова в результате реконструкционных работ, проводимых в комплексе основного здания театра (2011-2014), ознаменовала начало новой эпохи. И во многих объемах накопившийся материал способен обернуться всевозможными научно-театральными открытиями в исторической перспективе. С этой точки зрения автор рассматривает деятельность БДТ 2013-2023 гг. в авторский период БДТ А.А. Могучего под особым театрально-сущностным углом исследовательского взгляда как сформировавшийся новейшей историей театрально-культурный капитал. Автор приходит к заключению, что новая конфигурация сценического оборудования нижней машинерии стала знаком начала не только новой истории Большого драматического театра, но и знаком возможности для старта нового принципиально авторского театра. Главная перемена, зафиксированная им в результате трехлетней реконструкции, связана с отказом от типа сценического планшета с поворотными «кругом» и «кольцом» в пользу конструкционно внедренных в механизацию подмостков Основной сцены подъемно-опускных площадок.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение роли технологических усовершенствований в современном театральном искусстве представляет существенный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 15 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике, однако автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле и подкреплен иллюстративным материалом.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Карпенко Е.А., Виленский М.Ю. Градостроительное нормирование и регулирование размещения театральных учреждений в крупнейших городских агломерациях // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.75158 EDN: ABGEWK URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=75158](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75158)

## Градостроительное нормирование и регулирование размещения театральных учреждений в крупнейших городских агломерациях

Карпенко Елена Александровна

ассистент; кафедра градостроительства; Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет

190005, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. 2-я красноармейская, 4, оф. 308а

✉ Elenchik105@yandex.ru



Виленский Михаил Юрьевич

ORCID: 0000-0002-0231-0550

кандидат архитектуры

доцент кафедры градостроительства; Архитектурный факультет; Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет

190005, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. 2-Я красноармейская, 4, оф. 308А

✉ vilenm@list.ru



[Статья из рубрики "Архитектура и дизайн"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2025.4.75158

### EDN:

ABGEWK

### Дата направления статьи в редакцию:

10-07-2025

### Дата публикации:

17-07-2025

**Аннотация:** Театральная инфраструктура играет ключевую роль в устойчивом развитии

современных мегаполисов, выступая не только культурным центром, но и важным драйвером урбанистической трансформации и социокультурного развития городских территорий. Пространственная организация театров, включая их местоположение и архитектурные решения, находится в прямой зависимости от действующих нормативно-правовых механизмов и регулирующих инструментов. В центре исследования – анализ того, как на сегодняшний день нормативные и градостроительные документы определяют формирование сети театральных учреждений, учитывая планировочные особенности мегаполисов. Объект исследования – нормативно-правовая база градостроительного регулирования, а также стратегические документы в области развития театрального дела, определяющие принципы размещения театральных учреждений в крупнейших российских агломерациях на всех уровнях управления: федеральном, региональном и муниципальном. Методология исследования сочетает анализ фактического размещения театров с изучением нормативного регулирования. Такой подход позволяет выявить как пространственные закономерности, так и системные проблемы в организации культурной инфраструктуры. Актуальность обусловлена переориентацией с управлеченческих на пространственно-средовые принципы организации культурной инфраструктуры, что особенно важно для динамично развивающихся агломераций. Исследование показало, что действующие нормативы размещения театров, опирающиеся на устаревшие количественные показатели (число мест, количество театров и формальная доступность), игнорируют современные вызовы – субурбанизацию, новые театральные форматы и реальные зоны культурного притяжения, что снижает их роль в развитии городской среды. Нормативные документы не учитывают комплексные архитектурно-градостроительные критерии, необходимые для гармоничного включения театров в городскую среду. Особую проблему при этом представляет двойственность регулирования театра (как учреждения культуры и объекта градостроительной деятельности) порождает дисбаланс между количественными нормативами и качеством культурного пространства.

#### **Ключевые слова:**

театр, агломерация, урбанизация, градостроительное нормирование, нормативы градостроительного проектирования, градостроительство, эволюция нормирования, городская структура, ядро, периферия

#### **Введение**

Театры выполняют не только культурно-просветительскую функцию, но и способствуют укреплению гражданской идентичности, духовно-нравственному воспитанию и социальной интеграции. Театр – это не только культурный объект, но и важный элемент городской среды. Его расположение, архитектурный облик напрямую зависят от инструментов нормирования и регулирования. Однако существующая сеть театральных учреждений зачастую не отвечает современным требованиям доступности, равномерности размещения, особенно в быстрорастущих агломерациях. Прогнозные оценки численности населения на 2031–2035 гг. свидетельствуют о значительной дифференциации темпов роста российских агломераций: Московская агломерация вырастет на 7%, Санкт-Петербургская – на 7,7%, Екатеринбургская и Казанская покажут умеренный рост в 3,5% и 3,7% соответственно [1, с.77]. При этом наиболее динамичным развитием отличится Краснодарская и Тюменская агломерации, где прогнозируется впечатляющий рост населения на 24,6% и 23,9% соответственно [1, с.77].

Согласно данным Всероссийского центра изучения общественного мнения (2024 год), городские жители посещают театры в 2 раза чаще, чем сельское население (по результатам опроса 1600 россиян) [2]. Международные исследования Евростата (2022 год) также демонстрируют аналогичные закономерности: в городах с населением свыше 1 млн человек театральная аудитория в среднем на 30-40% активнее [3]. Ключевые факторы этой зависимости заключаются как в доступности культурной инфраструктуры, так и в том, что городская среда формирует устойчивые модели культурного потребления [4, с.43] тем самым представляя интерес изучению системы нормирования размещения театральных учреждений.

Взаимосвязь агломераций и культурного потребления изучается на стыке социологии, культурологии, урбанистики, архитектуры и экономики. Ричард Флорида в своей теории «креативного класса» связывает рост городов-агломераций с концентрацией творческих индустрий, включая театры [5, с.246]. Шарон Зукин, исследуя американские города также делает вывод, что культурные объекты в мегаполисах становятся частью «символической экономики», повышающей престиж территории [6, с.109]. Джейн Джейкобс в своей книге «Смерть и жизнь больших американских городов», на примере Карнеги-холл делает упор на культурные объекты, как на инструменты решения проблемы временного дисбаланса территорий [7, с.179]. Также Майкл МакКинни исследует роль театра в городском развитии Торонто в своей книге «Городские сцены: Театр и городское пространство в глобальном городе» [8, с.28]. Анализ концепции «культурного пространства» в российской научной среде обладает значительной научной традицией, нашедшей отражение в работах таких авторов, как С.Н. Иконникова и М. С. Каган. В современных исследованиях Л. Б. Зубановой и А. С. Точилкиной особый акцент делается на изучении функций театра в формировании привлекательного облика городских пространств. В контексте современных российских исследований архитектуры театральных зданий важное значение имеют работы таких специалистов, как Н. А. Коновалова и К. Г. Хрупин. Проблемам развития агломераций посвящены работы Е. Н. Перцика, Г. М. Лаппо, Г. Н. Федоровской

Анализ современных подходов к размещению театров в России выявляет устойчивую преемственность с советской системой градостроительного регулирования социальной инфраструктуры. В этом аспекте тема нормативного регулирования после периода ее развития в 1930-е годы 20 века наиболее полно рассматривалась в 1960-1980-е годы такими авторами как М. Е Кравчинская, В. М. Виноградов. В этой связи особое значение имеет работа А. В. Анисимова (1987 год), где на материале Москвы была разработана концепция формирования сети театрально-зрелищных учреждений в крупнейших городах СССР [9, с.146]. Автором также была предложена корректировка расчетных градостроительных показателей для Москвы по театрально-зрелищным зданиям [9, с.128].

Несмотря на значительный теоретико-методологический задел советской научной школы в области градостроительной организации культурной инфраструктуры, её реализация на практике была ограничена из-за тесной связи с принципами советской государственной культурной политики [10]. Главные театры в СССР размещались в центрах городов, включались в архитектурные ансамбли, подчеркивающие монументальность советской архитектуры (широкие проспекты, парадные площади). Районные Дворцы культуры базировались в спальных районах, выполняли роль общественных центров, а также идеологически служили площадками для самодеятельных театральных коллективов [11]. Затем в переходный период 1990-х: распад СССР, сокращение финансирования домов

культуры [12], появление независимых театральных групп [13]. Историко-культурная трансформация клубного театра демонстрирует радикальную смену функциональной парадигмы: от агитационно-художественных коллективов, интегрированных в систему государственной культурной политики СССР, к иммерсивным перформативным практикам в индустриальных пространствах постсоветского периода [13]. Таким образом современные процессы агломерационного роста и парадигмальные изменения роли театра требуют разработки новых концептуальных подходов к анализу их пространственной организации в агломерационных структурах.

Методологическая основа сложившейся практики нормирования и регулирования в рамках крупнейших городов как ядер агломерации строится на комплексном анализе нескольких ключевых аспектов:

1. Выделение и исследование крупнейших агломерационных образований с ядрами в виде городов-миллионников. Анализ статистических показателей: численности населения, зрительского интереса.
2. Анализ пространственного распределения театральных учреждений в структуре «центр-периферия» городских агломераций. Исследование включает построение часовых и двухчасовых изохрон доступности общественного транспорта с последующим их наложением на официальные границы агломераций. Выявление пространственных закономерностей распределения и диагностика территориальных диспропорций и проблем доступности.
3. Исследование нормативно правовой базы нормирования и регулирования культурной инфраструктуры, а также стратегических документов в области развития театрального дела. На Федеральном уровне рассмотрение общих стратегических документов культурной политики, отраслевых документов по театральному делу, документации градостроительного регулирования, нормативно-технических документов и методических рекомендаций. На региональном уровне рассмотрение стратегических документов, методических документов, а также региональных нормативов градостроительного проектирования. На местном уровне исследование стратегий социально-экономического развития муниципалитетов, местных нормативов градостроительного проектирования ядер агломераций а также дополнительных ключевых муниципальных образований с высокой плотностью населения. Нормативные показатели исследуются по следующим параметрам: демографические и количественные (нормы количества театров и расчёта посадочных мест, плотность населения), территориальные (транспортная доступность, площадь и конфигурация земельного участка, функциональное зонирование, требования к морфотипу застройки), архитектурно-композиционные (визуально-пространственные характеристики застройки), инфраструктурные (нормы обеспеченности машиноместами), и прочие выявляемые в процессе исследования показатели. Выделение ключевых положений и тенденций их регулирования в изучаемых агломерациях.

Многоуровневый подход позволяет получить комплексное представление о роли театральных учреждений в структуре современных городских агломераций и механизмах их пространственной организации.

#### **Анализ пространственного распределения театральных учреждений.**

Для выделения крупнейших агломераций воспользуемся приложением № 3 к Стратегии пространственного развития Российской Федерации на период до 2025 года. Среди них — Москва, Санкт-Петербург, Новосибирск, Екатеринбург, Казань, Красноярск, Нижний

Новгород, Челябинск, Уфа, Краснодар, Самара, Ростов-на-Дону, Омск, Воронеж, Пермь, Волгоград — являются городами, с населением больше 1000000 человек. Их агломерации (Московская, Санкт-Петербургская, Самарско-Тольяттинская, Екатеринбургская, Новосибирская, Ростовская, Нижегородская, Краснодарская, Казанская, Челябинская, Уфимская, Волгоградская, Красноярская, Омская, Воронежская, Пермская) легли в основу исследования нормирования размещения театральных учреждений.

Совокупная численность населения представленных агломераций по состоянию на 2020 год составляет 50,6 млн человек, что соответствует 34% от общего населения страны (без учета временных мигрантов и туристических потоков) [\[1, с.71-72\]](#).

Статистические данные динамики интереса к посещению театров также демонстрируют не только восстановление показателей после пандемии но и стабильный рост относительно показателей 2013 года. [\[14\]](#) Показатели среднего числа зрителей на мероприятиях в расчете на 1тыс. населения по субъектам исследуемых агломераций представлена на графике.

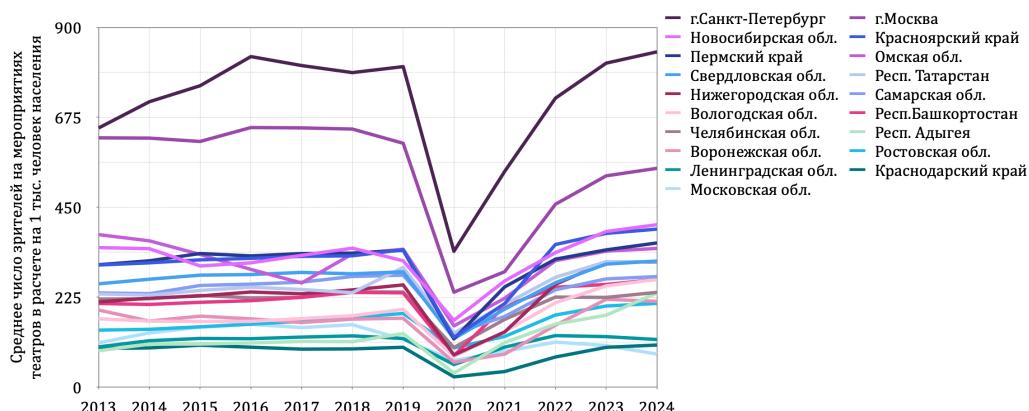


Рис. 1. Статистические данные динамики интереса к посещению театров

Эволюция развития театрально-зрелищных учреждений в мегаполисах определяется особыми городскими условиями: численностью населения, высокой плотностью застройки и значительной удаленностью жилых районов от мест работы и культурных центров. Кроме того, крупные города привлекают туристов, активно пользующихся их культурной инфраструктурой [\[15\]](#). Динамика развития театральной инфраструктуры демонстрирует увеличение количества профессиональных театров по сравнению с показателем 1990 года практически в 2 раза [\[16, с.237\]](#) и проиллюстрирована на графике.

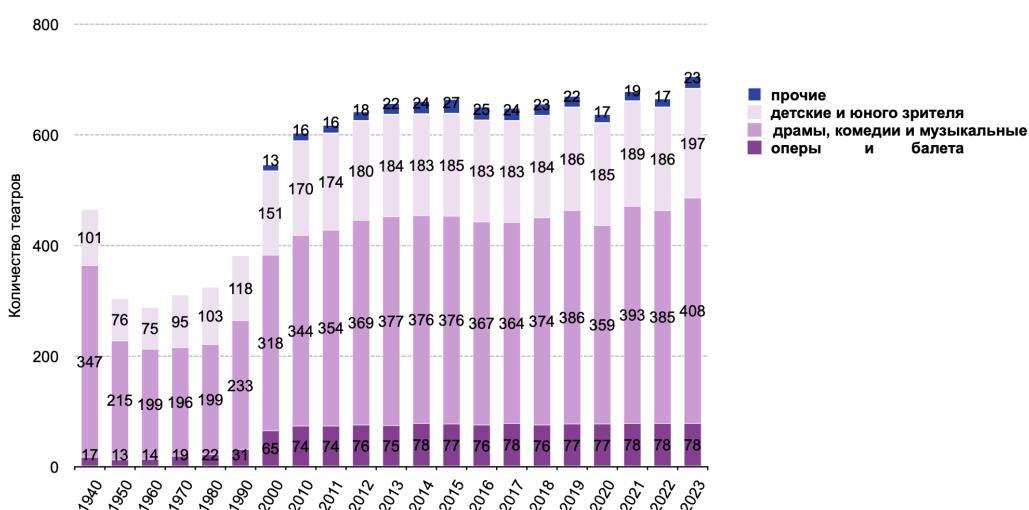


Рис. 2. Динамика развития театральной инфраструктуры

В Российской Федерации отсутствует единая методика определения границ городских агломераций, что приводит к существенным различиям в подходах, используемых региональными властями. Поскольку агломерационные изыскания не входят в задачи данного исследования, для обоснования границ агломераций обопремся на данные таблицы 2.1. и приложения 1 монографии «Городские агломерации в современной России: проблемы и перспективы развития» [1, с.49-51, с.157-160]. Часовая и 2-х часовую доступность общественного транспорта проиллюстрирована методом построения изохрон. Современное положение театров в пространственной организации исследуемых агломераций представлено на следующих иллюстративных материалах.

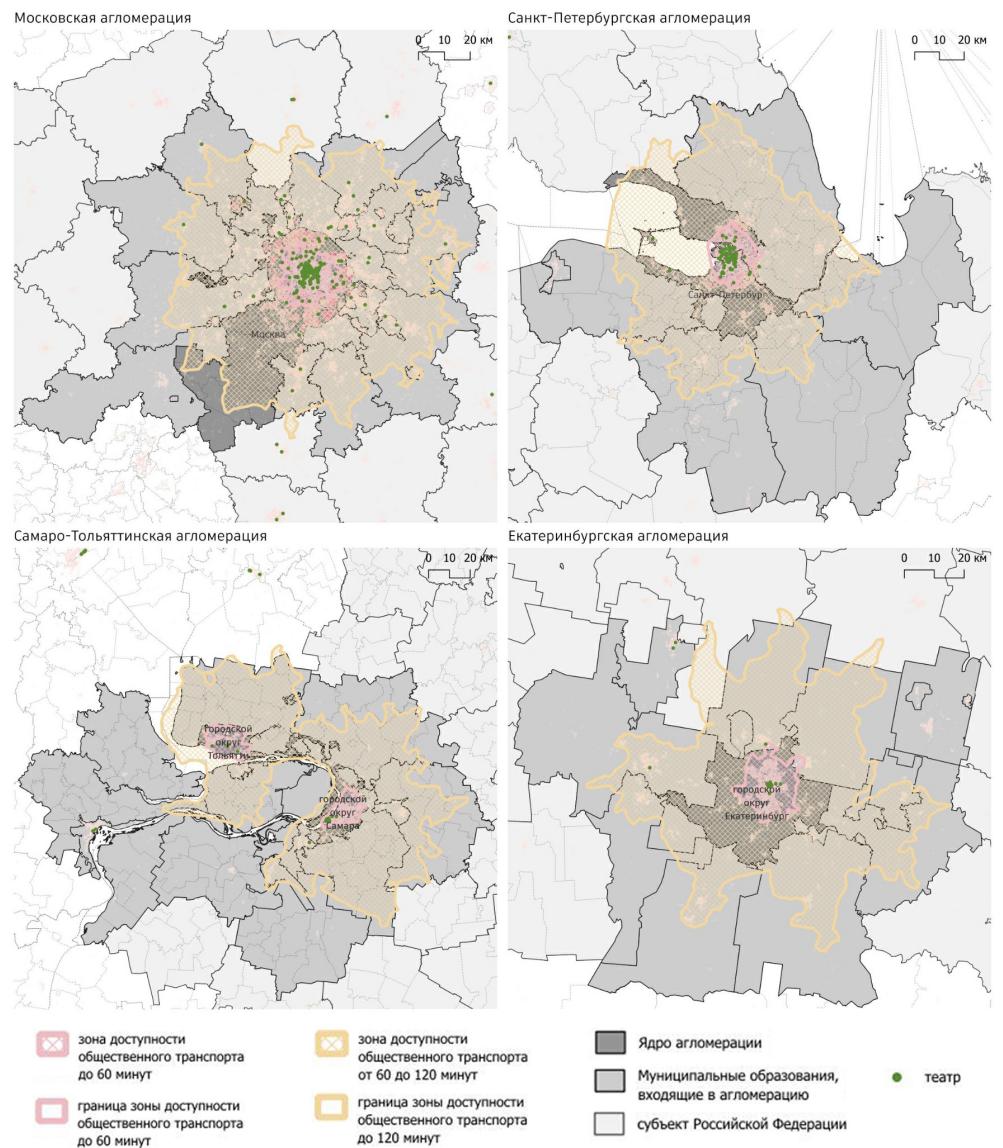


Рис. 3. Современное положение театров в пространственной организации Московской, Санкт-Петербургской, Самарско-Тольяттинской, Екатеринбургской агломераций

Анализ существующей системы локализации театральных учреждений в системе агломерации позволяет сделать следующие выводы. Прежде всего - несовпадение агломерационных границ с границами зоны 2-х часовой доступности общественного транспорта. Границы агломераций зачастую «привязывают» к муниципальным образованиям для упрощения управления и бюджетного планирования. Инструменты градостроительного нормирования также зависят от административного подхода, что

делает неэффективным реальный учет границ потенциальной зоны спроса. Во всех агломерациях наблюдается тенденция сосредоточение театральной инфраструктуры в ядре агломерации. На сегодняшний день 80% театров в российских городах-миллионниках сосредоточены в ядре агломерации. В половине представленных агломераций (Московской, Санкт-Петербургской, Самарско-Тольяттинской, Екатеринбургской, Ростовской, Нижегородской, Казанской, Волгоградской агломерациях) имеются исключения, демонстрирующие наличие театра в наиболее населенных муниципалитетах агломераций. Подавляющее большинство агломераций (12 из 16) содержит жилые территории, изолированные от театральной инфраструктуры города. В представленных агломерациях рост населения новых районов опережает развитие культурной инфраструктуры инфраструктуры. Театр, являясь уникальным социокультурным феноменом, требует тщательно продуманного пространственного размещения, что актуализирует необходимость научных изысканий в области нормирования культурной инфраструктуры.

### **Исследование нормативно правовой базы нормирования и регулирования культурной инфраструктуры, а также стратегических документов.**

#### **Федеральный уровень.**

В контексте реализации государственной культурной политики на федеральном уровне, закрепленной Указом Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной культурной политики» (с изменениями на 25 января 2023 года), актуализируется стратегическая значимость институтов культурно-просветительской инфраструктуры, в частности — театра. Приоритетным направлением определяется создание интегрированной сети учреждений культурно-зрелищного и выставочного профиля, включая многофункциональные культурные центры, что предполагает реализацию системного подхода к организации культурного пространства. Стратегия государственной культурной политики до 2030 года подчеркивает важность системного преодоления территориальных различий в доступности культурных благ. В документе акцентируется необходимость нормативного регулирования пространственного распределения культурных институтов и модернизацию их материально-технической базы (особое внимание в последнем аспекте уделяя театрам юного зрителя и театрам кукол). Существенное значение придается развитию цифровых форматов культурного обслуживания как инструменту обеспечения равных возможностей доступа к культурным ценностям для жителей всех регионов страны.

Еще один документ федерального уровня, относящийся уже не ко всей культурной сфере, а конкретно к театральному делу — «Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации до 2020 года» (утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 10.06.2011 № 1019-р) затрагивает вопросы размещения театров в городской структуре, но делает это в общем виде, без детализированных градостроительных механизмов. Основной акцент в этом документе сделан на управленические и финансовые механизмы, а не на урбанистическое планирование.

В Градостроительном кодексе Российской Федерации прямое упоминание театров отсутствует, но их размещение регулируется через общие нормы о градостроительном зонировании, планировке территорий и нормативах градостроительного проектирования. Театральные учреждения, относящиеся к объектам социально-культурного назначения различного уровня значимости (федерального, регионального или местного), подлежат отражению в соответствующих документах территориального планирования (схемах

территориального планирования и генеральных планах) и могут размещаться в общественно-деловых зонах, либо иных видах территориальных зон установленных органом местного самоуправления.

В рамках исследования нормативно-технической базы, регламентирующей проектирование и строительство театральных объектов, были проанализированы следующие ключевые документы: «СП 42.13330.2016. Свод правил. Градостроительство. Планировка и застройка городских и сельских поселений.» (далее - СП «Градостроительство»), «СП 309.1325800.2017. Свод правил. Здания театрально-зрелищные. Правила проектирования» (далее - СП «Здания театрально-зрелищные») и «СП 118.13330.2022. Свод правил. Общественные здания и сооружения» (далее - СП «Общественные здания и сооружения»).

СП «Градостроительство» определяет диапазон посадочных мест на совокупное количество театров на 1 тысячу жителей при этом не устанавливает нормативов по количеству театров и их жанровой специализации. Кроме того СП «Градостроительство» рекомендует предусматривать театр в городских населенных пунктах с населением 250 тыс. чел. и более. Размеры земельных участков СП «Градостроительство» устанавливает принимать по заданию на проектирование, при этом содержит положение о проектировании площадей перед театром с учетом пешеходного потока.

Наиболее детальные нормативные требования к проектированию театральных зданий представлены в СП «Здания театрально-зрелищные». Однако данный документ содержит минимальные указания по урбанистическим аспектам размещения таких объектов. Ключевыми аспектами, содержащимися в СП «Здания театрально-зрелищные» можно считать типы театрально зрелищных зданий, которые коррелируются с видами театрального искусства. Также в представленном документе содержится классификация театральных залов по вместимости и альтернативность вариантов их размещения (допускается как автономное расположение театральных зданий, так и предусмотрена возможность интеграции в многофункциональные комплексы).

СП «Общественные здания и сооружения» по всем аспектам театрального планирования ссылается на выше рассмотренные правила проектирования зданий театрально-зрелищных.

На федеральном уровне наиболее комплексным документом, регламентирующим урбанистические аспекты размещения театров, является Распоряжение Министерства культуры Российской Федерации от 23.10.2023 № Р-2879 «Об утверждении методических рекомендаций органам государственной власти субъектов Российской Федерации и органам местного самоуправления о применении нормативов и норм оптимального размещения организаций культуры и обеспеченности населения услугами культуры». Театр в данной рекомендации позиционируется в двух взаимосвязанных, но методологически различных плоскостях: как юридическое лицо (субъект культурной политики, обладающий организационно-правовой формой) и как объект градостроительного нормирования (элемент инфраструктуры с пространственными характеристиками). При этом театр учитывается как единая сетевая структура, даже если объединяет несколько трупп с разными языками или репертуарами при общей администрации и бюджете, без требования отдельного здания. Данный нормативный акт содержит алгоритмы расчета потребности в театральных учреждениях, типологию и нормативы размещения учреждений культуры в зависимости от административного статуса территории и демографических показателей, а также содержит показатели транспортной доступности. Распоряжение Министерства культуры Российской Федерации

от 23.10.2023 № Р-2879, при всех своих достоинствах в части системного подхода к сокращению территориальных диспропорций, обладает существенным методическим пробелом - отсутствием конкретных механизмов градостроительного позиционирования культурных объектов в агломерационных системах.

### **Региональный уровень.**

Для всех субъектов, в которых расположены исследуемые агломерации разработаны стратегии социально-экономического развития как на региональном уровне, так и на уровне муниципальных образований (применительно к ядрам агломераций - городам миллионникам). Анализ стратегий социально-экономического развития регионов РФ показывает следующее процентное распределение ключевых проблем в сфере культуры (на основе анализа 19 стратегий).

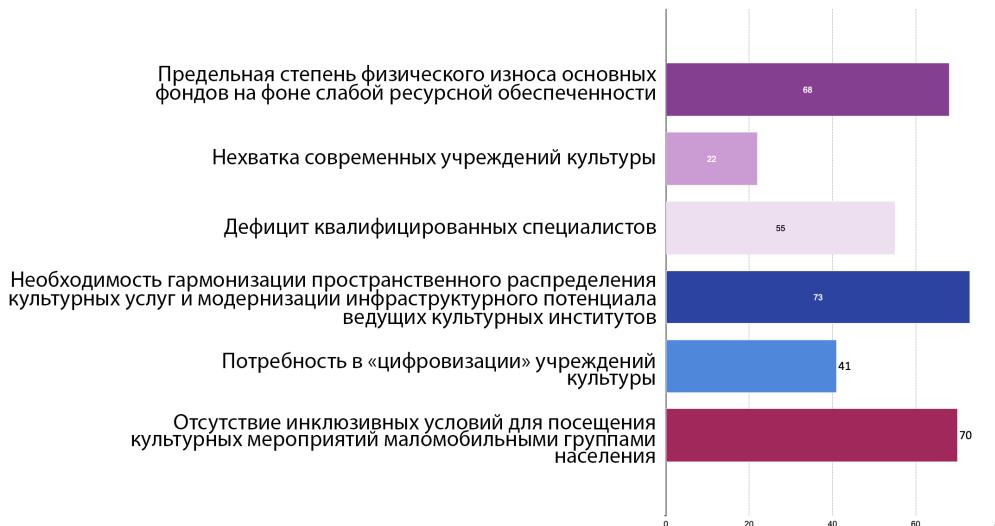


Рис. 4. Распределение ключевых проблем в сфере культуры (на основе анализа 19 стратегий социально-экономического развития на региональном уровне)

Проведенное исследование региональных стратегий социально-экономического развития подтверждает наличие проблемы значительных территориальных диспропорций в размещении культурных объектов, однако не предлагает системной концепции их пространственной организации.

В 31% исследуемых регионов (Ростовская область, Челябинская область, Республика Башкортостан, Республика Татарстан, Красноярский край, Свердловская область) были разработаны концепции долгосрочного развития театрального дела. Ростовская область - единственный регион с актуализированной концепцией до 2030 года (принята в 2022 г.). Аналогично федеральной концепции региональные концепции обозначают проблематику территориального размещения театров, однако не содержат детализированных механизмов их интеграции в городское пространство.

В 21% исследуемых субъектов РФ (Свердловской области, Самарской области, Пермском крае, Челябинской области), во исполнение рекомендаций распоряжения № Р-2879 Минкультуры РФ, были разработаны собственные методические рекомендации. Разработанные в этих регионах документы носят производный характер от федеральных рекомендаций, не содержа самостоятельных методических разработок.

Для всех субъектов, в которых расположены исследуемые агломерации разработаны

региональные нормативы градостроительного проектирования. В случаях трансграничного расположения агломерации (например, Краснодарская агломерация, занимающая территории Краснодарского края и Республики Адыгея) анализировались нормативные документы обоих субъектов. Исследование нормативов Москвы опиралось на последнюю редакцию МГСН 1.01-99 «Нормы и правила проектирования планировки и застройки г. Москвы». В ходе анализа региональных нормативов градостроительного проектирования в исследуемых субъектах РФ были систематизированы ключевые показатели нормирования. Полученные данные о частоте встречаемости различных параметров визуализированы в виде количественного распределения на соответствующем графике.



Рис. 5. Частота встречаемости ключевых параметров нормирования (на основе анализа 19 региональных нормативов градостроительного проектирования)

Анализ региональных нормативов демонстрирует фрагментарность подходов к оценке театральной обеспеченности. В то время как количественный показатель театральных учреждений, как сетевых единиц (встречающийся в 50% документов) косвенно отражает жанровое разнообразие, а норматив количества посадочных мест на 1000 жителей (36% случаев) характеризует потенциальную доступность, лишь 21% рассмотренных документов содержат оба показателя. Уровень территориальной доступности содержится в 42% стратегий и варьируется от 30-60 минут для жителей административных центров субъектов и выше (до 1 дня), либо в рамках гастрольной деятельности для жителей муниципальных образований статуса ниже. Анализ нормативов градостроительного проектирования на региональном уровне не выявил регламентации допустимого расстояния между театрами и транспортно-пересадочными узлами. Также регламентация на региональном уровне не охватывает некоторые ключевые аспекты, важные для архитектурно-градостроительного позиционирования театра в структуре города: коэффициенты застройки, требования к плотности населения, зональное распределение, морфологию территории, архитектурно-композиционные характеристики и показатели связанные с общественными пространствами. Исследование демонстрирует транслирование двойственного правового статуса театра, закрепившегося на

федеральном уровне в Распоряжении Министерства культуры Российской Федерации от 23.10.2023 № Р-2879. Пространственные характеристики не конкретизируются, а юридические - косвенно могут проявляться в других объектах нормирования (например в Нижегородской области и Новосибирской области нет упоминания театра, как объекта нормирования на региональном уровне, но нормируются помещения для культурно досуговой деятельности).

### **Местный уровень.**

В стратегиях социально-экономического развития муниципальных образований городов-миллионников РФ проблемы культурной сферы в процентном соотношении распределяются следующим образом (на основе анализа 16 стратегий).



Рис. 6. Распределение ключевых проблем в сфере культуры (на основе анализа 16 стратегий социально-экономического развития на муниципальном уровне)

Анализ показывает, что стратегии муниципальных образований ретранслируют ключевые проблемы, обозначенные в региональных документах, но не содержат инновационных подходов к пространственной организации культурных учреждений. В отдельных стратегических документах можно встретить положения, связанные с пространственной организацией. В частности, стратегический план развития Ростова-на-Дону подчёркивает значимость создания архитектурных ансамблей в центральной части города (на примере проекта «Театральный спуск»).

На муниципальном уровне проведен анализ нормативов градостроительного проектирования для следующих территориальных образований: ядер агломераций и по одному дополнительному ключевому муниципальному образованию с высокой плотностью населения в каждом исследуемом субъекте РФ. Для Москвы и Санкт Петербурга, ввиду их федерального значения использовались региональные нормативы. Для Ленинградской области разработаны единые нормативы, применяемые к муниципальным образованиям субъекта. В ходе анализа местных нормативов градостроительного проектирования отобранных муниципальных образований были систематизированы ключевые показатели нормирования. Полученные данные (на основе анализа 35 стратегий) о частоте встречаемости различных параметров представлены на соответствующем графике.

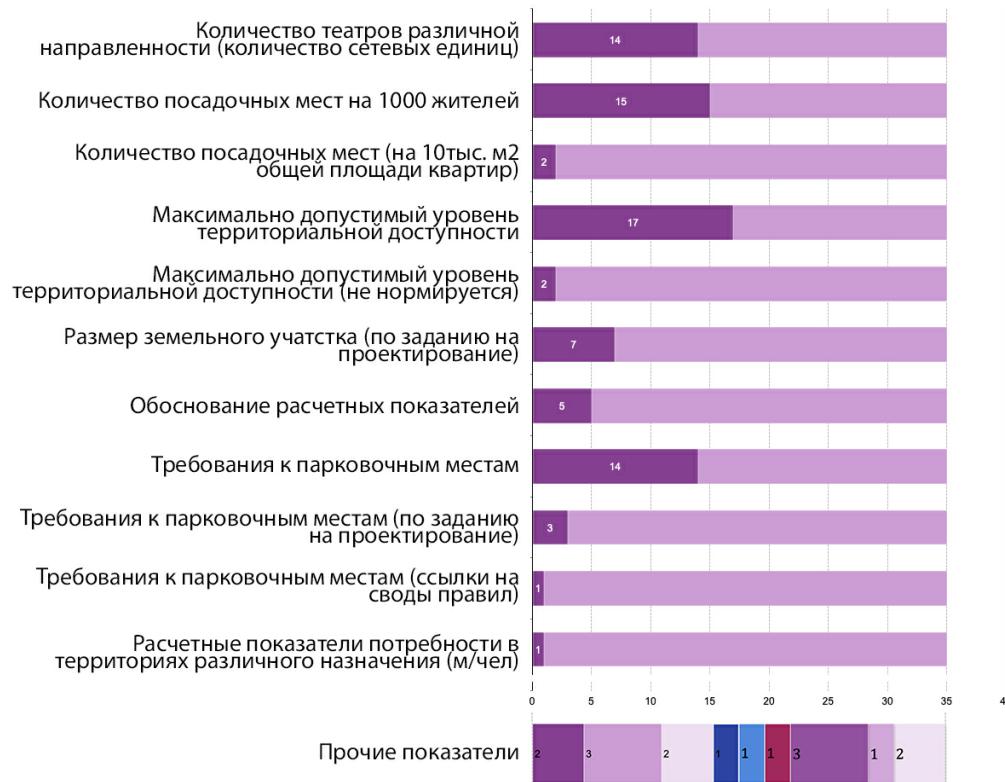


Рис. 7. Частота встречаемости ключевых параметров нормирования (на основе анализа 35 местных нормативов градостроительного проектирования)

Анализ местных нормативов градостроительного проектирования демонстрирует их значительную производную от региональных нормативов. При этом они не обеспечивают достаточной конкретизации в вопросах архитектурно-градостроительной организации объектов культурного назначения. Среди прочих показателей встречаются: инфраструктурно-инженерные показатели (предельный уровень шума, нормы расхода воды потребителями, показатели минимально допустимого уровня обеспеченности объектами санитарной очистки) и административные показатели (обоснование полномочий у органов местного самоуправления, перечень расчетных показателей, применяемых при подготовке градостроительной документации, минимальный состав объектов общегородского значения различного назначения). Примечательным исключением стали подходы, реализованные в Казани и Набережных Челнах, где внедрена иная методика расчёта посадочных мест в театрах, привязанная к домовладениям ИЖС или к метражу общей площади квартир. Также с точки зрения конкретизации градостроительных аспектов можно считать положительной тенденцию к закреплению допустимого размещения театра. Но с точки зрения отношения к театру как к юридическому субъекту - такие ограничения могут оказаться спорными. Так например в Казани и Набережных Челнах запрещается размещать театр вместимостью больше 50 мест и общей площадью более 250м<sup>2</sup> в подвальном, цокольном и первом этаже жилого здания. Также регламенты Ростова-на-Дону закрепляют требование автономного размещения театров как самостоятельных архитектурных объектов, что в свою очередь противоречит СП «Здания театрально-зрелищные. Правила проектирования». На местном уровне в нормативах градостроительного проектирования (аналогично региональным), не предусмотрены показатели доступности театров от транспортных пересадочных узлов. Регламентация местного уровня, повторяя пробелы региональной, не содержит комплексных требований к: плотности застройки, функциональному зонированию, морфологии участка, архитектурному облику и связи с общественными пространствами.

**Вывод.**

Проведенный анализ системы градостроительного нормирования театральных учреждений в крупнейших российских агломерациях позволяет констатировать следующие ключевые положения.

1. Хотя нормативные документы неоднократно констатируют важность системного подхода к развитию культурно-просветительских институтов (в особенности театров) и фиксируют проблему пространственной диспропорции в их размещении, предлагаемые механизмы регулирования характеризуются методологической ограниченностью и некоторыми противоречиями. Несмотря на обилие нормативов и стратегий, они не образуют целостной системы для пространственного позиционирования театров в городах и агломерациях. Подавляющее большинство нормативов продемонстрировало производный характер от федеральных рекомендаций, не учитывая региональный, социокультурный и пространственный контекст.

2. Сочетание статуса театра как юридического лица и объекта градостроительной деятельности порождает ряд системных противоречий, связанных с дуализмом подходов к регулированию. Так например размещение театра в зданиях, имеющих статус памятников архитектуры, ограничивает возможности их технического и функционального обновления. В то же время, как учреждения культуры, театр вынужден балансировать между соблюдением охранных норм и необходимостью адаптироваться к рыночным условиям, где увеличение посадочных мест и внедрение современных технологий становятся ключевыми факторами финансовой устойчивости. Это создает конфликт интересов: сохранение аутентичности здания-памятника противоречит задачам развития театра как конкурентоспособной организации в сфере культурных услуг.

3 . Демографические и количественные нормативы размещения театров часто оказываются неэффективными из-за ряда системных проблем, связанных как с методологией их расчёта, так и с динамикой городского развития. Традиционные подходы к нормированию культурной инфраструктуры, основанные на количестве театров, нормативах мест на 1000 жителей, теряют эффективность в условиях административно-территориальных реформ России (на сокращение количества муниципальных образований через объединение сельских поселений и преобразование районов в округа).

4. Подход к нормированию транспортной доступности через условно временной показатель зачастую остается формальным. Значительное расстояние между театром и транспортным узлом, а также необходимость многократных пересадок существенно снижают его транспортную доступность. Ни в одном из исследуемых нормативов градостроительного проектирования ни на местном ни на региональном уровне не представлен уровень доступности до транспорто-пересадочного узла. Также показатели расчета театральной инфраструктуры не берут во внимание реальные границы интереса, так как опираются на формальные муниципальные границы, игнорируя агломерационные потоки (трудовые мигранты, жители пригородов, а также туристы).

5. Подходы, базирование на данных середины XX века, не учитывают популярность камерных театров, и арт-клластеров и альтернативных видов театральной индустрии.

6. Нормативные документы не учитывают комплексные архитектурно-градостроительные критерии, необходимые для гармоничного включения театров в городскую среду (функциональное зонирование, требования к морфотипу застройки, визуально-пространственные характеристики, связанность с общественными пространствами), что

приводит к хаотичному размещению и снижению их функциональности. Отсутствие регламентации пространственного распределения театров между центральными и периферийными зонами отражает устаревшие подходы в градостроительстве. В эпоху субурбанизации, транспортных коллапсов и усиливающегося социального расслоения, культурная инфраструктура должна трансформироваться из формального показателя в действенный механизм создания гармоничной городской среды.

## Библиография

1. Пузанов А. С., Попов Р. А., Полиди Т. Д., Гершович А. Я. Городские агломерации в современной России: проблемы и перспективы развития. М.: Фонд "Институт экономики города", 2023.
2. Результаты мониторингового опроса россиян о посещении театров // ВЦИОМ [Электронный ресурс]. URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/ves-mir-teatr> (дата обращения: 07.07.2025).
3. Persons participating in cultural or sport activities in the last 12 months by income quintile, household composition, degree of urbanisation, activity type and frequency // Eurostat [Электронный ресурс]. URL: <https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/bookmark/a44a96cd-3b86-4463-ad9e-5684f00fd4e3?lang=en> (дата обращения: 08.07.2025).
4. Бауэр Н. В., Шабатура Л. Н. Культура формирования устойчивой городской среды: монография. Тюмень: Тюменский индустриальный университет, 2016. EDN: YJQKYL.
5. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. Пер. с англ. М.: Издательский дом "Классика-XXI", 2007.
6. Zukin S. The cultures of cities. Cambridge, MA, and Oxford: Blackwell, 1995.
7. Джейн Джекобс Смерть и жизнь больших американских городов / пер. с англ. Л. Мотылев. – М.: Новое издательство, 2011.
8. McKinnie M. City Stages: Theatre and Urban Space in a Global City. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2007.
9. Анисимов А. В. Формирование системы театрально-зрелищных зданий крупнейших городов: на примере Москвы: диссертация ... доктора архитектуры : 18.00.02 / Моск. архит. ин-т. – Москва, 1987.
10. Litvinenko K. Performing Universality: Building Norms and the Circulation of Theatre Architecture in the RSFSR. In: Colla M., Betts P. (eds) Rethinking Socialist Space in the Twentieth Century. St Antony's Series. Cham: Palgrave Macmillan, 2024. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-031-54581-8\\_9](https://doi.org/10.1007/978-3-031-54581-8_9).
11. Цветкова Г. А. Культура как объект государственного управления в послевоенном СССР: смысл и содержание понятия // Культурологический журнал. 2023. № 2 (52). С. 66-81. DOI: 10.34685/HI.2023.35.41.014. EDN: HIMFDP.
12. Елескина О. В. Реформы системы финансирования учреждений культуры в России // Вестник Кемеровского государственного университета. 2017. № 2. С. 34-38. DOI: 10.21603/2078-8975-2017-2-34-38. EDN: YTNRVAR.
13. Дмитриевский В. Н. Проблемы коммерциализации в постсоветской культуре (на примере театра) // Художественная культура. 2019. № 2 (3). С. 278-289. DOI: 10.24411/2226-0072-2019-00056. EDN: LJRFYQ.
14. Число зрителей, присутствующих на мероприятиях, проводимых театрами Минкультуры России // ЕМИСС [Электронный ресурс]. URL: <https://www.fedstat.ru/indicator/37805> (дата обращения: 10.07.2025).
15. Шпилько С. П. Роль туризма в социально-экономическом развитии мегаполисов // Вестник РМАТ. 2018. № 1. С. 32-42. EDN: XWXSAP.
16. Российский статистический ежегодник. 2024: Стат. сб. / Росстат. – М.: 2024.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Градостроительное нормирование и регулирование размещения театральных учреждений в крупнейших городских агломерациях» представляет собой любопытное междисциплинарное исследование, в котором развитие театрального искусства в современной России рассматривается под достаточно небанальным углом - соответствия градостроительному нормированию. Работа таким образом представляет собой обращение к обширному комплексу нормативно-правовых актов, сравнение с этими актами существующего положения размещения театральных сооружений в крупнейших российских городах, выявление связанных с этим проблем и тенденций как театрального развития, так и культурного развития вообще. Междисциплинарный характер работы основан как на разнообразии источников базы (нормативно-правовая база, как федеральная, так и локальная, статистика, демографические данные и др.), так и на разнообразии методологии и возможных интерпретациях полученных автором выводов. Вероятно автору стоило несколько расширить историческое измерение своей работы, т.к. в рецензируемом тексте отсчет градостроительной политики относительно театральных сооружений ведется с советского периода («Главные театры в СССР размещались в центрах городов, включались в архитектурные ансамбли, подчеркивающие монументальность советской архитектуры ..... Районные Дворцы культуры базировались в спальных районах, выполняли роль общественных центров, а также идеологически служили площадками для самодеятельных театральных коллективов . Затем в переходный период 1990-х: распад СССР, сокращение финансирования домов культуры , появление независимых театральных групп . Историко-культурная трансформация клубного театра демонстрирует радикальную смену функциональной парадигмы: от агитационно-художественных коллективов, интегрированных в систему государственной культурной политики СССР, к иммерсивным перформативным практикам в индустриальных пространствах постсоветского периода»). Между тем общеизвестно, что в ряде старых российских городов театральные здания имеют досоветское происхождения (в т.ч. рассматриваемые автором Москва и Санкт-Петербург), а функциональная диверсификация постсоветского периода (отмеченная автором) ставит вопрос о целесообразности общих градостроительных стандартов применительно к учреждениям, чья «театральность» носит весьма условный характер. Автор, выявив множество расхождений между существующими нормативно-правовыми актами и реальным положением дел, по сути приходит к логичному выводу как об отсутствии конкретных механизмов градостроительного позиционирования культурных объектов в агломерационных системах, так и о значительном устарении заявленных в правовых актах подходов и фактической невозможности реализации этих подходов. В связи с этим работа имеет значительную практическую ценность. Некоторые вопросы вызывает актуальность исследования в эпоху общей цифровизации культурного пространства, к тому же институты культурно-просветительской инфраструктуры, определяемые рассматриваемые правовыми актами, это не только театры, и к "иммерсивным перформативным практикам" скорее подходят локальные многофункциональные культурные центры. Тем не менее автором проделана впечатляющая аналитическая работа, выводы обоснованы, работа рекомендуется к публикации.

**Человек и культура***Правильная ссылка на статью:*

Пожаров А.И. Влияние гностицизма катаров (альбигойцев) на формирование куртуазной культуры в Европе через двор Алиеноры Аквитанской как опыт культурной гегемонии элитарной культуры // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.75174 EDN: ABBTMN URL:  
[https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=75174](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75174)

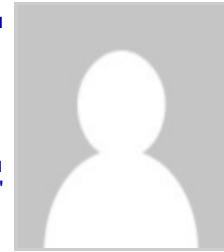
## **Влияние гностицизма катаров (альбигойцев) на формирование куртуазной культуры в Европе через двор Алиеноры Аквитанской как опыт культурной гегемонии элитарной культуры**

**Пожаров Алексей Игоревич**

ORCID: 0000-0003-0341-9248

кандидат культурологии

доцент; кафедра звукорежиссуры и музыкального искусства; Автономная некоммерческая организация высшего образования "Институт кино и телевидения (ГИТР)"  
звукорежиссер; АНО "ТВ-НОВОСТИ"



125284, Россия, г. Москва, шоссе Хорошевское, 32А

[✉ soundman.alex@gmail.com](mailto:soundman.alex@gmail.com)[Статья из рубрики "Историческая культурология и история культуры"](#)**DOI:**

10.25136/2409-8744.2025.4.75174

**EDN:**

ABBTMN

**Дата направления статьи в редакцию:**

11-07-2025

**Дата публикации:**

18-07-2025

**Аннотация:** Статья посвящена исследованию влияния гностических и дуалистических идей катаров (альбигойцев) на становление куртуазной культуры в Европе XII века, когда наблюдается активный рост городов, формирование новой придворной культуры и усиление роли образованного дворянства как носителя светского кода. В этот период усиливается культурная роль женщины, в южнофранцузских областях, где куртуазная поэзия превращает даму в фигуру, определяющую символическую вертикаль ценностей.

Объектом анализа выступает культурная трансформация эзотерических религиозных смыслов в светские формы поэтики, символики, придворного ритуала. Предметом исследования является интерпретация куртуазной любви как формы сакрализованного служения, близкой по своей структуре к гностической инициации. Автор рассматривает такие аспекты темы, как антропология катаров, дуалистическое мировосприятие, метафизика любви и поэтический дискурс трубадуров. Особое внимание уделяется поэзии как символической системе, воспроизводящей структуру гностического мифа: иерархии света и тьмы, избранничества, страдания и отказа от мира как пути внутреннего восхождения. Куртуазная культура рассматривается как канал культурной гегемонии, посредством которого эзотерическое знание закрепляется в элитарной норме поведения и чувства, превращаясь в инструмент символической власти. Методология исследования основана на междисциплинарном синтезе философского, историко-религиоведческого, культурологического и литературоведческого анализа. Герменевтика Ганса Йонаса реконструирует структуру гностического духа как экзистенциального отказа, критика власти у М. Фуко анализирует куртуазную поэтику как механизм нормализации. Используется инструментарий школы «Анналов» и семиотика Ю. Лотмана, рассматривающая куртуазную поэзию как носитель глубинных смыслов. Научная новизна исследования заключается в уточнённом анализе механизмов культурной трансляции гностико-дуалистических представлений в куртуазную эстетику и символику. Проанализирована структура куртуазной поэзии как формы сакральной презентации: страдание, дистанция, избранничество и обрядовое служение в поэтике трубадуров соотнесены с гностическим мифом об отчуждённой душе и её возвращении к свету. Особое вниманиеделено языку любви как ритуальному коду, встраивающему духовную аскезу в придворную норму поведения. В работе прослеживается, как куртуазная культура преобразует эзотерическое знание в устойчивую элитарную дисциплину чувствования и символического порядка. Таким образом, исследование демонстрирует, как эстетика становится каналом легитимации эзотерической антропологии в светском контексте феодального общества.

#### **Ключевые слова:**

гностицизм, катары, куртуазная культура, Алиенора Аквитанская, гнозис, дуализм, эстетизация сакрального, инициация, культурная гегемония, механизм власти

#### **I. Введение.**

Формирование куртуазной культуры в условиях духовной трансформации Европы XII века представляет собой сложный и многослойный процесс, в котором религиозные идеи оказывали значительное влияние на светские практики. Куртуазность, как система ценностей и моделей поведения, не была изолированной эстетической игрой, но впитывала в себя мировоззренческие импульсы своего времени, включая элементы дуалистических и гностических традиций. Особенно выразительно это проявляется в культурной атмосфере юга Франции — региона, где пересекались поэтические, философские и религиозные токи высокой интенсивности.

На рубеже XI–XII веков Южная Франция становится ареной интенсивного культурного обмена. Именно здесь возникает движение катаров (альбигоццев), чье учение вобрало в себя черты древнего гностицизма: дуализм духа и материи, отрицание творения как благого акта, акцент на спасении через «гнозис» — особое, внутренне переживаемое знание. По мысли Ганса Йонаса, гностицизм не ограничивается религиозным полем, но

представляет собой «экзистенциальную реакцию на отчуждение» [\[1, с. 50\]](#). Гностик отказывается от мира не по воле абстрактного принципа, а потому что переживает его как место космического насилия. «Знание» в таком контексте не является рациональным аргументом, оно — вспышка прозрения, которая «показывает мир как ложь» [\[1, с. 115\]](#).

Продолжая эту линию, Джонотан Кахана-Блум рассматривает гностицизм как форму культурной критики, своего рода древнюю «антропологию отчуждённого субъекта» [\[2, с. 11\]](#). Он подчёркивает: «Гностицизм — это мифологический язык отказа, аллегория отказа быть включённым в порядок, который кажется ложным с самого основания» [\[2, с. 15\]](#). В этом смысле гностические идеи могут интерпретироваться как предельно радикальное мышление границы — между духом и материей, мужчиной и женщиной, любовью и властью, светом и тьмой.

Катарское движение не осталось замкнутым внутри теологической сферы. Его представления, преломляясь в поэтическом и элитарном дискурсе, проникали в структуры светской культуры. Одним из ключевых каналов такого проникновения стал двор Алиеноры Аквитанской — женщины, сыгравшей выдающуюся роль в культурной истории Западной Европы. Её покровительство трубадурам, её личная связь с южнофранцузской аристократией и её собственная фигура как медиатора культуры сделали Аквитанский двор пространством, где происходила трансляция идей не только эстетических, но и мировоззренческих [\[3, с. 49–51\]](#). В условиях соседства с Окситанией — катарским регионом — этот двор можно рассматривать как «перевалочный пункт» между эзотерическими течениями и формирующейся куртуазной нормой поведения.

Актуальность исследования обусловлена тем, что гностический дух, по терминологии Йонаса, или гностический дискурс в фукоянской интерпретации, в настоящее время функционирует как одна из организующих парадигм современной культуры. Как показывает Дж. Кахана-Блум, гностический дискурс не исчез, но перешёл в латентные формы, воспроизводящиеся в культурных и интеллектуальных практиках — от литературных нарративов до политических теорий. Это влияние инкультируется в обществе через механизмы культурной гегемонии, закрепляясь прежде всего в элитарной культуре, откуда затем распространяется на более широкие слои.

Таким образом, целью настоящего исследования становится выявление механизмов влияния гностических идей катаров на становление куртуазной культуры, с акцентом на роль двора Алиеноры Аквитанской как исторического прецедента культурной гегемонии элитарного знания. Методология основывается на междисциплинарном подходе, сочетающем исторический и философский анализ с культурологической и литературоведческой интерпретацией.

## II. Методология исследования

Настоящее исследование строится на междисциплинарной методологической основе, объединяющей подходы культурологии, истории, религиоведения и литературоведения. Такой синтез позволяет не только реконструировать историко-философские корни гностических учений, но и осмыслить их культурную трансформацию в пространстве куртуазной культуры как символической системы.

Настоящее исследование опирается на традицию анализа куртуазной культуры, развитую в работах Ж. Ле Гоффа, Д. Ружемона, Э. Леруа-Ладюри и Э. Фёгелина, где культурные формы Средневековья рассматриваются как результат сложного взаимодействия политических, религиозных и символических сил [4–7].

С исторической точки зрения, работа опирается на идею наследственной преемственности дуалистических и гностических движений, восходящих к религиозным традициям Ближнего Востока — манихейству, маркионизму, сирийскому и египетскому гностицизму. Эти направления были перенесены в византийскую и балкансскую среду, где обрели форму богоильства, распространившегося в Болгарии и Боснии. Богоильство, в свою очередь, оказало решающее влияние на формирование катаров — как в доктринальном, так и в организационном аспектах. Как подчёркивает А. Можейко, «генетически учение катаров восходит к позднеантичному гностицизму и манихейству», а также содержит «отголоски дуалистических учений павликан и богоилов» [\[8, с. 6\]](#).

В исследовании используются следующие группы источников:

- исторические хроники и документы XII–XIII веков, фиксирующие как деятельность катаров, так и особенности придворной жизни Аквитании;
- поэтические тексты трубадуров, в первую очередь произведения Бернара де Вентадура, Гильома IX Аквитанского, Арнаута Даниэля и др.;
- гностические трактаты позднеантичного и средневекового происхождения (включая тексты из Наг-Хаммади);
- а также работы современных интерпретаторов: Ж. Ле Гоффа, Д. де Ружемона, Э. Леруа-Ладюри, Э. Фёгелина и Дж. Кахана-Блума, чьи подходы задают рамку интерпретации гностического влияния как культурного кода.

Политико-философский аспект гностического наследия раскрывается в работах Эрика Фёгелина, который рассматривал гностицизм как форму мифопоэтического сопротивления существующему порядку. По его словам, это «духовой протест против структуры бытия», стремящийся заменить существующую реальность трансцендентным проектом переустройства [\[7, с. 111\]](#). Эта установка сохраняется и в более завуалированной форме — через куртуазную символику любви, инициации, посвящения, восхождения, где сакральный нарратив вплетается в светскую поэтику.

Таким образом, первая часть методологии опирается на теологическую и историко-философскую реконструкцию гностической традиции и её институционального воплощения, а также на многоуровневый анализ источников, отражающих взаимодействие религиозного и культурного пластов.

Помимо историко-религиоведческой реконструкции, важной задачей исследования становится теоретическое осмысление гностического влияния не только как теологического, но как **культурного и дискурсивного феномена**. В этой связи понятийный аппарат работы строится на сопоставлении концепта **«гностического духа»** у Ганса Йонаса с более современной категорией **«гностического дискурса»**, введённой на основе идей **Мишеля Фуко** и разработанной Джонотаном Кахана-Блумом.

По мысли Йонаса, гностический дух — это «экзистенциальный протест против мира», порождённый глубинным чувством отчуждённости, где знание ( $\gamma\gamma\omega\sigma\iota\varsigma$ ) выступает как вспышка внутреннего прозрения и одновременно как путь к освобождению от структур бытия, навязанных демиургом [\[1, с. 49\]](#). Однако в условиях современного гуманитарного анализа подобное понимание нуждается в пересмотре и уточнении.

Наиболее продуктивным оказывается переход от онтологии к **дискурсивной парадигме**,

основанной на фукоянском понимании власти. Фуко подчёркивал, что власть — это не только институт или закон, но прежде всего «распылённое поле незримых практик нормализации», действующих через язык, тело, повседневность [9, с. 27–30]. Следовательно, гностический протест может быть интерпретирован как **дискурсивное сопротивление** властным структурациям: он не просто отрицает внешний мир, а вскрывает сами механизмы символического и когнитивного насилия.

На этом основании Дж. Кахана-Блум формулирует понятие **гностического дискурса** как особой формы культурной критики, мифологического языка, в котором отчуждённый субъект отвергает принципы упорядоченного иерархического мира. «Гностический миф — это не религия, а способ говорить “нет”» — пишет он [2, с. 19]. Такая интерпретация позволяет трактовать куртуазную культуру не просто как эстетику возвышенной любви, но как **перевод гностических структур в светский ритуал избранничества, дистанции и инициации**.

Инструментальной оказывается и категория **культурной гегемонии**, сформулированная в русле критической теории и обозначающая процессы закрепления мировоззренческих установок через культурные и символические практики. В рамках настоящего исследования мы опираемся на понимание гегемонии как **инкультурации дискурсивных структур**, идущей сверху — от элиты к более широким слоям. Через фигуру Алиеноры Аквитанской и её окружения прослеживается пример того, как **гностический дискурс** становится частью куртуазной нормы, закрепляясь в ритуалах, поэтике и моральном коде элитарного сообщества.

Подобное понимание гегемонии уходит своими корнями в идеи **Антонио Грамши**, который рассматривал её как механизм **производства согласия**, основанный не на принуждении, а на символическом и культурном лидерстве. Гегемония, по Грамши, реализуется через **ценности, нормы и эстетические формы**, которые воспринимаются как «естественные» и тем самым закрепляют власть господствующих классов [10, с. 89]. В контексте средневековой куртуазной культуры это позволяет интерпретировать **двор Алиеноры** как пространство формирования и трансляции **элитарного кода поведения и чувствования**, эстетизированного и сакрализованного, но при этом играющего ключевую роль в формировании культурной власти и иерархии смыслов.

Культурологическая и литературоведческая составляющие методологии нацелены на анализ **семиотических, поэтических и символических механизмов**, через которые гностические идеи оказывали влияние на куртуазную культуру. В этом контексте куртуазная поэзия и придворная риторика рассматриваются не как отражение частной чувствительности, а как **структурированная система передачи смыслов**, доступных лишь посвящённым — по сути, **эзотерическое знание, закодированное в эстетической форме**.

В анализе поэтической структуры используется аппарат **семиотики культуры**, прежде всего в интерпретации Ю. М. Лотмана. В его теории куртуазная культура может рассматриваться как **семиосфера**, в которой элитарный поэтический текст выполняет функцию смысловой трансляции и границы между «внутренним» и «внешним» кодом культуры [11, с. 41]. Элементы поэтики (дистанция, страдание, недостижимая дама) интерпретируются как **смысловые маркёры инициации**, близкие к ритуальному или мистическому дискурсу.

Для интерпретации **символических пластов куртуазной культуры** применимы подходы **аналитической психологии**, разработанные К. Г. Юнгом. Согласно его теории, символ

— это «насыщенная форма бессознательного содержания», в которой архетип обретает конкретное выражение через культурные образы [12, с. 88–89]. В таком контексте идеализированная дама, путь рыцаря, служение, жертва и страсть приобретают статус **символических репрезентаций архетипа Анимы и пути Индивидуации**, придавая куртуазной любви структуру сакрального ритуала.

Особую роль играют **тексты трубадуров**, прежде всего произведения Гильома IX Аквитанского, Бернара де Вентадура, Маркабрю и Арнаута Даниэля, в которых любовь предстаёт как путь «возвышения» и духовного напряжения. Эти мотивы перекликаются с **гностической схемой восхождения через знание** и отрешения от материального. Подобно гностическому мифу, куртуазная поэтика строится на дуализме: плоть против духа, страсть против сублимации, желание против запрета.

Ключевым понятием, позволяющим связать эти уровни, становится **сакрализация любви** — процесс, при котором светское чувство обретает черты религиозного опыта. По словам Д. де Ружемона, «любовь в куртуазной традиции — это страсть, отказавшаяся быть плотской, но не ставшая духовной» [5, с. 134]. Именно это промежуточное, амбивалентное положение и создаёт пространство для гностического дискурса — не как учения, а как структуры чувствования и высказывания.

Таким образом, литературоведческий и культурологический уровень анализа позволяет проследить, как **гностическая семантика перешла из религиозной сферы в поэтическую**, став частью элитарной нормы поведения и символической культуры. Куртуазная поэзия становится не просто жанром, а **каналом гегемонизации эзотерического смысла** — в рамках культурной модели, оформленной при дворе Алиеноры Аквитанской.

### **III. Гностические корни куртуазной культуры**

#### **1. Гностицизм катаров: основные идеи и их специфика**

##### **Дуализм: основа гностического мировоззрения**

Одной из центральных черт гностических учений является **онтологический дуализм**, противопоставляющий **мир света и мир тьмы, истинного Бога и ложного творца, духовное и материальное**. Гносис ( $\gamma\gamma\sigma\sigma\iota\varsigma$ ) как путь к спасению мыслился не как этическое усилие или верность догме, а как **внутреннее пробуждение** к осознанию своей принадлежности к иным, высшим мирам. Человеческая душа, согласно гностикам, — «искра», заключённая в плотской оболочке и заброшенная в мир, который не является её истинным домом.

Дуализм не просто разделяет материальное и духовное — он их **противопоставляет**: материя в гностической системе не нейтральна, а **враждебна**. Этот взгляд радикально отличает гностиков от христианских мыслителей, для которых сотворённый мир сохраняет отпечаток божественного замысла. Для гностиков, напротив, задача человека — **выход за пределы** этого мира, отказ от участия в его структуре, от его правил и законов.

##### **Демиург: архитектор мира и носитель неправедной власти**

Центральной категорией гностического мировоззрения является резкое разграничение между истинным Богом — Плеромой, и ложным творцом, известным как Демиург. Этот Архонт, часто отождествляемый с ветхозаветным Богом, создаёт мир в неведении о подлинной Божественности. В Тайном откровении Иоанна говорится: «И он [Иалдабаоф]

создал для себя ангелов, которые были ему подобны... и сказал: „Я — Бог, и нет иного, кроме меня“. Ибо он не знал о месте, откуда пришёл» [\[13, с. 156\]](#) Это и есть суть гностического дуализма: мир — ловушка, построенная ложным богом, а душа — изгнанница, несущая в себе искру Плеромы.

В гностической традиции **Демиург** — это не сатана и не злая карикатура на Бога, а **низший космический ум**, творец мира, не ведающий о высшем начале. Как подчёркивает Ганс Йонас, в гностическом мифе он «всегда остаётся двусмысленной, а не почтенней фигурой» [\[1, с. 117\]](#). Он заявляет власть, но не имеет на неё подлинного права. Его творение — это **закон, структура, порядок**, навязанные без любви и милосердия. В одном из гностических апокрифов Демиург произносит: «Я есть Бог, и нет иного, кроме меня» — на что высший Бог, скрытый и недоступный, отвечает молчанием, разоблачающим ложность этой претензии.

Мир, созданный Демиургом, по Йонасу — «не хаотичен, но представляет собой систему закона, чья упорядоченность служит средством порабощения» [\[1, с. 120\]](#). Иными словами, зло гностического мира — это не разрушение, а **навязанный порядок, система, которая отрицает свободу**, превращая души в подданных. Власть, исходящая от Демиурга, не признаёт свободы духа — и потому гностический отказ от мира включает в себя **радикальную критику власти как таковой**: теологической, политической, культурной. Именно здесь гностицизм, по мысли Дж. Кахана-Блума, становится не просто религией, но **дискурсом сопротивления** — «языком, с помощью которого отчуждённый субъект выражает отказ быть включённым в ложную систему порядка» [\[2, с. 21\]](#).

Учение катаров (альбигойцев), распространившееся в Южной Франции в XI–XIII веках, демонстрирует явную преемственность с позднеантичными гностическими традициями — особенно в представлениях о мире как падшей структуре, о теле как тюрьме духа и о спасении через знание и очищение. Как подчёркивают Рене Нелли и Жан Дювернуа, катаризм представляет собой «продолжение гностико-манихейской и богоильской традиции в условиях феодального общества» [\[14, с. 45\]](#) и унаследовал от манихейства «космогонию и моральный аскетизм», а от богоильства — «организационную структуру и терминологию» [\[15, с. 58\]](#). Доктрина катаров сохраняет строгое дуалистическое деление на дух и материю и опирается на эзотерическую этику, в которой очищение достигается через знание, отказ от плоти и инициацию.

Для катаров материальный мир представлялся не просто несовершенным, но **враждебным по своей сути**. Согласно радикальной дуалистической космологии, всё видимое было сотворено не благим Богом, а независимым зловещим началом. Как подчёркивает Рене Нелли, это не было отвлечённой спекуляцией, но частью живой веры: «катары утверждали два вечных начала — добрый Бог, отец Иисуса, и злой Бог, Князь мира сего. Этот последний сотворил четыре стихии, звёзды, солнце и, наконец, тела людей» [\[14, с. 66\]](#).

Такой образ мира понимался как **илюзорный порядок**, скрывающий под собой духовное рабство. По словам Ж. Дювернуа, катарская мифология творения сосредотачивается на **драме падения душ** из света в «ложный космос», управляемый механистическим злом, где всё «тленное, бренное и преходящее» служит знаком власти демонического демиурга [\[15, с. 59\]](#).

Этот демиург — не трагическая фигура, как в некоторых вариантах гностицизма, а **жестокий узурпатор**, создавший материю как тюрьму. Даже христианские категории,

такие как рождение, тело и земля, рассматривались катарами через призму **метафизического насилия**. Радикальные катары, как отмечает Нелли, утверждали: «Дьявол не просто сотворил мир — он запер в нём души, похитив их с неба» [14, с. 83].

Таким образом, в катарской космологии проявляется синтез **манихейского абсолютного дуализма** и **гностического отчуждения от материи**. Мир и душа, по выражению Рене Нелли, — это «два несовместимых измерения, навечно разделённых враждой» [14, с. 85].

### **Отношение катаров к власти**

Неприязнь катаров к миру выражалась не только в космологии, но и в **жёстком отрицании всех форм институциональной власти**. Их богословие прямо связывало земную иерархию с демиургом — злым началом, создавшим этот мир. Церковь, феодальный строй, суд, королевская власть — всё это, по мысли катаров, несло в себе **печать "князя мира сего"** и потому не имело подлинной легитимности. Как подчёркивает Жан Дювернуа, катары отказывались признавать власть римской Церкви, считая её невестой не Христа, а Антихриста: «всё, что связано с её ритуалами, с её законами и с её имущественным могуществом, считалось ими делом тьмы» [15, с. 102].

Идея власти в катарском миропонимании была не нейтральной и не просто социальной, а **метафизически обличённой**: всякая структура господства — продолжение зла, закрепляющего души в тварной системе. Даже доброе насилие (наказание, исправление, принуждение к истине) отвергалось. Совершенная истина, по их представлению, не может быть навязана — она постигается в свободе, внутри, через гнозис.

Рене Нелли замечает, что для катаров все светские и религиозные институты являлись **элементами одной большой лжи**, поддерживающей иллюзию порядка: «государство, армия, церковь, законы — всё это формы закрепощения, созданные для поддержания власти Демиурга» [14, с. 147].

С этой интерпретацией согласуется и взгляд Андре Веше, который рассматривает катаризм как **“мистическую форму протesta против сакрализованной власти”**, в которой дуализм мира становится способом не просто религиозного, но **культурного несогласия** с установленным порядком [16, с. 211]. Таким образом, катарская критика власти — не эпизод средневековой ереси, а выражение более широкой **онтологической оппозиции господству и легитимации**.

### Любовь как путь очищения: катарская аскеза чувств

Понимание любви в катарском учении напрямую вытекало из их антропологии и дуалистической космологии. Любовь, как и всё, что связано с телом, рассматривалась двояко: как сила, способная поработить душу, но также — как возможность преображения, если она обретает духовную направленность и очищение от желания. Катарская этика отвергала плотскую любовь как форму привязанности к миру, но не отрицала любовь как внутреннее устремление к свету. Как подчёркивает Рене Нелли, «любовь признавалась только тогда, когда она освобождала, а не связывала» [14, с. 122].

Такое понимание любви как безобъектного служения, как отказа от обладания, сближает катаров с тем, что позднее станет структурой куртуазного чувства. Ключевая фигура катарской общины — *perfectus* (совершенный), то есть посвящённый, прошедший обряд

*consolamentum* и обязанный жить в абсолютной чистоте: без половой жизни, без насилия, без собственности. Этот статус означал полное отречение от мира, превращение в носителя света, живущего по закону любви как отказа. Как подчёркивает Нелли, этот идеал воплощал «нового человека», полностью освобождённого от власти тела — его любовь мыслилась как путь боли, ведущей к просветлению [14, с. 129]. В этом смысле notably у Нелли, — то есть особенно в его трактовке, — любовь «представляется как аскетический огонь, способный очистить душу от мира, не касаясь тела» [14, с. 133].

Обряд *consolamentum*, лежащий в основе этого посвящения, представлял собой духовное таинство, заменившее все прочие церковные ритуалы (крещение, исповедь, брак). Оно заключалось в наложении рук и передачи Святого Духа через чтение Евангелия, молитву и прикосновение Евангелием. *Consolamentum* воспринимался как духовное рождение заново, в котором человек становился носителем света и отказывался от мира как такового. Считалось, что получивший *consolamentum* должен сохранять полную чистоту, и в случае тяжёлой болезни или близости к смерти этот обряд часто совершался в последний момент — иногда в паре с эндурией, добровольным уходом из жизни.

Интересным является структурное сходство обета *perfectus* с кодексом рыцарской чести, который сформировался в той же культурной среде — на пересечении религиозного символизма и элитарной этики. Как *oblatio* (акт добровольного подчинения и посвящения) при *consolamentum* символизировала переход к иному состоянию бытия, так и посвящение в рыцари включало ритуальное омовение, надевание белой одежды, обет целомудрия, служения даме и отказа от корыстной власти. Этот обряд носил почти сакральный характер — он закреплял фигуру рыцаря как медиатора между миром и высшим началом. Именно отсюда, как можно полагать, восходит структура куртуазной любви как служения: дистанцированной, символической, искупительной.

Таким образом, обряд и образ *perfectus* формировали особую модель любви — без обладания, без слияния, как акт внутреннего восхождения. Эта структура — служение, страдание, дистанция — была тесно связана с эстетикой куртуазности. Именно отсюда, как можно полагать, исходит идея духовной дистанции, избранничества и тайного познания, наполнившая любовную поэтику XII века гностическим резонансом.

## 2. Двор Алиеноры Аквитанской как центр культурной трансляции

Алиенора Аквитанская предстает в истории не только как политическая фигура, но и как посредница между различными культурными и духовными мирами. Выросшая в традиции аквитанского двора, где поэзия, религиозный синкретизм и дух свободы были неотъемлемыми элементами культуры, она впитала в себя дух Окситании — региона, где катаризм и трубадурская поэзия развивались параллельно, нередко переплетаясь на символическом уровне. Как подчёркивает Жак Мадоль, именно в этой среде «рождается южная Франция, непокорная Северу, гибкая, изощрённая, восприимчивая к тайнам духа» [17, с. 54]. Алиенора перенесла этот дух на север и запад, в более жёсткую структуру английского и французского королевских домов, создав на своём дворе культурное пространство, где могли сосуществовать эзотерические мотивы, идеалы *fin'amor* и гностические архетипы.

Исследователи отмечают, что её фигура стала важным медиатором не только политического, но и культурного переноса — в частности, элементов южнофранцузской традиции, включая кодекс трубадуров и куртуазную идею любви как пути к внутреннему

очищению. Как подчёркивают Н. А. Новосёлова и М. Е. Романова, «Алиенора сумела интегрировать культурные коды двух Франций — северной, церковно-милитаристской, и южной, светско-мистической» [18 с. 68]. Таким образом, её деятельность можно трактовать как ранний пример культурной трансляции эзотерического знания, переведённого в форму светской поэзии, ритуала и придворного этикета. Алиенора не просто покровительствовала поэтам — она создавала каналы, по которым гностико-дуалистические представления могли быть инкорпорированы в элитарную норму поведения, символически кодированную через язык любви. Такая трансляция стала возможной не в последнюю очередь потому, что сама структура феодального общества — с его многоуровневой и символически насыщенной иерархией — была уже подготовлена к восприятию эзотерических моделей. Светская элита, благодаря своим ритуалам, нормам посвящения и вассальной этике, оказалась естественным рецепциентом гностико-дуалистических образов, способной интегрировать их в культурную ткань куртуазности. Именно здесь возникает фигура рыцаря как посредника между светским и духовным, чьё служение воспроизводит и трансформирует дуалистическую картину мира.

### **Рыцарство как параллельная власть**

Рыцарство, особенно в его куртуазной и духовной форме, выступает в качестве альтернативной модели власти. Это не сеньориальная вертикаль, но сеть обязательств, обетов, посвящений — что уже сближает её с сакральной инициацией. Рыцарь не просто подданный — он «человек чести», «вассал дамы», подчинённый особому кодексу.

Это напоминает гностическое сообщество, где истинная иерархия не совпадает с мирской, где есть учителя и *perfecti*, где спасение — не дар власти, а плод внутренней дисциплины и связи с высшим. Как подчёркивает Рене Нелли, «идеал куртуазного рыцаря во многом обязан не феодальному долгу, но аскетической дисциплине духа» [14, с. 157].

Та же логика пронизывает и сакральные структуры эпохи. Как подчёркивает Е. К. Сельченок, «иерархия средневековых европейских орденов, кроме набора должностных священнических статусов, в качестве критерия учитывала также степень духовной продвинутости и строгость аскезы, т.е. “уровень святости”». Даже монашеские братства, по её наблюдению, «по своей структуре больше напоминали братство Круглого Стола, а не древние секты» [19, с. 478]. Это позволяет рассматривать куртуазную инициацию как светский аналог *ordo spiritualis* — иерархии духа, где *ordo amoris* (порядок любви) воспроизводит те же ступени возвышения через служение, дистанцию и отречение. Любовь здесь не частное чувство, а дисциплина, способ восхождения, сакрализованный маршрут — вписанный в телесные и ритуальные формы, но направленный к внутреннему преображению.

Гностик, по сути, живёт *внутри* миропорядка, который он не разделяет — он не может покинуть космос демиурга, но стремится преодолеть его. По мысли Ганса Йонаса, гностик «не бунтует впрямую — он отвергает», и этот отказ не разрушает структуру, а лишает её легитимности: «он отрицает весь космос как ложный» [1, с. 145].

Та же логика прослеживается в куртуазной культуре рыцарства: рыцарь формально встроен в феодальную иерархию, но его высшая лояльность принадлежит не сюзерену, а даме, и не в бытовом, а в символическом, сакральном смысле. Его служение выстраивается как путь, имеющий духовные цели — очищение, утончение, восхождение. Эта двойственность положения — подчинение вовне и свобода изнутри — делает куртуазного рыцаря культурным аналогом гностика: он действует *внутри* системы, но

ради выхода из неё.

Таким образом, иерархия рыцарской культуры воспроизводит структуру сакрального пути: не вертикаль подчинения, а лестница возвращения, по которой поднимается душа — или влюбленный.

### **Система вассалитета и гностическая космогония**

Гностическая модель вселенной и её уровней — с падшими эонами, посредниками, демиургами и эманациями — вполне может быть сопоставлена с феодальной системой зависимости. Демиург, как неумолимый суверен, удерживает души в пленах материи. Между человеком и истинным Богом — целая лестница эманаций и посредников, так же как между крестьянином и королём — лестница вассалов. Конечно, было бы натяжкой утверждать, что система вассалитета заимствована из катарской или гностической космогонии. Однако именно существование этой социальной модели — многоуровневой, иерархически оформленной, но предполагающей личную верность и обет — позволяло элите Лангедока с готовностью воспринимать гностическую структуру мира. Вассалитет не противоречил, а резонировал с дуалистическим мировоззрением, в котором власть внизу могла считаться ложной, но структура отношений — истинной, если она вела к Свету.

В этой эстетической и духовной структуре можно усмотреть своеобразный парафраз гностической космогонии, переведённой на язык феодальной и куртуазной культуры. Как в гностическом мифе существует иерархия эонов, падение Софии, демиург и путь возвращения души к свету через последовательные ступени, так и в куртуазной культуре действует иерархия любви, служения и символического страдания. Сложная система вассалитета, в которой поэт предстает вассалом дамы, а любовь — средством инициации, напоминает гностическое восхождение через «ступени света».

Дж. Кахана-Блум подчёркивает, что «гностическая космогония не устраниет иерархию — она переопределяет её», превращая страдание и различие в «маршрут откровения» [2, р. 41]. Именно поэтому в гностическом (и куртуазном) дискурсе неравенство не означает унижение, но указывает на путь — «инициатический» и эстетически оформленный. Как и в гностическом мифе, страдание здесь выступает не как ошибка бытия, а как знак избранности: лишь тот, кто прошёл через боль и отказ, способен подняться выше.

Эта структура особенно ярко выражена в поэтических текстах трубадуров. Так, например, у Арнаута Даниэля в знаменитой канцене *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* содержится метафора служения, полностью подчинённого кодексу обета: «Car en mon chantar foill' e ram d'arma» — «В моей песне — листья и ветви души», [20, р. 118.1] — пишет он, подчёркивая, что песня (как форма служения) растёт из внутренней, душевной субстанции. Здесь любовь и творчество представляют собой плоды глубинного посвящения, как в эзотерической традиции.

Бернар де Вентадур, в свою очередь, в стихотворении *Can vei la lauzeta mover* выражает тот же тип возвышенного страдания: «No'm val aver chantar ni plazer, / no'm val aver joi ni joven» — «Не помогает мне ни пение, ни радость, / не радует меня ни веселье, ни молодость». [21, р. 167].

Как подчёркивает А. Г. Найман в аннотированном сборнике Песни трубадуров «по своей природе куртуазная любовь не заинтересована в результатах, она ориентирована не на достижение цели, а на переживание, которое одно способно принести высшую радость

влюблённому. Эта радость достигается долгим путём страданий, но уже само добровольно принятное страдание оборачивается для трубадура радостью» [\[22, с. 8\]](#). Как показывают примеры Арнаута Даниэля и Бернара де Вентадура, их поэзия выстраивает **инициатическую структуру**, в которой женщина-дестинатарий предстает **носительницей света, мудрости и испытания**, а любовь — как путь **символического служения и внутренней трансформации**.

Таким образом, поэзия трубадуров не просто отражала куртуазные идеалы, но и функционировала как канал элитарной трансляции гностических смыслов: страдание, дистанция, отказ от обладания и возвышение любви до степени мистического посвящения стали художественными эквивалентами религиозного пути очищения, они не отменяют субъектность, а придают ей духовную направленность.

Тесная связь Аквитании с Окситанией, центром катарской духовной жизни, имела не только территориальный, но и глубокий культурный характер. Южнофранцузские княжества составляли **единое культурное пространство**, в котором дуалистическая духовность катаров и куртуазная культура развивались параллельно — обмениваясь не только мотивами, но и **антропологическими моделями**. Одной из таких моделей был упомянутый выше образ ***perfectus*** — посвящённого, избравшего путь внутреннего очищения, аскезы и служения.

На светском уровне этот идеал переродился в фигуру **духовно избранной элиты**, чья утончённость,держанье, контроль над страстью и возвышенное чувство стали новой нормой. Как подчёркивает Жак Мадоль, южная аристократия этого периода «искала в любви не обладание, но духовную форму господства над собой» [\[17, с. 127\]](#). Отсюда — важнейшая символическая трансформация: от мистического избранничества к куртуазному достоинству, от духовной чистоты к светскому благородству, от *ascetica* к *estetica*.

Катарская модель *perfectus* требовала полной трансформации личности; куртуазная культура, восприняв эту структуру, переоформила её в терминах **этикета, поэтики, ритуала и моральной нормы**. Таким образом, связи Аквитании и Окситании стали каналом не только культурного обмена, но и **трансляции структур гностического спасения в символику элитарной светской культуры**.

При этом куртуазная культура, оформляемая на уровне придворной эстетики, вовсе не была единственным языком духовного сопротивления в южнофранцузском обществе. Исследование Эмманюэля Леруа-Ладюри «Монтайю» показывает, что **катарские и гностико-дуалистические идеи были глубоко укоренены в народной религиозной практике**, где вера в две силы, осуждение телесности и упование на внутреннее знание передавались через обиходные формы жизни и женские линии преемственности. «В сёлах и деревнях Пиренеев, — пишет он, — образ жизни “добрых христиан” сохранялся вопреки политическим репрессиям, благодаря солидарности родов и памяти женщин» [\[6, с. 117\]](#).

Это означает, что **гностические мотивы**, которые при дворе Алиеноры обретали форму куртуазной утончённости, одновременно продолжали существовать в **низовом варианте**, не завися от поэтического кода. Тем самым можно говорить о **двойной структуре гностической традиции** в Лангедоке: с одной стороны — элитарная эстетизация и сакрализация любви, с другой — бытовое сопротивление официальной церкви, основанное на коллективной памяти и внутреннем знании.

### **3. Куртуазная культура: структура, ценности, образы**

Куртуазная культура, сформировавшаяся при дворах южнофранцузской знати XII века, предстает не только как эстетическая система, но как глубоко структурированное символическое пространство, в котором взаимодействуют религиозные архетипы, социальные нормы и поэтические ритуалы. Её ключевые образы — любовь, страдание, служение, дистанция — обретают здесь мистический статус, приближаясь по своему внутреннему устройству к эзотерическим инициациям и духовным практикам.

Как отмечал Жорж Дюби, «куртуазность — это не про форму, это про внутреннюю дисциплину» [\[3, с. 174\]](#). Она выстраивает любовное поведение как путь одухотворения, в котором желание перерабатывается в ритуал, а чувственная близость отодвигается, уступая место трансцендентной устремлённости. Такое восприятие любви восходит не столько к христианскому браку, сколько к гностической и катарской традиции — где женщина есть фигура света, а любовь — путь к возвращению в высший мир.

Куртуазная культура структурировалась вокруг языка поэзии трубадуров, специфических социальных ритуалов и утончённой телесной этики. Она стала не только нормой поведения, но и формой культурной гегемонии, закрепившей в элитарной среде символический порядок, в котором любовь, знание и страдание означают избранничество.

#### **Куртуазность и гностическая структура Любви**

Любовь в куртуазной культуре конструируется как восходящее переживание, близкое по структуре к религиозному экстазу. Она не столько направлена на достижение, сколько на устремление; не на обладание, а на преображение. Именно поэтому любовь становится формой инициации, духовного процесса, в котором субъект преодолевает своё "я", приближаясь к высшему смыслу.

Этот амбивалентный статус открывает любовному чувству сакральную перспективу: любовь становится quasi-мистическим путём, своего рода "эзотерической лестницей", ведущей от плотского к сверхплотскому, от желания к посвящению. Возвышенное страдание, смирение, восхищённый взгляд на недостижимую даму — всё это оказывается не чувственным театром, а символическим маршрутом духовного восхождения, аналогичным гностической концепции гнозиса как пробуждения.

Как подчёркивает Жак Мадоль, куртуазная поэзия трубадуров в Окситании не была наивным воспеванием чувственности — напротив, это была утончённая инициация в «культ женщины», где любовь понималась как путь самопреодоления и духовного возвышения: «дама — это любовница (*maitresse*), но не в том грубом значении, которое обрело это слово в наше время, а в абсолютном смысле. Избравший её становится её "человеком" в феодальном смысле слова, её вассалом... Высочайшей наградой является улыбка, нежное пожатие руки, очень редко — поцелуй» [\[16, с. 121\]](#).

У трубадуров, таких как Арнаут Даниэль или Гильом IX, этот мотив получает выражение в поэтической фигуре *amor de lonh* — любви на расстоянии, идеализированной до невозможности. Такая любовь требует не физического присутствия, а внутренней работы души, созерцания, воспоминания, воспламенённого воображения. В ней уггадывается перекличка с гностической идеей утраченного света: женщина-дама выступает как напоминание о трансцендентном, как «свет, запертый в материи» [\[14, с. 94\]](#) — концептом, важнейшим в катарской космологии. В катарском мифе души людей — искры света,

изначально принадлежавшие миру Божества, но пленённые и заключённые в материальные тела злым началом. Как подчёркивает Жан Дювернуа, свет «не является метафорой: он — субстанция спасённого начала», а человек в своей истинной природе есть «луч, похищенный и заточённый в мир плоти» [\[15, с. 94\]](#).

Рене Нелли развивает эту мысль, отмечая, что в катарской поэзии и доктрине свет становится «архетипом подлинного», противопоставленного «тени, телу, инерции» [\[14, с. 151\]](#). Это придаёт любовному взгляду — взгляду на женщину, на предмет куртуазной страсти — метафизическое измерение: он **напоминает душе её небесное происхождение**.

Сходная идея присутствует и у Йонаса, который интерпретирует гностическое знание ( $\gamma\upsilon\Delta\sigma\varsigma$ ) как пробуждение «искрами света внутри человека» и как «воспоминание о его трансцендентной природе» [\[1, с. 119\]](#). В этом контексте образ дамы — проводницы, носительницы света — может пониматься как символическое напоминание душе о её божественном истоке и о возможности возвращения.

Как подчёркивает Ю. М. Лотман, куртуазный текст не просто передаёт эмоции — он создаёт смысловую структуру, в которой любовь выступает кодом, требующим расшифровки: «в поэзии трубадуров читатель включается в ритуал, где каждый образ отсылает к инициации» [\[11, с. 201\]](#). Таким образом, любовь в куртуазной культуре предстает не как чувство, а как форма сакрального познания — мистический опыт, завуалированный в ритуалы эстетического поведения. Доступ к ней ограничен — не по социальному статусу, а по внутренней инициации, способности к символическому чтению, к преодолению поверхностного в пользу скрытого. Куртуазная любовь подобна гнонисису: она требует тайного понимания, которое не может быть выражено прямо, но передаётся через знаки — взгляды, жесты, ритуалы, стихи.

Этот характер любовной поэзии как эзотерического кода особенно подчёркивается в исследованиях Рене Нелли: «трубадуры действуют как жрецы — они ведут избранного через ступени любви, в которых каждый акт имеет и буквальное, и таинственное значение» [\[13, с. 182\]](#). Сама фигура дамы предстает как врата к иному опыту бытия — она не просто объект страсти, а как бы проводница в область скрытого знания. Идея возлюбленной как посредницы между земным и высшим восходит к гностической концепции Софии, женского начала, содержащего свет, ускользающий из мира материи.

Особую ценность для интерпретации куртуазной любви как формы эзотерического служения представляет поэзия Бертрана де Вентадорна. В одном из его стихотворений встречается формула: «*Per bona fe e ses enjan / Am la plus bel'e la melhor...*» — обычно переводимая как «По доброй воле и без притворства я люблю прекраснейшую и лучшую». Однако, как убедительно показывает Е. Ю. Аникина, более точное прочтение этого фрагмента в духовном контексте дуалистической традиции должно учитывать особое значение выражения *bona fe*. «Совершенно неверно переводить *per bona fe* иначе как “ради истинной веры”, — пишет она, — буквально “ради доброй веры”, т.е. ради катарской веры» [\[23, с. 85\]](#). В этом свете любовь трубадура предстает не как эротическая привязанность, а как духовная практика, направленная на очищение души и соединение с трансцендентным. Такая интерпретация придаёт куртуазной поэтике черты инициационного ритуала, в котором дама становится не объектом желания, а посредницей света и метафизического преображения.

Куртуазная поэзия создаёт мир знаков, в котором простые действия — отказ, молчание,

жест — могут быть расшифрованы как фазы пути. Посвящённость проявляется в способности к символическому чтению любви — и в готовности страдать, ждать, терять, не обладая. По сути, это формула герметического знания, где чувства служат средством преображения.

В этом контексте можно говорить о куртуазной культуре как о светском ритуале гностического посвящения. Страдание, дистанция, служение, тайна — все эти элементы выполняют функцию очищения, так же как у катаров очищение происходило через consolamentum и отказ от мира. Только в куртуазном варианте это — поэтическое consolamentum, доступное тем, кто «читает» чувства как путь, а не как страсть.

Одним из ключевых механизмов проникновения гностических идей в куртуазную культуру стало **переосмысление любви как пути освобождения**. Как уже говорилось, в поэзии трубадуров любовь изображается как внутреннее восхождение, преодоление грубого, тягостного, тяжелеющего телесного, как **напряжённый и мучительный путь вверх** — от желания к очищению, от страсти к свету. Эта структура восхождения почти зеркально воспроизводит **гностический миф**, в котором душа должна пройти ступени освобождения от мира материи, чтобы вернуться к свету своей изначальной природы.

Куртуазная любовь, следуя по тем же ступеням, становится **светским аналогом гностического спасения**. В этом её главное отличие от христианской брачной модели, ориентированной на земной союз: здесь нет «обладания», нет соединения, нет брака. Есть **внутренний труд души**, преодолевающей препятствия, желания, недостойность, чтобы быть «достойной взгляда». Это не просто эстетика — это **антропологическая модель**, унаследованная от гностицизма.

Гностическая традиция настаивала: «Знание — это не информация, это путь выхода». Куртуазная поэзия в том же ключе показывает любовь как **средство восхождения к подлинному Я**, к памяти о свете, к освобождению от власти плоти. По выражению Ганса Йонаса, «в гнозисе знание даётся не для объяснения мира, но для выхода из него» [\[1, с. 133\]](#). И в fin'atog любовь даётся не для счастья, но для того, чтобы научиться страдать, ждать, не владеть — и тем самым спастись.

Эта структура восхождения закодирована в языке. Слова трубадуров — *dolor, pretz, joi, terce* — образуют путь из боли в милость, от недостатка к благодати. В этом контексте сама поэтика становится **ритуальной практикой**, в которой любовное обращение выполняет роль внутреннего упражнения. Поэт не просто пишет — он молится, страдает, очищается.

#### Аскеза, дистанция, идеализация

Одним из ключевых элементов куртуазной культуры становится принцип дистанции — не просто физической, но символической и онтологической. Возлюбленная недостижима не потому, что её не найти, а потому что её нельзя «иметь», как нельзя иметь свет, смысл или благодать. В этом кроется глубоко аскетическая основа куртуазного любовного переживания: оно структурировано вокруг отказа, контроля, сублимации и воздержания. Именно поэтому куртуазный герой — не соблазнитель, а служитель, вассал, паломник, ищущий не плотского удовольствия, а духовного преображения.

Женщина в этой системе обретает идеализированный статус, становясь не только личностью, сколько символом трансцендентного. Как писал К. Г. Юнг, «анима в поэзии часто обретает облик загадочной женщины, которая указывает путь к душе мужчины» [\[12, с. 221\]](#). Эта женщина не говорит — она смотрит, ускользает, молчит. Именно потому её

образ становится источником духовного напряжения: он не даёт утешения, но заставляет преодолевать себя, превращает воина в мистика.

Сам Юнг, как отмечает С. Х. Кёллер, был глубоко вдохновлён гностической символикой и напрямую связывал гностиков с задачей внутреннего прозрения: «Юнг рассматривал гностиков как своих духовных предшественников, людей, которые “мыслили мифологически”, выражая структуру бессознательного в символах» [\[24, с. 64\]](#). В этом контексте интерпретация куртуазной любви через юнгианскую архетипику становится не просто литературной, но метафизической — восстановлением линии культурной преемственности между гностицизмом и символической поэтикой.

Куртуазная дистанция выполняет здесь ритуальную функцию очищения. В отказе от обладания формируется путь сублимации желания — от плотской потребности к идеализированному влечению, в котором любовь становится жертвой, служением, смирением.

Идеализация дамы выражается также в её молчании и невовлечённости: она — как и София у гностиков — может страдать, может быть в изгнании, но никогда не сходит в материальный контакт. Это приближает куртуазный символ к модели гностического восхождения — путь к Свету долог, требует усилия, требует боли, но вознаграждением становится пробуждение духа.

Таким образом, куртуазная аскеза — это не только стиль поведения, но и структура сознания, в которой отказ от обладания открывает доступ к символическому смыслу. Дама становится не целью, а порогом, преодоление которого не возможно в действии, но возможно в чувстве.

#### Дуализм тела и духа. Сакрализация любви.

В основании куртуазной культуры лежит тонкий, но решительный дуализм между телом и духом, между страстью и её трансформацией. Любовь в этом контексте не отрицает телесности напрямую, но возводит её в условие преодоления. Тело — не место наслаждения, а поле напряжения, жертвы, символической работы. Это понимание напрямую перекликается с катарским и гностическим представлением о теле как «тюрьме духа», где задача любви — не соединение, а воспоминание о высшем, инициирующее возвращение.

Как подчёркивает Ганс Йонас, «гностик отвергает мир не ради аскезы, но потому, что его познание мира таково: он видит в нём систему порабощения» [\[1, с. 132\]](#). Так же и куртуазный субъект отвергает непосредственное, зримое, телесное — не ради морали, а ради прозрения, в котором любовь становится окном к иному порядку. В этом отказе от обладания заключена глубинная свобода: власть над собой, над желанием, над формой.

Именно поэтому в куртуазной культуре возникает феномен сакрализации любви — любви, которая больше не просто чувство, но миф, *forma mentis*, ритуал. Такая любовь оказывается пространством символического напряжения: она не стремится к телесному исполнению и не растворяется в духовной абстракции, оставаясь внутренней работой чувства — дисциплиной, знаком избранности. Это промежуточное состояние — «между» — и делает куртуазную любовь идеальным сосудом для перевода гностической структуры чувствования в светскую форму.

Дама здесь — не возлюбленная, а архетип: образ света, недоступного, но зовущего; память о высшем, скрытом внутри материального. Любовь к ней — это не романтическое

переживание, а структурированная инициация, скрытая в знаках, взглядах, поэзии. Она возвращает субъекту его духовную природу, как София в гностическом мифе, возвращает душу к Богу через страдание и стремление.

Таким образом, дуализм тела и духа, оформленный в символике куртуазной культуры, оказывается не реликтом Средневековья, а актуальным дискурсивным механизмом, позволяющим преобразовать человеческое в сакральное. В этой эстетике любовь становится не предметом желания, а формой спасения.

Таким образом, куртуазная культура в своём символическом и ритуальном оформлении не просто отразила религиозные представления эпохи, но **творчески трансформировала гностические и катарские идеи** в код элитарного поведения. Через поэтику трубадуров, культурные практики двора и философию возвышенной любви гностическая модель спасения, основанная на дистанции, инициации и внутреннем прозрении, была перенесена в светский контекст, не утратив при этом своей сакральной структуры.

#### **4. Механизмы влияния: как гностические идеи проникли в куртуазность**

Поэтические круги и элитарные среды как медиаторы эзотерического знания

Проникновение гностико-катарских идей в куртуазную культуру не было результатом прямой проповеди или открытого богословского влияния. Оно осуществлялось опосредованно, через образованные элитарные круги, в которых происходила трансформация религиозного содержания в культурные формы — поэзию, ритуалы, моральный кодекс. Как и в случае с распространением гностических евангелий в эллинистическую среду, здесь действовал механизм культурной инкорпорации, при котором сакральный смысл становился частью эстетической нормы.

Решающую роль в этом процессе играли трубадуры, многие из которых были тесно связаны с катарским мировоззрением или лично принадлежали к кругам, сочувствующим дуалистическим учениям. По замечанию Жана Дювернуа, «поэзия трубадуров, несмотря на внешнюю светскость, несёт в себе внутреннюю доктрину, понятную лишь “совершенным”» [\[15, с. 174\]](#). Сама структура кансоны — строфическая, повторяющая, полная зашифрованных знаков — служила ритуальным способом выражения сокровенного знания, передаваемого от “знающего” к “посвящённому”. Дювернуа указывает на возможное пересечение поэтических кодов трубадуров с эзотерической терминологией катаров, в том числе через понятия *tot be, granar e florir*, вызывавшие у посвящённых однозначные ассоциации с учением «совершенных» [\[15, с. 174\]](#), а Рене Нелли акцентирует внимание на том, что такие сеньяли, как **Консоласьон** (Утешение), **Эрмессен** (Не имеющая детей), — часто использовавшиеся в кансонах — несут в себе отпечаток катарской духовности [\[14, с. 186–188\]](#).

Поскольку куртуазная культура распространялась прежде всего среди элиты, её механизмы усвоения и трансляции были заведомо закрытыми, соответствующими духу эзотерического гнозиса. Форма служения даме, структура посвящения, язык скрытых знаков — всё это говорит о сакральной модели передачи, напоминающей гностическое предание от Учителя к ученику. Любовь здесь — не общедоступное чувство, а дисциплина инициации, требующая подготовленности, внутреннего восприятия, способности к интерпретации.

Как отмечает Рене Нелли, поэзия трубадуров функционировала как «двуслойный язык — внешний, эстетический, и внутренний, эзотерический», в котором «плоть скрывала дух, а

страсть — путь очищения» [14, с. 176]. Именно поэтому fin'amor становится не просто социальной нормой, а кодом, выражающим трансцендентное устремление, завуалированное, но мощное.

### Структура «куртуазного универсума» как механизм культурной трансляции

Куртуазная культура трубадуров представляет собой не просто литературное или нравственное явление, но полноценную семиотическую систему, обладающую собственными правилами кодирования, интерпретации и передачи смысла. Как подчёркивает М. Б. Мейлах, этот культурный универсум создаёт «свою собственную реальность», где знаки, обращения, риторические обороты и поведенческие модели образуют замкнутую, но и глубоко символичную структуру [25, с. 75].

Мейлах настаивает на том, что весь поэтический аппарат трубадуров организован по модели сакрального языка — то есть языка, в котором не существует “пустых” форм. Даже повтор, избыточность, нарушение грамматических ожиданий — всё это функционально, всё работает как «структура вторичной символической реальности» [25, с. 76]. В этом смысле куртуазная поэзия становится не описанием любви, а инструментом её ритуального воссоздания, моделью посвящения, изначально закрытой для непосвящённого.

В рамках этой модели возможно одновременное существование нескольких уровней смысла: внешнего — светского, и внутреннего — сакрального. Последний может быть прочитан лишь теми, кто владеет контекстом и кодом, то есть — находится внутри элитарной традиции. Эта структура прямо соотносится с гностическим способом мышления, в котором истина доступна лишь избранным и передаётся в форме намёка, притчи, образа.

Особую важность в куртуазной поэзии приобретает модель служения: поэт по отношению к даме — не просто вздохатель, но вассал, обетодатель, фигура, проходящая этапы инициации. Именно это, по Мейлаху, делает куртуазную поэзию пространством «символического кодирования экзистенциальных состояний» [25, с. 78]. В ней любовь становится средством не межличностного взаимодействия, а трансцендентного самооформления, где эстетика и этика неразделимы.

Так, структура «куртуазного универсума» работает как механизм культурной трансляции эзотерического знания: гностическая идея избранничества, восхождения, преодоления материи, здесь переведена в язык ритуализированной поэтики, где страдание, недостижимость и благоговение обретают статус культурной нормы.

Эта система, закреплённая в символических формах, и была той «вторичной гностической космогонией», в которой свет и тьма, знание и неведение, инициация и отчуждение — выражались не через теологию, но через эстетику, тем самым становясь доступными и легитимными в рамках придворной культуры.

Двор Алиеноры Аквитанской стал одним из важнейших каналов институционализации куртуазной культуры, в которой эзотерические идеи — в том числе гностические и катарские — получили светское и устойчивое выражение. Здесь происходила переработка духовных структур в поэтические, этические и социальные формы, подчинённые норме элиты.

Как подчёркивает Рене Нелли, аквитанский придворный этикет «создавал особый стиль

жизни, где поведение, речь, поэзия и внутреннее состояние были неразрывно связаны» — это позволило скрытым духовным содержаниям обрести устойчивую форму выражения в светской культуре [14, с. 194]. Куртуазность здесь не просто подражала сакральному, она моделировала его через эстетику.

В этом смысле двор становится пространством, где эстетизация любви и эзотерическая символика сливаются, формируя новую культурную норму — утончённого аскетизма и ритуального самоконтроля, доступного лишь элите.

### **Опыт культурной гегемонии элитарной культуры**

Переход гностико-катарской религиозной семантики в сферу эстетики, этики и ритуала куртуазной культуры представляет собой уникальный пример трансформации сакрального в культурное. Как подчёркивал Эрик Фёгелин, в условиях ослабления религиозных институтов «символический порядок культуры начинает выполнять функции мифа» [7, с. 133]. Светская культура тем самым берёт на себя задачу формирования новых моделей смысла — не отменяя сакральное, а перерабатывая его в формы поведения, чувствования и социальной нормы.

В поэтике трубадуров и придворной куртуазности происходит именно такой процесс: гностическое содержание — идея разделения духа и материи, страдания как пути очищения, знания как внутреннего озарения — сохраняется, но «переводится» в эстетику любви, поклонения, утончённого самоограничения. Эстетика становится механизмом сакрализации — каналом, по которому сакральное обретает светскую и ритуальную форму.

Мишель Фуко в своих поздних работах подчёркивал, что власть не является лишь инструментом насилия, но выступает в виде нормализующего механизма, действующего через «ритуалы, язык, телесные практики» [9, с. 56]. Она формирует не только поведение, но и структуры чувствования, «встраивая» допустимые модели в повседневную ткань жизни. Куртуазная культура, оформленная как система ритуалов и поэтического кода, оказывается примером именно такой властной работы — она закрепляет духовное знание в светской форме, не как проповедь, а как дисциплину.

Двор Алиеноры Аквитанской в этом контексте выступает как нормативное пространство — locus, в котором сакрализованная эстетика превращается в социальную норму. Этот двор не просто поддерживал поэтов и философов, но активно моделировал стиль поведения, язык любви и формы символической инициации. Сама Алиенора здесь — не только покровительница, но культурный архитектор, задающий правила элитарной трансляции.

Куртуазная культура, как подчёркивает Фуко, становится дискурсивным инструментом власти, осуществляющей культурную гегемонию не через репрессию, а через «производство» допустимого — телесного, лексического, морального [9, с. 30]. Эстетика здесь не противостоит власти — она её канал. Поэзия, ритуал, придворный этикет и стратифицированная модель общения формируют нормативное представление о чувствах, где желать допустимо только в эстетизированной, ритуализованной форме.

Эстетизация сакрального становится тонким механизмом нормотворчества, создающим не только культурный, но и социальный порядок. По Фуко, «власть не скрыта за дискурсом, она проходит сквозь него, его структурирует» [9, с. 34]. Таким образом, эстетика в куртуазной культуре выступает как вторая сакральность — светская, но наследующая структурам гностической посвящённости.

Можно говорить о первом постконтактном европейском историческом прецеденте культурной гегемонии в грамшианском смысле. Куртуазность, рожденная в узких аристократических кругах, быстро распространилась за пределы двора, становясь эталоном поведения, мышления и чувствования.

Гностическое в ней сохранялось не в теологии, а в структуре чувственного и морального опыта: дистанция, избранничество, страдание, отказ от обладания — всё это стало формой самооформления личности в рамках элитарной культуры. Именно через эстетику как ритуализированную дисциплину духа происходила легитимация внутреннего знания — по сути, «гнозиса» — в светской форме.

Таким образом, куртуазная культура двора Алиеноры Аквитанской явилась не только художественным и нравственным феноменом, но и институциональной системой символической власти, закрепившей эзотерическое содержание в устойчивых эстетических формах. Это и есть тот случай, когда эстетика становится носителем сакрального, а светская культура — механизмом духовной трансляции.

Хотя гностические мотивы сохранялись и в народной культуре Лангедока — как это показывает Леруа-Ладюри на примере духовных практик окситанских деревень [6], — именно в придворной куртуазной культуре они получили нормативный статус, оформившись в эстетический код элиты. Тем самым сакральное стало культурным: через эстетизацию, ритуализацию и символизацию любовь и страдание обрели социальную легитимность, а не только личную или мистическую значимость.

#### **IV. Заключение**

Проведённое исследование показало, что куртуазная культура, оформлявшаяся при дворе Алиеноры Аквитанской, не была лишь эстетической формой или литературной игрой, но представляла собой **институциональный механизм культурной трансляции гносико-катарских смыслов**. Именно в этом пространстве происходил переход сакрального в светское, религиозного в культурное, эзотерического в эстетическое. Идеи дуализма, внутреннего знания ( $\gamma\gamma\sigma\sigma\varsigma$ ), духовного восхождения и избранничества были переосмыслены в поэтике *fin'amor*, в ритуалах придворной любви, в элитарном кодексе чувств.

**Поэзия трубадуров, придворная риторика, придворный этикет — всё это несло в себе структуру сакрального знания, “переведённого” на язык культуры.** Куртуазность стала формой светской сакрализации, где гностическое содержание не исчезло, а нашло устойчивую форму через эстетическую дисциплину. Именно здесь куртуазная культура оформляется как одна из ранних форм культурной гегемонии в западноевропейской традиции, где символическая власть утверждается не через насилие, а через норму, стиль и ритуал.

Как подчеркивает **Антонио Грамши**, устойчивость власти в культурной сфере обеспечивается не столько внешним принуждением, сколько **интериоризацией норм**, когда «господствующая культура становится общепринятой как естественная» [10, с. 147]. В этом свете двор Алиеноры Аквитанской выступает как центр **гегемонической нормализации**: куртуазные модели чувствования и поведения закреплялись не как исключение, но как эталон. Именно в этой культурной системе **гностическое знание** о внутреннем восхождении, страдании и очищении получало **легитимную форму элитарной чувствительности**.

**Мишель Фуко**, рассматривая соотношение власти и тела, подчёркивает, что «власть

производит не просто законы, но и субъекта» — того, кто действует в пределах допустимого, кто «исповедует нормы не как ограничение, а как форму бытия» [9, с. 95]. Это позволяет трактовать куртуазную культуру как механизм **культурной дисциплинации**, в которой чувства и страсти приобретают ритуальный, подчинённый форме статус. Эстетизация становится способом невидимой власти — той, что не давит, а **оформляет**.

В свою очередь, **Эрик Фёгелин** указывал, что в кризисные эпохи культура «поглощает функции сакрального», вырабатывая **новые формы символического порядка**, которые воспроизводят трансцендентное в светской рамке [17, с. 211]. Куртуазная поэтика в этом контексте — не просто игра, а **форма сакральной дисциплины**, переведённой в придворный ритуал: она делает страдание, дистанцию и избранничество социально выражимыми и философски значимыми.

### Гностический дискурс как структура современной культуры

Современность всё более явно демонстрирует возвращение гностических структур, пусть и в новых, секуляризованных формах. Как подчёркивает Джонотан Кахрана-Блум, гностицизм в XXI веке «не исчез, а лишь сменил код» [2, с. 28]. Ощущение отчуждения, отказ от нормативного порядка, поиск внутренней истины и отстранённость от социальных ролей — всё это возвращает нас к гностической парадигме.

Фуко подчёркивает: «Современный субъект формируется не против власти, а внутри неё — через формы чувствования, телесные техники, язык и взгляды» [9, с. 34]. В этом смысле куртуазная культура оказывается предшественником современной нормативности, встроенной в символические формы. Она создаёт антропологическую модель субъекта, где внутреннее восхождение — это не просто духовный акт, а культурный ритуал, социально закреплённый и эстетически артикулированный.

Таким образом, **гностический дискурс — это не только реликт античности, но и активная матрица**, структурирующая культуру, поведение и способы чувствования. Его интенции продолжают проявляться в феноменах эстетической рефлексии над собой, в светских формах духовной аскезы и в тонких режимах этического самоформирования, в которых узнаётся структура гностического нарратива — пути, ведущего к внутреннему освобождению. Именно в этом заключается философская значимость куртуазной культуры: она показывает, как сакральное знание может сохраняться через форму — **эстетику, ритуал, норму** — и таким образом оставаться живым в пространстве культуры.

### Значение исследования: к философии культурной трансляции

Настоящее исследование позволяет по-новому взглянуть на механизмы трансформации сакрального знания в светскую норму. Куртуазная культура оказывается примером того, как религиозная структура может быть переведена в эстетическое поведение, как гностические мотивы — страдание, инициация, восхождение — становятся культурными кодификаторами элитарного стиля жизни. Это не просто история культуры — это философская модель трансляции: как сакральное становится доступным, не утрачивая своей глубины, но приобретая новую форму легитимности.

## Библиография

1. Йонас Г. Гностицизм (Гностическая религия) / под ред. Е.А. Торчинова. СПб.: Лань; 1998. 384 с.
2. Cahana-Blum, J. Wrestling with Archons: Gnosticism as a Critical Theory of Culture.

- Lanham: Lexington Books; 2019. 199 р.
3. Дюби Ж. Рыцарь, женщина, священник: становление брака в средневековой Франции. М.: Республика; 1999. 408 с.
4. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М.: Изд-во исторической книги; 1992. 448 с.
5. Ружемон Д. Любовь и Запад. М.: Прогресс; 1990. 382 с.
6. Леруа-Ладюри Э. Монтайю, окситанская деревня. М.: Высшая школа экономики; 2021. 416 с.
7. Фёгелин Э. Новая наука политики. СПб.: Владимир Даль; 2021. 372 с.
8. Можейко А. Меж тем к югу отLuары: южнофранцузский рыцарский идеал и формирование *cortezia*. Минск: БГУ; 2020. 18 с.
9. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь; 2021. 352 с.
10. Грамши А. Тюремные тетради. М.: Российская политическая энциклопедия; 2007. 784 с.
11. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб; 2000. 704 с.
12. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Рефл-Бук; 1997. 448 с.
13. Наг-Хаммади. Апокрифы раннего христианства / Пер. с копт., вступ. ст. и коммент. А. В. Михалева. М.: РГГУ; 2008. 560 с.
14. Нелли Р. Катары. Святые еретики. М.: Энигма; 2003. 352 с.
15. Дювернуа Ж. Религия катаров. СПб.: Евразия; 2002. 272 с.
16. Воше А. Святость в Средние века: Очерки религиозной антропологии. М.: Институт философии РАН; 2002. 272 с.
17. Мадоль Ж. Альбигоийская драма и судьбы Франции. М.: Прогресс; 1965. 264 с.
18. Новосёлова Н. А., Романова М. Е. Эволюция образа Алиеноры Аквитанской в историко-культурной памяти // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2020. №6. С. 64–73.
19. Сельченок Е. К. Трансформация идей гностицизма в европейской культуре // Актуальные проблемы гуманитарного образования. Материалы V Международной научно-практической конференции. СПб.: РХГА; 2018. С. 474–484.
20. Arnaut Daniel. The Poetry of Arnaut Daniel. Edited by Wilhelm JJ. New York: Garland Publishing; 1981. 146 p.
21. Bernart de Ventadorn. The Songs of Bernart de Ventadorn. Edited by Nichols SG Jr. Chapel Hill: University of North Carolina Press; 1962. p. 240 p.
22. Найман А. Г. Песни трубадуров. М.: Наука; 1979. 256 с.
23. Аникина Е. Ю. L'AMOR DE LONH... Откуда доносится эта далекая песнь? // Альманах Центра поэзии XX века. СПб.: Российский христианский гуманитарный академический университет; 2023. С. 85–86.
24. Кёллер С. Х. Юнг и гностицизм. М.: Клуб Касталия; 2018. 328 с.
25. Мейлах М. Б. К вопросу о структуре «куртуазного универсума» трубадуров // Σημειώσεις. Sign Systems Studies. 1973;5:75–84.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензируемый текст «Влияние гностицизма катаров (альбигойцев) на формирование куртуазной культуры в Европе через двор Алиеноры Аквитанской как опыт культурной гегемонии элитарной культуры» представляет собой развёрнутое квалифицированное

междисциплинарное исследование на пересечении исторического, культурологического, литературоведческого и философского дискурсов. Через призму конкретного исторического сюжета (религиозное движение катаров в раннем средневековье, куртуазная культура двора Алиеноры Аквитанской) преломляются сюжеты межкультурного взаимодействия, трансформации высокой/куртуазной культуры, разнообразия форматов культурной трансляции и др. Теоретической основой работы являются трактовки гностицизма/движения катаров в работах Ж. Ле Гоффа, Д. Ружемона, Э. Леруа-Ладюри, Фуко, Грамши, Э. Фёгелина, Дж. Кахана-Блума (в т.ч. понятие гностического дискурса как особой формы культурной критики, мифологического языка, в котором отчуждённый субъект отвергает принципы упорядоченного иерархического мира). Автор логично делит текст на несколько разделов, последовательно останавливаясь на религиозно-философском содержании учения катаров, культурно-посреднической роли двора Алиеноры Аквитанской, структуре и идеологии куртуазной культуры и наконец взаимопроникновения учения катаров и куртуазной культуры XII в.. Автор опирается на разнообразный круг источников, в т.ч. на исторические хроники и поэзию трубадуров (культурно-философскому анализу которой посвящена значительная часть текста). Выводы автора о куртуазной культуре двора Алиеноры Аквитанской как институциональном механизме культурной трансляции гностико-катарских смыслов представляется вполне обоснованной в содержательной части работы: « Именно в этом пространстве происходил переход сакрального в светское, религиозного в культурное, эзотерического в эстетическое. Идеи дуализма, внутреннего знания ( $\gamma\upsilon\Box\sigma\varsigma$ ), духовного восхождения и избранничества были переосмыслены в поэтике *fin'amor*, в ритуалах придворной любви, в элитарном кодексе чувств». Актуальность работы заключается в обнаружении некоторых элементов гностической парадигмы в культуре XXI века; рассуждения автора о переводе религиозной структуры в эстетическое поведение, а религиозных догм - в культурный код также по своему применению выходят далеко за рамки рассматриваемого временного отрезка. В целом, рецензируемый текст представляет собой обращение к достаточно универсальным вопросам развития культуры на конкретном материале Южной Франции XII в., сделанные выводы относятся опять-таки не только к конкретной культурно-религиозной ситуации, но и в принципе к форматам трансляции сакрального знания, способам взаимодействия элитарной и народной культур, литературно-философской презентации женского образа, смысловому наполнению любовной лирики, важности и устойчивости культурных ритуалов и прочим комплексным вопросам, сохраняющим актуальность до наших дней. Работа выполнена на высоком научно-методическим уровне, представляет безусловный интерес для читателя и рекомендуется к публикации.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Шубина А.В. Хор а cappella «Как реку перейти?» Ю.А. Евграфова: фольклор и композитор // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.75082 EDN: BDTJNV URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=75082](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75082)

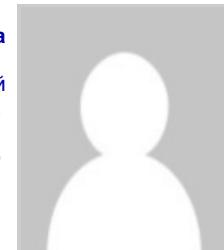
## Хор а cappella «Как реку перейти?» Ю.А. Евграфова: фольклор и композитор

Шубина Анастасия Владимировна

аспирант; кафедра Музыковедение и композиция; Государственный музыкально-педагогический институт имени ММ Ипполитова-Иванова

109147, Российская Федерация, г. Москва, улица Марксистская, дом 36

✉ avshconductor@gmail.com



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2025.4.75082

**EDN:**

BDTJNV

**Дата направления статьи в редакцию:**

06-07-2025

**Дата публикации:**

23-07-2025

**Аннотация:** Предметом данного исследования выступает проблема «фольклор и композитор» как одна из актуальнейших в современной отечественной музыкальной культуре. Объектом исследования является рассмотрение современных методов композиторской работы с фольклорным источником. Целью настоящей статьи является изучение претворения русской народной сказки «Пузырь, соломинка и лапоть» в хоре а cappella «Как реку перейти?» Ю.А. Евграфова. Автор подробно рассматривает такие аспекты темы как атрибутирование литературно-текстового источника; раскрытие особенностей хорового письма композитора. Выявляется ряд ключевых позиций: состав исполнителей, формообразование, хоровая фактура. Особое внимание уделяется освещению вопросов, связанных с методом цитирования в неофольклорных произведениях отечественных композиторов. Автор констатирует, что на данный момент

широкая палитра средств музыкальной выразительности открывает фактически безграничные возможности при синтезе традиции и инновации, что вносит постоянные обновления как индивидуальный авторский стиль, так и в общее развитие неофольклоризма. Методология заключается в синтезе исторического и теоретического метода. На его основе выявлены исторические предпосылки возникновения «новой фольклорной волны» в отечественном музыкальном искусстве второй половины XX века. Отдельное внимание уделено роли И.Ф. Стравинского Исследовательский опыт направлен на установление взаимосвязей между русским фольклором и развитием современной отечественной хоровой музыки. Основным выводом проведенного исследования становится парадигма глубокой связи фольклора и профессиональной академической музыки в современном отечественном искусстве. В частности, такая позиция стала определяющим фактором для творчества московского композитора второй половины XX – начала XXI века Юрия Анатольевича Евграфова. Особым вкладом автора в раскрытие темы является изучение ранее не выступающего объектом специального исследования хора а cappella «Как реку перейти?». Новизна исследования заключается в том, что впервые представлены материалы о преломлении фольклорных тенденций в хоровом творчестве а cappella Ю.А. Евграфова. Акцентируется внимание на необходимости изучения исторических и теоретических аспектов становления и развития неофольклорных стилевых тенденций в современной отечественной хоровой музыке. В этом отношении именно достижения Московской композиторской школы, и, в частности, хорового творчества а cappella Ю.А. Евграфова, становятся знаковым явлением.

**Ключевые слова:**

русская музыка, национальное искусство, хоровое искусство, хоровая музыка, музыкальное мышление, фольклор, композитор, сказка, хор, Юрий Анатольевич Евграфов

Проблема взаимодействия профессионального искусства и народного творчества давно занимает исследователей. Согласимся с Ю.В. Тихоновой, констатирующей, что «органичная для русской культуры, прочная и постоянная связь композиторского и народного творчества характерны для отечественной музыки на всем протяжении ее развития» [24, с. 3]. Не ставя вопрос о ценности музыкального произведения прямолинейно, в непосредственную зависимость от степени ассимиляции художником фольклорных элементов, подчеркнем, что все же такая связь существует, хотя проявляется порой в очень непростой форме. Как верно отмечает Ю.И. Паисов, «даже те из авторов, в чьей музыке ярко выражена национальная характерность, далеко не всегда насыщают свой музыкальный язык фольклорными заимствованиями и реминисценциями (С.С. Прокофьев, О. Мессиан, К. Пендерецкий)» [18, с. 94].

Закономерность внимания к прошлому музыкальной культуры народа обусловлена как внутренними потребностями самого музыкального искусства, так и причинами более широкого историко-социального порядка, коренившимися в эпохе.

Истоки неофольклорного направления в русской музыке восходят к началу XX столетия, а именно к творчеству И.Ф. Стравинского, в котором обозначился качественно новый подход к народно-песенным источникам. И.Ф. Стравинский существенно расширяет диапазон фольклорных жанров (включая архаические обрядно-календарные жанры, а также современные образцы фольклора, например, частушки), демонстрирует

принципиально новые методы работы с фольклорным материалом («формульный авторский тематизм»).

Новации И.Ф. Стравинского не нашли продолжения в творчестве советских композиторов 1920-1950-х годов, что во многом объясняется существовавшими жесткими идеологическими рамками, главенством принципов социалистического реализма. Однако по мнению И.И. Земцовского в сложные времена «железного занавеса» неослабевающий интерес композиторов к фольклору стал «спасительной «саморегуляцией, оберегающей композиторскую музыку как специфический организм культуры от пагубной самоизоляции» [13, с. 14].

Только на рубеже 1950-1960-х годов глубокие политические перемены в жизни страны привели к изменениям в культуре. Время «оттепели» позволило советским композиторам познакомиться с достижениями зарубежных композиторов различных стилевых направлений: Б. Бартока, З. Кодая, А. Шёнберга, А. Веберна, А. Берга, К. Штокхаузена, О. Мессиана и др.

Яркой страницей в истории отечественной музыки 1960-1970-х годов стало течение, получившее в музыкоznании наименование «новой фольклорной волны». В контексте советской музыки данное направление стало заметным явлением. Композиторы В.Р. Тормис, Г.В. Свиридов, В.А. Гаврилин, Б.И. Тищенко, С.М. Слонимский, Р.К. Щедрин, В.И. Рубин, Н.Н. Сидельников и другие, углубленно изучали народную музыку, стремясь к сближению профессиональной музыки с народными истоками. Они ценили даже «неточности» народного исполнения, стремясь сохранить аутентичность. Они обращались к фольклору, не просто цитируя его, но и развивая, используя современные музыкальные приемы. Параллельно с этим в СССР наблюдался рост интереса к фольклору среди непрофессиональных коллективов и в других видах искусства, например, в живописи («сурочный стиль») и литературе («деревенская проза»). Это явление «хождения в народ» было характерно для того времени и отражало общий интерес к народной культуре и традициям.

Распавшись в 80-е годы XX века как самостоятельное музыкальное течение с выраженной стилевой самобытностью, фольклорное направление не потеряло импульсов к своему дальнейшему развитию в новых формах. Фольклоризм, не имея строго очерченной в своих границах базы заимствований и определенной музыкальной стилистики, тем не менее, продолжает существовать в качестве одного из востребованных творческих методов художественного самовыражения, обогащая современную музыку значительными достижениями. Наиболее яркие художественные грани фольклоризированного творчества этого времени определяются произведениями композиторов среднего поколения (А.Л. Ларина, В.Ю. Калистратова, Г.Г. Белова, В.В. Беляева).

Вопросы возрождения и поддержания национальной традиционной культуры становятся все более актуальными и для постсоветской России. К концу тысячелетия на фоне нарастающих процессов всемирной глобализации в условиях постиндустриального общества усиливается тенденция пробуждения национального сознания, связанная с повышением интереса к национальным корням, традициям, идеям. Это явление, получившее в литературе название «этнического парадокса», затронуло население множества стран. По мере осознания того, что способность и вместе с тем желание сохранить народное искусство есть условие самосохранения народа как этнической общности, носителя неповторимого культурного генотипа и духовных традиций, на государственном уровне происходит переоценка роли и потенциальных возможностей

фольклора в решении сложнейших культурно-экологических и воспитательно-образовательных проблем. Выраженный интерес к фольклору проявляют недавно начавшие свой творческий путь, композиторы (А.И. Микита, В.О. Усачёва, М.Л. Либман, Д.В. Дианов, В.Н. Купцов, С.В. Екимов и другие).

В XXI веке, проблема взаимодействия фольклора и академической музыки, то есть форм, смыслов адаптации профессиональным композитором фольклорных элементов, чрезвычайно актуальна. В создавшейся сложной геополитической ситуации, когда русская культура подвергается отмене или ограничениям за рубежом, что иногда трактуется как проявление «культуры отмены» или «дискриминации по национальному признаку», значение фольклора, как фактора сохранения национальной культуры и формирования патриотического самосознания, а также непременного условия патриотического воспитания, усиливается многократно.

Не случайно обращение к фольклору многих молодых авторов (А.Н. Ананьева, К.А. Бодрова, Я.С. Судзиловского, Н.Ю. Хруста и т.д.) становится существенной чертой индивидуального композиторского стиля. В их творчестве сохраняются и значительно обновляются методы работы с фольклором композиторов-«шестидесятников» (Г.В. Свиридова, Ю.М. Буцко, А.Л. Ларина, В.Ю. Калистратова), среди которых особое место занимает имя Юрия Анатольевича Евграфова (1949 – 2021). В его сочинениях для хора а cappella на народные тексты, с одной стороны, ярко прослеживаются стилевые ориентиры, намеченные композиторами Н.А. Римским-Корсаковым, А.К. Лядовым, М.А. Балакиревым, И.Ф. Стравинским, А.Т. Гречаниновым. С другой, фольклор органично претворяется средствами современной композиторской техники.

В современных трудах наиболее часто объектом изучения становились общие вопросы, связанные с проблемой «композитор и фольклор». Назовем работы Г.Л. Головинского [6], И.И. Земцовского [12, 13], Л.Л. Христиансен [25], В.Е. Гусева [9], М.Е. Тараканова [22, 23], Л.П. Ивановой [14], М.С. Высоцкой и Г.В. Григорьевой [5, 8], А.К. Петрова [19] и других ученых.

Фольклоризм как стилевое направление в творчестве отдельных композиторов становится объектом изучения в работах Г.В. Григорьевой [7] А.П. Милки [16], Е.А. Николаевой [17], Т.А. Старостиной [20] Ю.В. Тихоновой [24] П.Е. Карпова [15]. Однако специальных работ по изучению преломления фольклорных тенденций в хоровом творчестве а cappella Ю.А. Евграфова не существует. Этим определяется новизна статьи.

Цель исследования – рассмотреть претворение русского литературного фольклора в хоре а cappella «Как реку перейти» Ю.А. Евграфова. Среди основных задач: атрибутирование литературно-текстового источника; раскрытие особенностей хорового письма композитора. Объект исследования – фольклор в хоровом творчестве а cappella Ю.А. Евграфова. В качестве предмета исследования избран хор а cappella «Как реку перейти» Ю.А. Евграфова как яркий образец музыкального воплощения русской народной сказки.

Среди опусов для хора а cappella Ю.А. Евграфова особую группу образуют произведения, созданные на народные русские тексты. В нее входят концерт для хора, сопрано-соло на народные слова «Песни Пинежья» (1970), обработка русской народной песни «Ой, вы, горы» (1971), хор «Как реку перейти?» (1989) на народные слова, хор «Лубок» (1990) для мужского хора без сопровождения на народные тексты и слова А. Дельвига.

Наиболее интересным в плане индивидуального подхода композитора к фольклорному текстовому первоисточнику – произведение для хора а cappella «Как реку перейти?» (1989). Сочинение было написано для Государственного академического мужского хора Эстонской ССР, старейшего коллектива, созданного в 1944 году корифеем эстонской хоровой музыки Густавом Эрнесаксом (1908–1993). В 1989 году коллектив получил новое название – Эстонский национальный мужской хор. С самим Г.Г. Эрнесаксом, а также его учениками – дирижерами О. Оя и К. Аренгом – Ю.А. Евграфова связывало многолетнее тесное творческое сотрудничество.

Доподлинно не известно, прозвучало ли данное произведение в исполнении прославленного эстонского хора, но через два года забавная притча-сказка «Как реку перейти?» помогла русскому хору Академического мужского хора Московского инженерно-физического института (МИФИ) под управлением заслуженной артистки РФ Н.В. Малявиной одержать победу в фольклорной номинации конкурса мужских хоров «Rigas gaillis»-91 (Латвия).

Появление данного сочинения – своего рода дань памяти И.Ф. Стравинскому (1882–1971), неофольклорные эксперименты которого еще в годы обучения в Московской консерватории вдохновили Ю.А. Евграфова на изучение и использование народной музыки. Отсюда выбор литературно-текстовой источника (тяготение к сказочной и обрядовой тематике) и жанра (хор а cappella). Методы работы с фольклорным материалом ориентированы на сочинения «русского периода» И.Ф. Стравинского и заключаются в претворении языковых закономерностей фольклора: опора на характерно-речевой, попевочный принцип развития материала, широкое применение различных приемов ритмического варьирования. Вместе с тем фольклор ассимилируется с «новыми техниками» (сонорика, алеаторика), фольклорные элементы преломляются в условиях полидиатоники, полиладовости, политональности, свободного хроматического контекста.

В основе хора «Как реку перейти?» Ю.А. Евграфова – русская народная сказка «Пузырь, Соломинка и Лапоть», записанная фольклористом А.Н. Афанасьевым (1826–1871) в Пермской губернии и опубликованная в первом томе сборника «Народные русские сказки». [\[3, с.102\]](#). Известный литературовед В.П. Аникин отмечает, что «без него (А.Н. Афанасьева) сокровища сказочного фольклора могли затеряться, погибнуть. <...> Афанасьев своим изданием спас от забвения для будущих поколений ценнейшие произведения искусства народа. Сказки сохранили всю глубину смысла, богатство вымысла, свежесть выраженного в них народного нравственного чувства, блеск поэтического стиля» [\[4, с. 10\]](#).

Сказки А.Н. Афанасьева являются важнейшим для фольклористической науки собранием русского сказочного материала [\[1; 2, с. 5\]](#). Он служит источником не только многочисленных научных изысканий русских и зарубежных фольклористов, но и становится основой для музыкальных произведений. Так, в начале XX века И.Ф. Стравинский, составив самостоятельно либретто по русским сказкам из сборника А.Н. Афанасьева, написал «Байку про лису, петуха, кота да барана» (1915–1916). Композитор дал своему сочинению жанровое определение «Веселое представление с пением и музыкой» [\[21, с. 2\]](#).

После И.Ф. Стравинского к народным русским сказкам отечественные композиторы не обращались. В орбиту их творческих интересов попала сказовая проза, блестяще воплощенная в сочинениях Н.С. Лескова, А.М. Ремизова, П.П. Бажова, а также к

стихотворные сказки П.П. Ершова, К.И. Чуковского и других. В результате, сочинение Ю.А. Евграфова – уникальный случай воплощения прозаической сказки в произведении для хора а cappella в музыке отечественных композиторов второй половины XX века.

Обращение Ю.А. Евграфова к русской сказке в значительной мере определено фонической стороной звучания народного русского языка. В этом концепция композитора корреспондирует с идеями В.И. Даля: «Не сказки сами по себе были мне нужны, а русское слово» [\[10, с. 550\]](#). Также подчеркнем, что, работая над своим произведением, Ю.А. Евграфов неставил себе целью сделать его детской музыкальной сказкой. Это определило состав исполнителей. В первой редакции – мужской хор а cappella, во второй редакции – женский хор а cappella. Предметом нашего исследования станет вторая редакция. [\[11\]](#).

Организующую роль повествования на себя берет хор, выполняя драматургическую функцию рассказчика. Он представляет персонажи и описывает обстановку действия. Солистам поручены партии главных героев: Соломинка (сопрано), Лапоть (альт-чтец), Пузырь (сопрано-чтец). Такое театральное распределение «ролей» имеет глубинные корни в обрядовом фольклоре.

Однако, театральность сочинения заключается не только в персонификации хоровых партий, наличии сильных голосов, но и в обращении к сонорике. Например, в кульминации произведения (на словах «а пузырь хохотал, хохотал...») хоровая вертикаль формируется за счет имитационного нарастания фактуры (сонорный канон). Тем самым создается звукоизобразительный эффект раздувания пузыря от смеха. После яркого звучания хорового tutti в максимальной динамике наступает пауза. Она прерывается звуком хлопка бумажного пакета, который трактуется в данном случае как шумовой инструмент. Пузырь лопнул от смеха, о чем свидетельствует соло альта, который речитативом констатирует факт: «Да и лопнул...».

В силу лаконичности сказки «Пузырь, соломинка и лапоть» (всего семь предложений), Ю.А. Евграфов прибегает к повтору слов, словосочетаний, предложений. Композитор использует этот яркий стилистический прием для усиления выразительности, создания определенного ритма, акцентирования внимания на важных деталях и придания тексту большей значимости. Также за счет повтора синтаксических конструкций существенно расширяются масштабы музыкальной архитектоники. В самом конце сочинения Ю.А. Евграфов добавляет в текстовый первоисточник слово «Всё!».

Прозаическая структура потребовала от автора особой работы по отбору средств музыкальной выразительности. Драматургия сюжета (экспозиция – завязка – развитие действия – кульминация – развязка) воплощена в сложной двухчастной форме. Первая часть начинается небольшим четырехтактовым вступлением (слова «Жили-были»), затем следуют четыре вариации на basso-ostinato (текст повторяется «Жили-были пузырь, соломинка и лапоть. Пошли они в лес дрова рубить»), которые прерываются эпизодом с участием солистов (период из четырех предложений): тема Лаптя – хор («Лапоть говорит пузырю:»), декламация Лаптя («Пузырь, давай на тебе переплыvем!») и Пузыря («Нет, лапоть, пусть лучше соломинка перетянется с берега на берег, а мы перейдем по ней»), соло Соломинки на фоне хорального вокализа хора («Соломинка перетянулась»).

Вторая часть является обновленным вариантом первой. Возвращается материал вступления («Жили-были»), вариации на basso-ostinato (три вариации: «Лапоть пошел по ней, она и преломилась»), сильный эпизод (дважды звучит тема Лаптя: «Лапоть упал в воду», сонорный канон как тема Пузыря: «А пузырь хохотал, хохотал» и соло Пузыря «да

и лопнул», тема Соломинки – хоровой вокализ). Небольшая кода, основанная на материале вступления придает замкнутость всей музыкальной композиции. Она многозначна. Формульная фраза «жили-были» теперь приобретает риторическое значение, так как звучит в увеличении (кластер на тритоновом элементе зачина).

Применение строгой фигурационной формы (по господствующему приему варьирования) на выдержаный басовый голос (*basso ostinato*) не случайно. Ее семантику наподобие старинно-классической профессиональной музыке можно охарактеризовать как утверждение одного эмоционального состояния, одного музыкального образа с разными его выразительными гранями. Однако данная форма в данном случае имеет свои отличительные градации и особые свойства. Они исходят из формообразующих средств колокольности как специфической черты русской музыки: основным средством процесса развертывания и становления музыкального содержания в звонах является вариантность как метод развития, в результате чего происходит преобразование начальной синтагмы на основе эквивалентности внутренних структур [\[26\]](#).

Вместе с тем, форма раздела не является точной моделью вариаций на *basso ostinato*, так как в ней присутствуют явно выраженные куплеты. Тембровая и интонационная работа композитора над альтовым голосом, его применение в различных видах и проведении (то *tutti*, то *solo*), как остинатной темы, делает композицию приближенной к старинным барочным формам с рефреном или ритурнелем. Постепенное изменение структуры куплетов, в плане сокращения или расширения сольного остинатного баса, придает сочинению черты барочной концертной формы.

Варьированная работа композитора с басовой строфой приближает форму к хоральной обработке. Этому способствуют несколько факторов. Прежде всего – это отражение обновленных принципов музыкального языка эпохи XX-го века, где музыкальная форма получила новую трактовку. Также – это влияние особенностей литературного текста, который не подчиняется стихотворному размеру. Классические вариации на *basso ostinato* – это барочная форма со своими неизменными принципами. В данном контексте влияние фольклорного материала, авторского стиля и художественных средств меняют организацию этой формы, и она приобретает самобытный характер.

Вариационность и вариантность, присущие народной музыке, становятся основополагающими принципами развития. Например, драматургически вариации на *basso-ostinato* связаны с речью рассказчика. Повествовательная речь автора становится одним из аспектов развития формы и музыкального материала. Особенность фольклорной сказки – импровизация ее исполнения. В данном случае хор – сказитель – тоже является персонажем. Поэтому варьирование музыкального материала, а также транспонирование каждого нового куплета на большую секунду вверх, напрямую отражает устную природу народного творчества.

В отношении интонационно-ладовых особенностей сочинения необходимо отметить, что в нем нет цитат народных песен. Весь интонационный музыкальный материал авторский. В нем явно прослеживается стилистика И.Ф. Стравинского, который проводил интонационную работу на основе народной песни, отказываясь от прямого цитирования и тем самым создавая собственный формульный тематизм.

Композитор не использует разработочный тип развития мелодической линии, предусматривающий мотивное вычленение, или сложные интонационные преобразования. Ю.А. Евграфов представляет яркие тематические детали в остинатной теме и многократно к ним возвращается.

Основные мелодические интонации можно разделить на тритоновые и секундовые. Так, в основе мелодической линии темы Лаптя – нисходящие тритоновые ходы. Композитор использует яркий изобразительный эффект – нисходящий тритон проводит в нисходящем движении от сопрано к альтам во всех голосах, тем самым создает звуковую имитацию падения.

Тема Пузыря – расходящийся шестнадцатиголосный кластер (с секундовым сопряжением голосов) диапазоном почти две октавы ( $as^1 - ges^2$ ). В мелодии (*ostinato*, секундовое «биение») и в метрической организации (чередование двух-трехдольности) отчетливо ощущается стилистическое влияние произведений русского периода И.Ф. Стравинского.

Музыкальная характеристика Соломинки основана на секундовых и терцовых интонациях, в чередовании которых можно услышать элементы католической секвенции *Dies irae*. Неизвестно, сделал ли автор это преднамеренно, но тематические структуры схожи. Несомненно одно, жертвенность соломинки имеет религиозное начало. Об этом свидетельствует применение хоральной фактуры, что прямо отсылает к молитве. Кроме того, в окончании произведения момент резкой смены динамики олицетворяет позицию звук/тишина, которая в народном творчестве обозначает противопоставление жизни и смети. Для композитора Соломинка – символ жертвенности. Возможно, подчеркивая это, композитор заканчивает сочинение светлым трезвучием (*Es-dur*).

Соединение тритона и секунды приобретает особое значение в хоровой фактуре. Так в вариациях на *basso-ostinato* (в обоих разделах формы) тритон и секунда ассоциируются с колокольным перезвоном: в тритоне композитор воплотил звонкий эффект большого колокола, в секунде – малого. Настроение и художественную образность в данном случае создает тритон – как тревожная интонация, фактически воплощая набат. Такая трактовка уже в самом начале сочинения выносит на поверхность глубокий поучительный смысл сказки, акцентирует внимание слушателя на нравственных принципах. Обращение к колокольному звуку напрямую отсылает к музыкально-национальным традициям М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова.

Отметим и соединение тритона и большой секунды как общего ладогармонического принципа. Так, секундовая восходящая транспозиция четырех проведений начального *ostinato* в партии вторых альтов (*des-es-f-g*) замыкается в тритон (*des-g*), что приводит к ладу модального типа.

Подводя итоги, отметим, что XX век кардинально расширил представление о музыкальном искусстве. Сохраняя традиции, обновлялись композиторские техники, синтезировались музыкальные жанры и формы. Фундамент и основа отечественной композиторской школы, которым является русский фольклор, со второй половины XX века также начал свое обновление с помощью технико-стилевых приемов современной музыки. Симбиоз народной традиции и современности переходил в новое направление, которое в России принято называть «неофольклоризм».

Корни неофольклоризма восходят к началу XX-го столетия и к творчеству раннего И.Ф. Стравинского. В своих сочинениях И.Ф. Стравинский существенно расширил методы работы с народным материалом. Тем самым, композитор дал импульс к модифицированию фольклора, и переосмыслению народного творчества, как первоисточника в взаимосвязи с индивидуальным авторским стилем.

Эта тенденция наиболее стремительно набирает обороты во второй половине XX столетия. В 1960-70-х годах русское музыкальное искусство переживает мощный взлет

новой фольклорной волны. Неофольклорная ориентация ощущается теперь, как одна из основ синтеза, определяющая образную концепцию произведения: она, в свою очередь, возникает в связи с сюжетом, программой, тематизмом, содержательным замыслом.

Направление начинает развиваться в разных векторах: в одних случаях, сочинения полностью ориентируются на фольклор, который организован композитором по принципам профессионального мышления, а в других, сочинения имеют полную свободу трактовки народного материала. Как справедливо пишет Г.В. Григорьева, «понятие “неофольклоризм” теряет однозначный смысл, подобно неоклассицизму, органически вписываясь в общее развитие активных стилевых взаимодействий» [\[8, с. 133\]](#).

Среди отечественных композиторов, в творчестве которых протягиваются нити, связующие музыкальную классику с музыкой второй половины XX века, ярко выделяется имя московского композитора Ю.А. Евграфова. На примере его сочинения для хора a cappella «Как реку перейти?» можно увидеть, что проявление неофольклорных традиций заключается в органичном сплетении фольклорного текстового материала с новыми стилевыми приемами музыки XX века.

Одной из ярких концепций неофольклорного стиля композитора является обращение к истокам устного народного творчества. Русская сказка – нравственная идея, воплощенной в точном слове. Русская сказка в творчестве композитора – глубокое осмысливание и интерпретация народной культуры, передача ее мудрости через средства музыкальной выразительности.

В музыкальном решении композитор опирается на существенные обновления в области структуры сочинения, звуковысотных соотношений, мелодии, фактуры и формы. В произведении ярко выражено наследие русской композиторской школы – отражение национальных традиций И.Ф. Стравинского и М.П. Мусоргского. Помимо этого, присутствуют аспекты западноевропейской музыки: композитор адаптирует элементы западноевропейской музыкальной формы в русской хоровой музыке.

Музыке Ю.А. Евграфова (вслед за И.Ф. Стравинским) свойственно аналогичное русским сказкам соотношение обрядности (в данном случае в смысле символической закрепленности, неизменности отдельных элементов – семантом) и повторности на разных структурных уровнях.

В сфере мелодии и интонации Ю.А. Евграфов отказывается от прямого цитирования русской народной песни и применяет метод свободной работы с элементами национального колорита. При этом, такой способ композитор комбинирует с применением свободной двенадцатitonовости и модальности, а также сонорики. Необходимо подчеркнуть фактурные особенности, которые неразрывно связаны со структурой сочинения. Сочетание контрастных фактурных пластов придает композиции тембровую красочность и оригинальность в области применения художественно-выразительных средств.

Такая палитра инструментария для композитора дает фактически безграничные возможности при синтезе традиции и инновации, что вносит постоянные обновления в авторский стиль и в общее развитие «неофольклоризма» как наиболее ярких тенденций в современном музыкальном искусстве.

## Библиография

1. Алексеева М.И. К вопросу об обработке и пересказе русских народных сказок для детей [Текст] / М.И. Алексеева // Вестник Московского университета. Серия 10.

- Журналистика. – 2011. – № 2. – С. 79-90. EDN: OIOETP.
2. Аникин В.П. Писатели и народная сказка [Текст] / В.П. Аникин // Русская сказка в обработке писателей. – М.: Художественная литература, 1970. – 378 с.
3. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. Полное издание в одном томе [Текст] / А.Н. Афанасьев. – М.: Издательство "Альфа-книга", 2021. – 1087 с.
4. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки: В 3 т. Том 1. [Текст] / А.Н. Афанасьев. – М., 1957. – 539 с.
5. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие [Текст] / М.С. Высоцкая, Г.В. Григорьева; МГК им. П.И. Чайковского. – М.: Московская консерватория, 2011. – 440 с.
6. Головинский Г.Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX-XX века: очерки [Текст] / Г.Л. Головинский. – М.: Советский композитор, 1981. – 279 с.
7. Григорьева Г.В. Николай Сидельников [Текст] / Г.В. Григорьева. – М.: Советский композитор, 1986. – 135 с. EDN: XVKLHZ.
8. Григорьева Г.В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века [Текст] / Г.В. Григорьева. – М.: Советский композитор, 1989. – 206 с. EDN: UWVBQXL.
9. Гусев В.Е. Фольклоризм [Текст] / В.Е. Гусев // Восточнославянский фольклор: словарь науч. и нар. терминологии / под ред. К. Кабанникова. – Минск: Наука и техника, 1993. – С. 406-407.
10. Даль В.И. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. 10. [Текст] / В.И. Даль. – СПб., М., 1898. – 606 с.
11. Евграфов Ю.А. Как реку перейти? [Ноты] / Ю.А. Евграфов // Произведения советских композиторов для женского хора без сопровождения. Вып. 3. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 34-46.
12. Земцовский И.И. Семасиология музыкального фольклора [Текст] / И.И. Земцовский // Проблемы музыкального мышления / сост. М.Г. Арановский. – М.: Музыка, 1974. – С. 177-206.
13. Земцовский И.И. Фольклор и композитор: теоретические этюды [Текст] / И.И. Земцовский. – Л.-М.: Советский композитор, 1978. – 176 с.
14. Иванова Л.П. Фольклоризм в русской музыке XX века [Текст] / Л.П. Иванова. – Астрахань, 2004. – 223 с. EDN: QXPQIL.
15. Карпов П.Е. Творчество А. Ларина в контексте традиций Московской хоровой школы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / П.Е. Карпов. – М., 2006. – 28 с. EDN: NJXQRV.
16. Милка А.П. О двух принципах преломления фольклора (на примере творчества С. Слонимского) [Текст] / А.П. Милка // Музыка в социалистическом обществе. Вып. 3. – Л.: Музыка, 1977. – С. 156-169. EDN: TGYSPR.
17. Николаева Е.А. Валерий Кикта [Текст] / Е.А. Николаева. – М.: Музыка, 2006. – 239 с. EDN: OZGBZS.
18. Паисов Ю.И. Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского [Текст] / Ю.И. Паисов // И.Ф. Стравинский. Сатьи. Воспоминания. – М.: Всесоюзное издательство "Советский композитор", 1985. – С. 94-128.
19. Петров А.К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1981–2005): Основные тенденции. Новые композиторские подходы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / А.К. Петров. – М., 2007. – 239 с. EDN: ZNMICJ.
20. Старостина Т.А. Помышление о свете незаходимом: о творчестве Юрия Буцко [Текст] / Т.А. Старостина // Музыка из бывшего СССР: сб. статей. Вып. 2. – М.: Композитор, 1996. – С. 8-40. EDN: MYVSBG.
21. Стравинский И.Ф. Байка: Веселое представление с пением и музыкой. Либретто И.Ф.

- Стравинского. [Партитура] / И.Ф. Стравинский. – Москва: Музыка, 1973. – 131 с.
22. Тараканов М.Е. Новая жизнь национальной традиции в современной русской советской музыке [Текст] / М.Е. Тараканов // Новая жизнь традиций в советской музыке: статьи и интервью / сост. Н.Г. Шахназарова, Г.Л. Головинский. – М.: Советский композитор, 1989. – С. 9-51.
23. Тараканов М.Е. О русском национальном начале в современной советской музыке [Текст] / М.Е. Тараканов // Советская музыка на современном этапе: статьи и интервью / сост. Н.Г. Шахназарова, Г.Л. Головинский. – М.: Советский композитор, 1984. – С. 42-69.
24. Тихонова Ю.В. Хоровая музыка Валерия Калистратова: к проблеме "фольклор и композитор сегодня": дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Ю.В. Тихонова. – М., 2014. – 207 с. EDN: TAFKCN.
25. Христиансен Л.Л. Из наблюдений над творчеством композиторов "новой фольклорной волны" [Текст] / Л.Л. Христиансен // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. – М.: Советский композитор, 1972. – С. 198-218.
26. Ярешко А.С. Русские колокольные звоны в синтезе храмовых искусств: история, стилевые основы, функциональность: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / А.С. Ярошенко. – М., 2005. – 401 с. EDN: MFALGK.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор обозначил в заголовке («Хор а cappella «Как реку перейти» Ю.А. Евграфова: фольклор и композитор») и пояснил во введении, является хор а cappella «Как реку перейти» Ю.А. Евграфова как яркий образец музыкального воплощения русской народной сказки (в объекте исследования) в фольклоре хорового творчества а cappella московского композитора Юрия Анатольевича Евграфова (1949 – 2021).

Автор раскрывает программу исследования путем целеполагания («Цель исследования – рассмотреть претворение русского литературного фольклора в хоре а cappella «Как реку перейти» Ю.А. Евграфова. Среди основных задач: атрибутирование литературно-текстового источника; раскрытие особенностей хорового письма композитора»), обращая внимание читателя, что выбранный автором эмпирический материал (само произведение композитора) до последнего времени не становилось предметом анализа, что и составляет научную новизну представленных в статье результатов.

Автор сконцентрировал свое внимание на детальном анализе музыкальной формы хора а cappella «Как реку перейти» и формообразующих принципах построения его частей. Помимо обращения композитора к тексту русской народной сказки в пересказе известного русского фольклориста А. Н. Афанасьева, автор обнаруживает сходство в интонационно-мелодической работе композитора с музыкальным материалом со стилистикой М. П. Мусоргского и И. Ф. Стравинского. Сходство состоит не в прямых заимствованиях или аллюзиях, а в использовании фольклорных приемов композиции, свойственных обрядовым театрализациям. На примере анализа конкретного музыкального произведения автор раскрывает основные приемы формирования неповторимого стиля композитора в его интерпретации фольклорного содержания.

Автор приходит к выводу, что палитра примененного композитором инструментария раскрывает безграничные возможности синтеза традиции и инновации и «вносит постоянные обновления в авторский стиль и в общее развитие “неофольклоризма” как

наиболее ярких тенденций в современном музыкальном искусстве».

Таким образом, предмет исследования раскрыт автором на хорошем теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования основывается на принципах целостного анализа формы музыкальных произведений с целью раскрытия специфики претворения русского литературного фольклора в конкретном произведении Ю.А. Евграфова. Авторский методический комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Итоговые выводы автора хорошо обоснованы и заслуживают доверия.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «проблема взаимодействия профессионального искусства и народного творчества давно занимает исследователей», но вместе с тем на примере творчества для хора а cappella Ю.А. Евграфова она до последнего времени не изучалась.

Научная новизна исследования, состоящая в авторском анализе формы и стилеобразующих музыкально-выразительных средств хора а cappella «Как реку перейти» Ю.А. Евграфова, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом выдержан научный, отдельные отступления автора от рекомендованных редакцией норм оформления упомянутых годов и веков можно считать не существенными.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, хотя на будущее рецензент рекомендует автору не игнорировать возможность помещения результатов своего исследования в более широкий актуальный научный дискурс за счет оценки публикаций российских и зарубежных коллег по близкой тематике за последние 2-5 лет. Оформлены библиографические описания без существенных нарушений ГОСТа, но в п. 26 допущена ошибочная опечатка в фамилии автора (что необходимо устраниить).

Апелляция к оппонентам (Ю. В. Тихонова, А. С. Ярешко) вполне корректна, хотя автор и избегает острых теоретических дискуссий.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и может быть рекомендована к публикации после устранения ошибки в фамилии одного из оппонентов.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензируемый текст «Хор а cappella «Как реку перейти?» Ю.А. Евграфова: фольклор и композитор» представляет собой музико-культурологическое исследование, в центре которого – произведение советского композитора Ю. Евграфова. Автор рассматривает данное конкретное произведение («Хор а cappella «Как реку перейти?») в контексте более широкой проблемы взаимодействия фольклора и симфонической музыки XX века, т.е. форм, смыслов адаптации профессиональным композитором фольклорных элементов. Цель работы автор формулирует как «... рассмотреть претворение русского литературного фольклора в хоре а cappella «Как реку перейти» Ю.А. Евграфова....атрибутирование литературно-текстового источника; раскрытие особенностей хорового письма композитора». Заявленная теоретическая основа работы довольно обширна, однако автор ограничивается перечислением публикаций, между тем как очевидно, что советские и постсоветские подходы к взаимоотношениям фольклора и симфонической музыки несколько разнятся, и автоматическое подключение их к

современным нарративам может быть несколько неуместным. Так, автор пишет «Закономерность внимания к прошлому музыкальной культуры народа обусловлена как внутренними потребностями самого музыкального искусства, так и причинами более широкого историко- социального порядка, коренящимися в эпохе». Советская и постсоветская эпохи существенно отличаются, соответственно несут в себе разные причины социально-исторического характера, которые автор в любом случае не конкретизирует. «В современной геополитической ситуации данная тема чрезвычайно актуальна. И.И. Земцовский видит в подобном неослабевающем интересе композиторов к фольклору «спасительную "саморегуляцию", оберегающую композиторскую музыку как специфический организм культуры от пагубной самоизоляции» . Представляется, что Земцовский в 1970-ые гг. имел в виду несколько иную самоизоляцию, которая возможна в 2025 г., в любом случае автор не конкретизирует социально-исторические причины обращения к фольклору ни в вводной теоретической части, ни в прямом обращении к творчеству Евграфова. Задача «атрибутирование литературно-текстового источника» представляется чисто формальной и решается простым указанием на текстовый источник. Собственно музикоедческий разбор сочинения Евграфова автору вполне удался, проблема работы на наш взгляд заключается в отсутствии именно историко-культурного и биографического контекста работы: почему Евграфов обращается к такому специальному тексту, почему именно в это время, какое место данная работа занимает в его творческой биографии, чем было подготовлено это обращение и т.д. – элементарные вопросы, на которые автору вероятно стоило хотя бы попытаться ответить. Автор пытается поставить данное произведение Евграфова в ряд продолжателей нефольклорных экспериментов Стравинского и сам указывает, что «Как реку перейти?» - «уникальный случай воплощения прозаической сказки в произведении для хора а cappella в музыке отечественных композиторов второй половины XX века», с шестидесятилетним временным промежутком после работ Стравинского. Какое-то объяснение и временного промежутка, и появления «В 1960-70-х годах мощного взлета новой фольклорной волны», как представляется, было бы уместным в работе; т.е. рассмотрение произведения в более конкретном контексте развития русской советской музыки XX века и нефольклорного направления в частности. Рецензируемый текст рекомендуется к доработке.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Хор а cappella «Как реку перейти?» Ю.А. Евграфова: фольклор и композитор», в которой проведено исследование взаимодействия профессионального композиторского искусства и народного творчества.

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что на фоне нарастающих процессов всемирной глобализации в условиях постиндустриального общества усиливается тенденция пробуждения национального сознания, связанная с повышением интереса к национальным корням, традициям, идеям. С точки зрения автора, способность и желание сохранить народное искусство есть условие самосохранения народа как этнической общности, носителя неповторимого культурного генотипа и духовных традиций, на государственном уровне происходит переоценка роли и потенциальных возможностей фольклора в решении сложнейших культурно-экологических и воспитательно-образовательных проблем. Особо автор подчеркивает,

что в современной геополитической ситуации, когда русская культура подвергается отмене или ограничениям за рубежом, что иногда трактуется как проявление «культуры отмены» или «дискриминации по национальному признаку», значение фольклора, как фактора сохранения национальной культуры и формирования патриотического самосознания, а также непременного условия патриотического воспитания, усиливается многократно.

Цель исследования – рассмотреть претворение русского литературного фольклора в хоре а cappella «Как реку перейти» Ю.А. Евграфова. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: атрибутирование литературно-текстового источника; раскрытие особенностей хорового письма композитора. Объект исследования – фольклор в хоровом творчестве а cappella Ю.А. Евграфова. В качестве предмета исследования избран хор а cappella «Как реку перейти» Ю.А. Евграфова как яркий образец музыкального воплощения русской народной сказки.

В ходе исследования были использованы общенаучные методы анализа и синтеза, а также культурно-исторический, художественный и музыковедческий анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких исследователей как Г.Л. Головинский, И.И. Земцовский, Л.Л. Христиансен, М.С. Высоцкая и др.

Автором проделан детальный анализ научной обоснованности проблематики, в результате которого им изучен научный дискурс, связанный с темой «композитор и фольклор». Автор приходит к заключению, о большом объеме исследований фольклоризма в профессиональном композиторском искусстве, однако специальных работ по изучению преломления фольклорных тенденций в хоровом творчестве а cappella Ю.А. Евграфова не существует. Этим определяется новизна статьи.

На основе исторического анализа автор заключает, что корни неофольклоризма восходят к началу XX-го столетия и к творчеству раннего И.Ф. Стравинского. В своих сочинениях И.Ф. Стравинский существенно расширил методы работы с народным материалом, что дало импульс к модифицированию фольклора, и переосмыслинию народного творчества, как первоисточника в взаимосвязи с индивидуальным авторским стилем. XX век кардинально расширил представление о музыкальном искусстве. Сохраняя традиции, обновлялись композиторские техники, синтезировались музыкальные жанры и формы. Фундамент и основа отечественной композиторской школы, которым является русский фольклор, со второй половины XX века также начал свое обновление с помощью технико-стилевых приемов современной музыки.

Среди отечественных композиторов, в творчестве которых протягиваются нити, связывающие музыкальную классику с музыкой второй половины XX века, автор выделяет имя московского композитора Ю.А. Евграфова. На примере его сочинения для хора а cappella «Как реку перейти?» им показано, что проявление нефольклорных традиций заключается в органичном сплетении фольклорного текстового материала с новыми стилевыми приемами музыки XX века.

Проведенный автором музыковедческий анализ позволил автору прийти к заключению, что в музыкальном решении композитор опирается на существенные обновления в области структуры сочинения, звуковысотных соотношений, мелодии, фактуры и формы. В произведении ярко выражено наследие русской композиторской школы – отражение национальных традиций И.Ф. Стравинского и М.П. Мусоргского. Помимо этого, присутствуют аспекты западноевропейской музыки: композитор адаптирует элементы западноевропейской музыкальной формы в русской хоровой музыке. Как отмечает автор, в сфере мелодии и интонации Ю.А. Евграфов отказывается от прямого цитирования русской народной песни и применяет метод свободной работы с элементами национального колорита. При этом, такой способ композитор комбинирует с применением свободной двенадцатitonовости и модальности, а также сонорики.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение возможности слияния различных стилей в создании новых направлений в искусстве представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составляет 26 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Василенко М.Ю. «Намучатся – научатся»: непростой путь к образованию православных жителей Речи Посполитой в первой половине XVII в // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.75416 EDN: NMIDG URL: [https://nbppublish.com/library\\_read\\_article.php?id=75416](https://nbppublish.com/library_read_article.php?id=75416)

## «Намучатся – научатся»: непростой путь к образованию православных жителей Речи Посполитой в первой половине XVII в.

Василенко Мария Юрьевна

ORCID: 0009-0008-0628-3546

аспирант; исторический факультет; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

119192, Россия, г. Москва, р-н Раменки, тер. Ленинские Горы, д. 1Б

✉ vmasha1999@yandex.ru



[Статья из рубрики "Историческая культурология и история культуры!"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2025.4.75416

### EDN:

NMIDG

### Дата направления статьи в редакцию:

31-07-2025

### Дата публикации:

07-08-2025

**Аннотация:** Предметом исследования данной статьи является образование православных жителей Речи Посполитой в первой половине XVII в., которое рассматривается как важный инструмент сохранения культурной идентичности в условиях религиозных конфликтов, вызванных Брестской унией 1596 г. Акцент сделан на том, как систематическое насилие и преследования со стороны католиков и униатов воздействовали на образовательные инициативы, проводимые православными братствами. Рассматриваются следующие вопросы: организация православного образования, отражение образовательной проблемы в религиозной полемике и трудности, с которыми сталкивались учащиеся православных школ. Перед братскими школами стояла сложная двойная задача: было необходимо не только вступить в

конкуренцию с иезуитскими коллегиумами, но и бороться за сохранение собственной веры как таковой. Освещается противостояние между православной и католической образовательными системами, а также последствия систематических нападений на братские школы, организованных католиками и униатами. Исследование проводится на основе текстологического анализа жалоб духовенства и шляхты, сочинений полемической литературы и распросных речей мещан с использованием историко-сравнительного, историко-типологического и историко-системного методов. Научная новизна заключается в том, что в статье затрагивается малоизученная тема религиозного насилия, связанного с образованием православных на территории Речи Посполитой, с привлечением в том числе архивных материалов распросных речей, что даёт уникальную возможность исследовать мнение не только элиты, но и народных масс по интересующему вопросу. В результате исследования автор пришёл к выводу, что духовенство, шляхта и рядовые мещане по-разному воспринимали насилие против учащихся православных школ. Для последних нападения на школы – очередной жестокий акт насилия, но для первых двух – это угроза не только для личной безопасности, но и для будущего православного вероучения. Особый вклад автора в исследование темы состоит в том, что на основе рассмотрения интеграции эмоциональных и рациональных аргументов в жалобах различных слоев населения осуществляется попытка увидеть, как образование и вера становились плотно взаимосвязанными в условиях межконфессионального конфликта. Подчеркивается, что образование в указанный период не только выполняло функцию передачи знаний, но и становилось важным инструментом социальной дисциплинаризации.

#### **Ключевые слова:**

Речь Посполитая, религиозная нетерпимость, религиозная полемика, православные братства, распросные речи, православная шляхта, социальная дисциплинаризация, полемическая литература, братские школы, Брестская уния

#### **Введение**

Первая половина XVII в. в истории Речи Посполитой была связана с борьбой православных жителей восточных земель против насаждения Брестской церковной унии 1596 г., предполагавшей переход в подчинение папе римскому с одновременным сохранением богослужения византийской литургической традиции на церковнославянском языке. Православное население восприняло данный шаг как посягательство на веру и попытку окатоличить и ополячить население украинских и белорусских земель, потому значительная часть отказалась переходить в унию. Западнорусская церковь оказалась разделена на униатскую и православную, при этом последняя стала подвергаться систематическим преследованиям со стороны и католиков, и униатов. Эта борьба принимала самые причудливые формы и велась путем экономического, социального, политического и культурного притеснения. В истории Речи Посполитой в первой половине XVII в. религиозные конфликты играли значительную роль, оказывая влияние на многие аспекты жизни общества. Одним из ключевых вопросов, затронутых этими конфликтами, было образование, которое становилось не только средством передачи знаний, но и важным инструментом сохранения культурной идентичности. Православные жители, включая шляхтичей, священников и рядовых граждан, столкнулись с вызовами, связанными с насилием и дискриминацией, что повлияло на их отношение к образовательным инициативам.

Религиозные конфликты в Речи Посполитой существенно повлияли на развитие общества, особенно в контексте образования. Насилие, направленное против православных учебных заведений, не только подчеркивало напряженность между конфессиями, но и вызывало необходимость осознания важности сохранения культурной идентичности через образовательные проекты. В этом контексте исследование отношения православных к образовательным инициативам приобретает особую актуальность.

Выбор темы обусловлен её значимостью для понимания роли образования в сохранении культурной идентичности и социальной сплоченности в условиях религиозных конфликтов. Изучение этого вопроса позволяет глубже осознать, как образовательные инициативы способствовали сплочению православного сообщества в Речи Посполитой.

В данной статье предметом нашего исследования станет образование в православных учебных заведениях в конце XVI – первой половине XVII вв. Поскольку, следуя укоренившимся религиозным обычаям, в Речи Посполитой в XVII в. образование, как и большинство форм духовной культуры, носило религиозный характер, нам представляется важным рассмотреть в качестве проблемы то, каким образом непримиримое противостояние восточной и западной церкви на территории Речи Посполитой сказалось на такой относительно узкой сфере, как обучение подрастающего поколения. В связи с этим мы предлагаем решить ряд вопросов:

- 1) Каким образом было организовано образование для православных?
- 2 ) Какое отражение получила проблема образования в религиозной полемике, возникшей в связи с Брестской церковной унией?
- 3 ) С какими трудностями сталкивались ученики православных учебных заведений? Как эти трудности воспринимались и как с ними боролись представители разных сословий:
  - духовенства;
  - православной шляхты;
  - рядовых мещан?

Польские исследователи, начиная с К. Ходыницкого [1] обычно подчеркивали позитивное влияние униатско-католической политики на образовательные процессы, отмечая её вклад в создание многонациональной и многоконфессиональной образовательной системы. С другой стороны, украинские историки, вслед за М. Грушевским [2. С. 224-228], критиковали унию, рассматривая её как инструмент ассимиляции православного населения. Эти различия в подходах отражают более широкие национальные и религиозные разногласия между польской и украинской историографией, что подчеркивает сложность и многогранность темы.

Целый ряд исследователей, включая В.П. Мещерякова [3], Е.Н. Дзюбу [4], Я. Д. Исаевича [5], акцентировали внимание на роли православных братств в развитии образовательной системы. Их исследования подчеркивали самостоятельность и активность православных общин в создании и поддержке школ, таких как Львовская и Киевская братские школы. М. Грушевский отмечал, что православные братства не только обеспечивали образовательные нужды, но и способствовали сохранению религиозной и культурной идентичности в условиях давления со стороны унии [2. С. 219-224]. Украинские исследователи также акцентировали внимание на важности событий 1632

года, когда была основана Киевская коллегия, сыгравшая значительную роль в развитии православного образования и культурного подъема украинского народа [6. С. 159-174].

Широкий срез взглядов представителей православного духовенства Речи Посполитой на вопросы, связанные с образованием, предоставляют материалы православно-униатской полемики, что уже было реализовано многими исследователями, из которых следует выделить ряд представителей современной историографии Я. Стародомского [7], Н. А. Кутузову [8], И. Шевченко [6. С.159-174]. Отношение православной шляхты к унии и ее попытки выработать стратегии борьбы с нею нашли отражение в фундаментальном исследовании П. Н. Жуковича [9] и позднейших аналогичных исследованиях. Непосредственно вопросам, связанным с образованием посвящена статья Д. А. Смолякова [10. С.151-162], но оно ограничивается подробным рассмотрением спора двух выдающихся полемистов – Льва Кревзы и Захария Копыстенского, не принимая во внимание суждения, высказанные в прочих полемических текстах, не принадлежащих этим авторам.

Так или иначе, большинство вышеозначенных исследований предлагают более комплексный взгляд на значение образования на церковнославянском языке в Речи Посполитой, озвученного в полемической литературе и организацию братских школ, мы же в свою очередь хотим сосредоточиться на насилии, с которым приходилось сталкиваться учащимся и всем прочим людям, имевшим отношение к православным учебным заведениям. Тем более в современной историографии практически отсутствуют сведения о суждении рядовых мещан по этому вопросу, в связи с труднодоступностью источниковой базы. В свою очередь мы обнаружили ряд интересных, на наш взгляд, документов по этой теме, работая в Российском государственном архиве древних актов (далее РГАДА) с материалами распросных речей рядовых мещан.

### **Методология**

Основной фокус нашего исследования – отношение к образованию православных представителей разных сословий западнорусских земель, потому мы ограничимся лишь краткой характеристикой организации и содержания самого образовательного процесса, опираясь преимущественно на уже существующую историографию по данному вопросу и отчасти на опубликованный источниковый материал.

Переходя к характеристике позиции духовенства, мы обратим особое внимание на материалы религиозной полемики, в которых формулируется взгляд на образование, его важность, решается вопрос о том допустимо ли получение образования в учебных заведениях иноверцев (иезуитских коллегиях)?

В рамках нашей работы мы обнаружили специфический повторяющийся сюжет, связанный с насилием, применяемым к ученикам православных школ, причем речь идет не о банальных драках между сверстниками, вспыхивающих под влиянием момента, а о целенаправленных систематических акциях со стороны католиков и униатов.

В разного рода жалобах, отчасти представители православного духовенства и шляхты высказывают свое отношение к таким акциям. Анализируя построение этих жалоб, то, что выносится авторами на первое место, чему в тексте уделяется больше внимания, мы можем высказывать обоснованные предположения о их мотивах, отчасти судить о том, что вызывает больший эмоциональный отклик у представителей этих двух сословий.

Работая над актовыми материалами в фондах Разрядного приказа РГАДА, мы обнаружили

сведения о нападениях на учеников православных учебных заведений в материалах распросных речей. Прежде всего следует пояснить, что распрос представляет собой разговор с представителями власти при пересечении границы Московского государства и Речи Посполитой, целью которого является выяснение цели визита, а также, по возможности, получение новостей о том, что происходит в соседнем государстве. После заключения Брестской церковной унии усилилось давление на православное население польских земель, оттого увеличился и поток беженцев на территорию Московского государства. Поскольку распрос на границе, видимо, имел полуформальный характер, респонденты, зачастую довольно ярко живописуют свои злоключения и беды, которые им пришлось претерпеть, из-за чего они вынуждены были предпринять попытку сменить подданство и уехать в соседнее «Православное государство», где надеются, что не будут терпеть претензии за исповедание собственной веры. Мы исследовали несколько сотен распросных речей, применяя метод линейного анализа средневековых массовых источников и выявили отдельную «линию», насчитывающую несколько десятков текстов, в которых вскользь упомянуты или подробно описаны случаи нападения на учеников православных братских школ, что даёт нам редкую возможность услышать голоса «снизу»: понять как к данной узкой проблеме относились рядовые члены православной паствы, что для них воспринималось особенно болезненно. При этом, принимая во внимание характер разговора на границе, мы неоднократно убеждались, что порой переселенцы, стремящиеся сменить подданство склонны приукрашивать правду или, напротив, чересчур драматизировать, чтобы расположить к себе представителей власти. Тем не менее, мы, к сожалению, вынуждены констатировать, что в данном случае их свидетельства об ужасающих своими вероломством и жестокостью нападениях на «школьников», близки к истине, поскольку аналогичные, данные мы получаем из опубликованных материалов жалоб духовенства и шляхты польскому королю, тезисных замечаниях в распросных речах курсирующих через границу торговых людей, оттого мы полагаем, что имеем все основания считать, что свидетельства мещан – не выдумка, получив косвенное подтверждение из источников по другую сторону границы, от представителей других сословий.

Проведя подробный и тщательный текстологический анализ оказавшихся в нашем распоряжении материалов, мы использовали классические методы исторического анализа: историко-сравнительный, историко-типологический и историко-системный для анализа и сопоставления взглядов разных сословий на проблемы, связанные с образованием православных жителей восточных земель Речи Посполитой, чтобы выяснить, как они реагируют на эти проблемы, вырабатывают ли единую стратегию борьбы.

### **Основная часть**

Образование в первой половине XVII в. в Речи Посполитой, как и в любое время, и любом обществе являлось краеугольным камнем, затрагивавшим одновременно экономику, политику и социокультурную сферу. Образование, будучи не только способом передачи знаний, но и масштабной площадкой для распространения мыслей, идей, включая вероучение, оказалось особенно болезненным вопросом в связи с религиозным противостоянием, начавшимся после заключения Брестской церковной унии 1596 г.

В рамках этноконфессионального противостояния католиков, униатов и православных одной из площадок для борьбы стала религиозная полемика, в рамках которой отразились и сформировались противоположные мировоззренческие системы, оказавшие влияние на формирование идентичностей поляков и их восточнославянских соседей.

Один из главных идеологов унии, готовивший почву для будущего постепенного соединения двух церквей, католический теолог, Пётр Скарга, был одним из первых, кто в своей аргументации против православия использовал образование, указав на то, что даже церковнославянский язык уступает латыни и греческому, поскольку: «Еще не было на свете академий и коллегий, где философия, богословие, логика и другие свободные науки преподавались бы по-славянски, на нем [церковнославянском языке] нет ни грамматики, ни риторики и быть не может» [11. С. 63]. Он высказал сомнения в том, насколько православные священники способны заботиться о своей пастве, не имея должного образования, что прозвучало особенно болезненно, учитывая, что в момент публикации его произведения «О единстве церкви Божией и об отступлении греков от единства, с предостережением и наставлением народам руським» в 1577 г., на территории Речи Посполитой вовсе отсутствовали учебные заведения, в которых знания передавались бы на церковно-славянском языке [12. С. 133].

Будучи свидетелями слабости представителей высшей церковной иерархии, их неспособности полноценно противостоять католикам в правовом пространстве ещё до заключения унии, а со временем и предательства некоторыми представителями высшей церковной иерархии интересов «вяры грецкой» (Митрополит Киевский Михаил (Рогоза), Епископ Владимирский и Брестский Ипатий Потей, Епископ Луцкий и Острожский Кирилл Терлецкий и пр.), православная паства взяла инициативу в свои руки, что и послужило толчком для формирования особых сообществ – православных братств, собиравших под своим крылом людей самых разнообразных сословий. Целью их было всестороннее противодействие насаждению католических порядков, в том числе и унии. Братства активно жертвовали средства на строительства и ремонт храмов и монастырей, поддерживали приходы, богадельни, лечебницы и, что особенно важно для нашей статьи, занимались строительством и содержанием школ, училищ, типографий [13. С. 34]. Признанными авторитетами в сфере образования на территории Речи Посполитой были иезуитские коллегиумы, обучавшие «семи свободным искусствам», а также латинскому и греческому языкам. В Братских школах, которые ставили перед собой задачу составить достойную конкуренцию признанной во всей Европе иезуитской системе, использовали модель обучения, разработанную Эразмом Роттердамским, именуемую «триединая академия», при таком подходе обучение велось на трёх языках. Адаптируя эту методику под свои реалии Братские школы вели образование на церковнославянском, греческом и латинском языках [12. С. 134]. Первая Братская школа была открыта во Львове в 1586 г., а вслед за тем аналогичные были открыты в Вильно, Бресте, Минске, Могилеве, Луцке, Киеве и т.д [13. С. 32].

Однако, несмотря на активные шаги, предпринятые для решения проблем православного образования, они сохранялись на протяжении всей первой половины XVII в., демонстрируя разные свои грани. Вслед за П. Скаргой целый ряд полемистов-католиков вменял в вину православным их недостаточную образованность, в особенности в среде духовенства. В свою очередь православные полемисты, такие как анонимный автор фундаментальной «Перестоги» (1605-1606 гг.) активно критируют противников и предостерегают единоверцев от чтения подложных книг, оправдывающих унию: «книги змышляют, пишучи под датою старою, писмом старым, якобы колись тая згода трвати мела» [14. С. 231]. Вторая не менее важная в их глазах проблема – не только открытие и поддержание, но и образовательный авторитет Братских школ.

Компетентность учителей Братских школ, качество преподавания – всё это было крайне важно для представителей православной шляхты Речи Посполитой, которые, следуя шляхетским традициям сарматизма, для поддержания своего статуса непременно должны

были служить, потому образование для них – важная ступенька на пути к желанной должности, а значит и социальному статусу. Прежде всего следует помнить, что несмотря на все усилия со стороны Братств, православных школ было недостаточно, открытие новых сталкивалось с постоянным сопротивлением местных религиозных и светских представителей власти-католиков, которые либо собственными силами, либо при поддержке короля добивались запретов на строительство или закрытие братских школ [15. С. 7-8]. Но даже, когда юридическое сопротивление оказывалось преодолено, для части представителей православной шляхты оставался открытый вопрос о том, не навредит ли будущей карьере обучение не в одном из иезуитских коллегиумов, которые уже отлично себя зарекомендовали, такого рода сомнения породили целую ветвь аргументации в текстах православных полемистов.

Все стороны участвующие в религиозной полемике конца XVI – первой половине XVII в. осознают, что образование подчас даже более эффективный способ укрепления и распространения веры, чем проповедь, потому социальное дисциплинирование с помощью учебных заведений – один из самых ненавязчивых, но надежных способов добиваться своих социокультурных и политических целей, укреплять позиции своей Церкви [16. С. 12-27]. Пусть и не современными терминами в сатирическом православном произведении «Вопросы и ответы православному з папежником» (1603 г.), демонстрирующем в том числе превосходство православного образования над «латинской мудростью», говорится о необходимости укреплять веру не только и не столько с помощью церковной службы: «гдежъ найлепей и снадней ма быть проповедь науки збавенное, ажъ не в церкви ... не на службе, але по службе» [17. С. 81].

Один за другим авторы православных полемических текстов стремятся предостеречь шляхтичей от неверного с их точки зрения решения, поскольку обучение в иезуитском коллегиуме приближает их чад к блистательной светской карьере, но отдаляет от спасения души в лоне Истинной Церкви (анонимное сочинение 1607 г.): «не маючи своих наукъ, у науки рымскіе свое дети давати почали, которые за науками и веры навыкли» [14. С. 220]. В своём отчаянном сражении за души паству, духовные пастыри дают порой радикальные советы: не учиться вовсе, если нет возможности посещать православное учебное заведение, ведь в конце концов: «мудрость светская глупство есть у Бога» (из ранее упомянутых «Вопросов и ответов...» 1603 г.) [17. С. 106]. Один из видных православных полемистов, З. Копытенский в своей «Палинодии» (1621-1622 гг.) [18] стремился практически постранично опровергнуть тезисы, выдвинутые Л. Кревзой в его «Обороне унии» (1617 г.) [19]. В ответ на утверждение униатского архиепископа Смоленска о низком статусе православных священников из-за низкого уровня образования [19. С. 287], православный мыслитель возражал: никакие светские знания, включая философию, несравнимы и никак не связаны с духовным развитием, чему подтверждением служит тот факт, что «многочисленные ученые и от них, и от нас еретиками были; ... признаны» [18. С. 904].

Судя по той риторике, которая в дальнейшем систематически звучит в текстах самих православных шляхтичей, один из наиболее эффективных аргументов, к которому прибегали православные полемисты – угроза того, что молодые шляхтичи, утратив связь с верой, не будут иметь почтения к родителям и традициям своих предков, таким образом, получив образование, тем не менее лишатся подлинного своего достоинства «з веры православное на рымскую выкrestилися, и назвиска (фамилии) и имена собе поотменяли, якобы они николи не знали ся быти потомками благочестивых прародителей своих» [14. С. 224].

Источники, кажется, достаточно убедительно свидетельствуют нам о том, как, видимо, тяжело давалось представителям шляхты решение о том, куда отправить учиться своего ребенка, в то же время у нас практически нет информации о том, как принимали такое решение представители рядового населения, прежде всего мещане, реже крестьяне, чьи дети порой учились в приходских школах, о чем мы узнаем из распросов. Однако в текстах представителей всех рассматриваемых нами в данной статье сословий (духовенства, шляхты, мещан, крестьянства) встречаются упоминания о проблеме, столкновение с которой сложно вообразить современному человеку.

На пути к образованию представители православных общин на территории Речи Посполитой и без того преодолели немало юридических трудностей, не просто давалась им и постройка школы, кому-то из родителей не менее тяжело далось и решение о том, где именно их ребенок будет получать знания. В момент, когда кажется, что основные сложности позади, юные школьники, их наставники, меценаты начинают сталкиваться с чудовищными актами насилия – разбойными нападениями, со стороны католиков: «хлопят з школы, при той же церкви будучое, их бitem розогнавши» (1621 г.) [15. С. 139]. Необходимо отметить, что подавляющее большинство описаний, обнаруженных нами, явно свидетельствует о том, что такие нападения не были следствием случайно вспыхивавших драк, но были тщательно подготовлены, порой санкционированы и организованы прямыми конкурентами Братских школ – иезуитскими коллегиями.

Особого внимания заслуживает то, как о таких нападениях говорят представители разных сословий. Безусловно жестокие нападения никого не оставляют равнодушными, но то, как о них пишут и говорят, отчасти демонстрирует некоторую разницу в восприятии представителями разных сословий стоящей перед ними проблемы. Духовные иерархи с трепетом относятся к своим коллегам и юным ученикам, страдающим от нападений католиков. Нам кажется важным отметить, что в своих жалобах, адресованных польскому королю, они особое внимание уделяют тому, что священнослужители не только пострадали физически, но и были публично унижены, им и без того приходится жить и исполнять свои обязанности: «пофалки явные чипечи» (терпя публичные угрозы/унижения) [20. С. 389]. Нападения с оружием, побивания камнями и палками – нестерпимое оскорбление для и без того ограниченной в своих правах православной церкви на территории Речи Посполитой, такого рода обращения к королю – попытка убедить его вмешаться по крайней мере в столь вопиющих случаях и защитить своих верноподданных. В то же время письма к Московскому государю полны списков церковной утвари, ценных книг, убранства, пострадавших от шляхетских нападений на братские церкви, школы и лечебницы, сообщается точное число разбитых окон, снятых с петель дверей и пр. Мы полагаем, это объясняется тем, что польские короли неоднократно и вполне убедительно давали понять, что не окажут финансовой поддержки никаким православным учреждениям ни при каких обстоятельствах, но посланцы, посещающие Московское государство, порой получают финансовую помощь. Было бы несправедливым упрекать представителей духовенства в том, что для них интересы школьников отошли на второй план, их страдания, реже имена конкретных жертв нападений так же упоминаются в таких текстах, но больше внимания уделяется тому, что, по мнению автора письма, под силу решить адресату.

Иначе строятся тексты рядовых жителей украинских и белорусских земель (крестьян и мещан), их сообщения о подобных инцидентах полны живописных деталей самого нападения, хронологии событий, вследствие этого они, пожалуй, наиболее эмоциональны. Вместо списка пострадавших при нападении предметов школьной обстановки мы встретим, например, такие описания: «до дверей каменями руками бити, а

штурмовать почали;...выбити не могли;... у дверей колодку шаблями и киями (палками) розбивши и розгрохотовши свовольне; ... гды се их большей есче збегло, тых дверей знесли» (1624 г.)[21. Л. 154]. Описания пострадавших зачастую довольно лаконичные, но от того не менее красочные и чудовищные: «битых, синых, кровавых и спухлых, барзо шкодливых всюди веле позадавали и на здоровю их покаличили» (1632 г.) [22. Л. 73]. Как и священнослужители в своих жалобах, мещане в своих распросах на границе редко упоминают имена конкретных жертв таких нападений, а если и упоминают, то видимо, от того, что произошедшее с ними особенно чудовищно в их представлении, с чем нам сложно бывает не согласиться: «Ломинского бито, мордовано, который на живый бог волал (взывал) и просилсе, абы его не забияно, кгды ж им ничего не винен был, шаблями поsekли, поранили и киями (палками), килька разы покладаючи, били и мордовали, од которого зраненя и окрутного збитя (жестокого избиения) богу душу oddал» (1632 г.)[22. Л. 76]. Тем не менее, для рядовых жителей нападения на Братские школы логично встроены в целую цепь насильтственных действий, с которыми они вынуждены сталкиваться. В отличие от священнослужителей, они не считают нужным придавать особое значение нападениям на учебные заведения, как актам специфического, нарочитого и более опасного посягательства на веру. В том, как они говорят о таких нападениях, звучит, на наш взгляд, нечто напоминающее рутинное смирение, жестокость, ожидаемая для каждого русина (православного жителя Речи Посполитой): «хоц намней невинного, только же русин били, секли» (1629 г.) [23. Л. 206], это не значит, что они согласны опустить голову и терпеть; напротив, нападения получают стойкий отпор, но не прекращаются. Пожалуй, рядовым жителям действительно сложно и бессмысленно по-особенному относиться к пострадавшим учебным заведениям, при условии, что по крайней мере часть из них вынуждена наблюдать на своем пороге ежедневную череду насилия и разрушений: «а праве каждои ночи, купою по улицам волочачися и на дворы шляхетных и людей розных и шляхетских находечи, стреляючи, окна выбиваючи» (1635 г.) [24. Л. 53]. Важно, что причину таких погромов представители народных масс чётко связывают с религиозной нетерпимостью, неоднократно указывая на то, что агрессоры-католики намечают себе жертвами именно православных «русинов».

Отдельного упоминания, на наш взгляд, заслуживают шляхетские жалобы, будучи по уровню эрудиции более близкими к духовенству, чем к мещанству, шляхтичи в своих жалобах польскому королю проявляли уже знакомое нам внимание к деталям обстановки. Однако, если в своих посланиях Московскому государю священнослужители сообщали прежде всего об утраченных книгах и церковной утвари, рассчитывая, что он не откажет в помощи единоверцам, шляхтичи, руководствуясь той же логикой, действовали иначе. Они так же понимали, что польский король, лишивший православную церковь своей поддержки, откажется восполнять утраченную церковную атрибутику, упор ими делался на пропадающие в ходе таких нападений сундуки и ларцы с деньгами: «скрини 2 с пинезми (2 ларца с деньгами), одну малую, шпитальную, всю желизну, на окне у шпитала стоячую, у ланцушка урвали (оторвали от цепочки), а другую деревянную, розбивши пинези, которых в обудву могли быти золотых полутора ста, пожаковавши (разграбили)» (1634 г.) [15. С. 140]. В их жалобах зачастую поименно перечислены все пострадавшие при нападении, с упоминанием полученных ими травм, тяжести нанесенного вреда: «Василя Сталевича в лоб окрутне ранено и рану ему шкодливою задано, Демяна Василича хорого на лужку кийми побито и в лоб ранено и за забитого одошли, Якима Левковича каменем в губу до зубов впол пробито, Дмитрови Посполитому каменем око выбито» (1634 г.)[15. С. 140]. Также предоставлены имена свидетелей того, в каком плачевном состоянии оказались жертвы: «видили есмы у постели лежачего» (1617 г.) [25. С. 53]. На первый взгляд такие послания выглядят наиболее формальными

и сухими по сравнению с тем, что доносят до нас представители духовенства и рядовые жители: подробное четкое и ясное описание, зачастую лишенное эмоциональных эпитетов, производит ничуть не менее чудовищное впечатление на читателя. Родители, опекуны и наставники, не сумевшие предотвратить жестокие расправы над детьми, обращаются к закону, как к очередному средству отстаивания своих интересов. Порой в их текстах звучит обращение к общехристианской сакральной норме, например, они уповают на более строгое отношение властей к инциденту, поскольку и без того чудовищное правонарушение было совершено в воскресенье, что заслуживает особого порицания: «жадного респекту на жадную речь не маючи, прибравши себе купы большое в день недельный» (1606 г.) [26. С. 21].

Нападения на Братские школы редко ограничиваются уничтожением учебного заведения, часто под ударом оказываются и находящаяся неподалеку церковь, «мешканя (жилища) при ней для духовных особ и людей убогих, уломных, шпитальных» (1609 г.) [25. С. 32], лечебница и даже кладбище, в текстах шляхтичей, обращенных к польскому королю, можно прочесть те же слова, что почти дословно воспроизводят мещане в своих распросах: «абы только был русин, без вшелякого политования шаблями, киями, цеглами (кирпичами), альбо рачей каменями побили, потовкли и помордовали» (1634 г.) [15. С. 139]. На наш взгляд у тех и других и других, подобные слова – не признак смирения перед своей судьбой, но демонстрация осознания ими своего положения, признак зреющего и укрепляющегося в сердцах и умах этноконфессионального противостояния, которое на протяжении всего рассматриваемого периода находит выходы в казачьих восстаниях и достигнет кульминации в восстании Б. Хмельницкого 1648-1654 гг.

В отличие от рядовых жителей православная шляхта, вслед за духовенством выделяет нападения на учеников из общей массы систематических насильственных действий со стороны «ляхов». Они осознают важность связи образования и укрепления веры, о которой, как мы уже продемонстрировали ранее, писали православные полемисты, поэтому, как нам кажется для шляхтичей особенно болезненны ситуации, когда страдают учащиеся, они не только будущее своих родителей, но будущее Истинной Церкви, ведь: «маючи науки, ижъ латво выучившия могут правду всему свету показати и церковь С<sup>вя</sup>тую моцно боронити» (1617 г.) [25. С. 53].

### **Заключение**

В ответ на заявления католических полемистов об утрате авторитета православной церковью, вследствие отсутствия в том числе у священнослужителей качественного образования, в Речи Посполитой в конце XVI – первой половине XVII вв. открываются Братские школы, обучение в которых ведется на церковнославянском языке. Православные учебные заведения постоянно сталкивались с противодействием со стороны католических властей, начиная с препятствования строительству, вплоть до закрытия уже существующих. Действующим же школам приходилось прикладывать огромные усилия, чтобы доказать свою конкурентоспособность по сравнению с авторитетными, известными всей Европе иезуитскими коллегиумами.

Представители духовенства в ходе полемики с католиками и униатами всеми силами доказывали, что «греческая мудрость» ни в чем не уступает латинской, а также, видимо, чтобы убедить сомневающихся шляхтичей, уверяли, что сохранение чистоты веры важнее получения образования ради будущей карьеры, настаивая на том, что обучение в католическом коллегиуме вместо православной школы – прямой путь к утрате веры, а значит и предательству заветов предков. Однако, те, кто сделал выбор в пользу

спасения бессмертных душ своих чад, сталкивались с новой угрозой – систематическими нападениями со стороны католиков, организованными часто при поддержке иезуитских коллегиумов.

Источники доносят до нас описания этих жестоких акций представителями духовенства, шляхты и даже рядовыми мещанами, крайне редко крестьянами. Характер этих описаний отличается в силу специфики источников. Рассмотренные в данном исследовании тексты духовенства и шляхты носят официальный и полуофициальный характер, авторы стремятся смирить свою эмоциональность, видимо, стараясь исправить хоть что-то, требуя не столько отмщения, сколько минимальной компенсации. Польская королевская власть чётко дала понять, что православная церковь лишена с ее стороны всякой поддержки, в первую очередь финансовой, поэтому подавая жалобы на нападения на Братские школы, представители высшего духовенства стремятся сделать акцент на то, что пострадали прежде всего наставники и преподаватели, не лишенные заслуг перед властью, русины, остающиеся верноподданными польской короны. Во время таких нападений часто страдает не только школа, но и все объекты, находящиеся по соседству, зачастую это церковь, лечебница, соседние светские постройки. Духовенство и шляхта вскользь упоминают в обращениях к польскому королю о пострадавшей церковной утвари, но не уделяют этому большого внимания, видимо, осознавая бессмысленность. Вместо этого шляхтичи подробно перечисляют количество выбитых окон, пострадавшие от огня части здания, снятые с петель двери, испорченные ставни и пр. Учитывая, что именно такая расстановка акцентов в подобных жалобах сохраняется десятилетиями, мы считаем себя вправе заключить, что такая стратегия приносит желанные результаты и пострадавшим удаётся добиться по крайней мере компенсации материального ущерба. Видимо, с аналогичной целью завершаются подобные жалобы всегда списком ущерба, нанесенного перечисленным поименно ученикам, преподавателям и всем прочим, кто оказался вовлечен в конфликт, начиная с испорченной одежды, заканчивая последствиями побоев, причем последнее готовы подтвердить свидетели, чей список так же прилагается.

В отличие от духовенства и шляхты, «голоса» крестьян и мещан, говорящих об интересующем нас предмете, мы слышим благодаря полуформальным распросам, допускающим относительно вольную форму общения между представителями власти Московского государства и рядовыми жителями украинских и белорусских земель, которые рассказывают о жестоких нападениях на школы, как об одной из множества причин, вынудивших их пытаться сменить подданство и перейти под власть «православного государя». Их описания эмоциональны, акцент сделан на вероломный характер таких нападений, беспричинность нападавших, порой могут быть более подробно описаны сами события, но за исключением случаев вопиющей жестокости не сами жертвы, или разграбленное имущество. Цель этих эмоциональных описаний – донести до адресата ощущение масштаба трагедии.

В заключении нам кажется важным отметить, что для мещан подобные нападения – трагичный, но не исключительный эпизод: пострадавшее имущество и даже избитые дети, для большинства респондентов, к сожалению, являлись частью практически ежедневного цикла насилия, от которого они бежали. При этом представители низших слоев населения, так же чётко, как и представители более образованных сословий понимали, что причина жестокости – религиозная нетерпимость. В то же время более образованные представители шляхты и духовенства маркировали такие нападения, как наиболее важные из всех эпизодов религиозного насилия, чем нападения на светских лиц и их имущество, ведь, с их точки зрения, образованное будущее поколение,

воспитанное в соответствии с православными догмами, сможет со временем более успешно и с меньшими потерями нести свет Истинной Церкви и защищать ее от посягательств. Исследование открывает новые горизонты понимания актуальных исторических процессов, касающихся роли образования в религиозной и политической жизни Речи Посполитой в рассматриваемый период.

## **Библиография**

1. Chodnicki K. Kościół prawosławny a Rzeczpospolita Polska: zarys historyczny 1370–1632. Warszawa, 1934. 632 s.
2. Грушевский М.С. Иллюстрированная история Украины. СПб., 1913. 556 s.
3. Мещеряков В.П. Братские школы Белоруссии (XVI-1-я пол. XVII в.). Минск, 1977. 56 s.
4. Дзюба Е.Н. Просвещение на Украине и его роль в укреплении связей украинского народа с русским и белорусским: вторая половина XVI – первая половина XVII в. К., 1987. 129 s.
5. Исаевич Я.Д. Братские школы // РПЭ: В 2 тт. М.: БРЭ, 1993. Т. 1. С. 256.
6. Шевченко І. Религиозная полемическая литература в украинско-белорусских землях у XVI-XVII ст. // Шевченко І. Україна між Востоком і Западом: Нариси з історії культури до початку XVII століття. Пер. с англ. Львів, 2001. С. 159-174.
7. Starodomski J. Spory o "wiarę grecką" w dawnej Rzeczypospolitej. Kraków, 2003. 368 s.
8. Кутузова Н.А. Нация, религия и государственность в полемической литературе Беларуси конца XVI-первой половины XVII вв. Минск, 1998. 98 s.
9. Жукович П.Н. Сеймовая борьба православного западнорусского дворянства с церковной унией. СПб., 1901. 610 s.
10. Смоляков Д.А. Формирование социально-философских взглядов на феномен образования в контексте православно-униатской полемики в Беларуси и Украине начала XVII века // Humanistic Encounters. International Interdisciplinary Scientific Journal. 2016. № 6. С. 151-162.
11. Акинчиц А.И. Братские школы // Материалы научно-богословской конференции, посвященной памяти преподобного мученика Афанасия, игумена Брестского и 400-летию Брестских церковных соборов. Брест, 1996. С. 5-9.
12. Данилевский И.Н., Таирова-Яковлева Т.Г., Шубин А.В., Мироненко В.И. История Украины. СПб.: Алетейя, 2020. 290 s.
13. Садовникова Н.Е. Значение Братских школ в истории российского государства // Мир наук и образования. Саранск: Мордовский гуманитарный институт, 2016. № 1. С. 134-164.
14. Грушевский М.С. Історія української літератури. Т. 5. Кн. 2. Київ: Либідь, 1995. 614 s.
15. Воссоединение Украины с Россией. Документы и материалы. Т. 1. 1620–1647. М.: АН СССР, 1953. 587 s.
16. Дмитриев М.В. Об отношении к "грамматике, риторике и силлогистике" в православной культуре Восточной Европы на рубеже XVI и XVII веков // Религиозное образование в России и Европе в XVII веке. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2011. С. 13-27.
17. Русская историческая библиотека, издаваемая археографической комиссией. Т. 7. СПб., 1882. 1822 s.
18. Капустянский З. Палинодия // Русская Историческая Библиотека. СПб., 1878. Т. 4. С. 313-1200.
19. Kreuza L. Oborona jedności cerkownej, albo dowody, któremi się pokazuje, iż grecka Cerkiew i łacińska ma być zjednoczona // Русская Историческая Библиотека. СПб., 1878. Т. 4. С. 157-312.
20. Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссией. Т. 19.

СПб., 1903. 872 с.

21. Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 210. Оп. 12. № 262.
22. РГАДА. Ф. 210. Оп. 12. № 274.
23. РГАДА. Ф. 210. Оп. 12. № 271.
24. РГАДА. Ф. 210. Оп. 12. № 280.
25. Вестник Юго-Западной и Западной России. № 9. Киев, 1863. 340 с.
26. Вестник Юго-Западной и Западной России. № 12. Киев, 1864. 316 с.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

История православных жителей Речи Посполитой весьма непроста: как известно, в течение нескольких столетий польское государство активно стремилось к ассимиляции православных подданных, что не могло не привести к череде религиозных конфликтов. В этой связи вызывает интерес изучение различных аспектов сохранения культурной идентичности жителей Речи Посполитой.

Указанные обстоятельства определяют актуальность представленной на рецензирование статьи, предметом которой является образование в православных учебных заведениях Речи Посполитой в конце XVI – первой половине XVII вв. Автор ставит своими задачами рассмотреть библиографию вопроса, раскрыть проблемы, с которыми сталкивались ученики православных учебных заведений, проанализировать организацию образования для православных.

Работа основана на принципах анализа и синтеза, достоверности, объективности, методологической базой исследования выступает системный подход, в основе которого находится рассмотрение объекта как целостного комплекса взаимосвязанных элементов. Научная новизна статьи заключается в самой постановке темы: автор на основе различных источников стремится охарактеризовать, как образовательные инициативы способствовали сплочению православного сообщества в Речи Посполитой. Научная новизна определяется также привлечением архивных материалов.

Рассматривая библиографический список статьи, как позитивный момент следует отметить его масштабность и разносторонность: всего список литературы включает в себя свыше 25 различных источников и исследований. Источниковая база статьи представлена документами из фондов Российского государственного архива древних актов. Из привлекаемых автором исследований отметим работы В.П. Мещеряковой, Н.Е. Садовниковой, Д.А. Смолякова, в центре внимания которых находятся различные аспекты феномена образования православных жителей Речи Посполитой. Заметим, что библиография статьи обладает важностью как с научной, так и с просветительской точки зрения: после прочтения текста статьи читатели могут обратиться к другим материалам по ее теме. В целом, на наш взгляд, комплексное использование различных источников и исследований способствовало решению стоящих перед автором задач.

Стиль написания статьи можно отнести к научному, вместе с тем доступному для понимания не только специалистам, но и широкой читательской аудитории, всем, кто интересуется как православным населением Речи Посполитой, в целом, так и его образованием, в частности. Аppeляция к оппонентам представлена на уровне собранной информации, полученной автором в ходе работы над темой статьи.

Структура работы отличается определенной логичностью и последовательностью, в ней можно выделить введение, основную часть, заключение. В начале автор определяет актуальность темы, показывает, что «в рамках этноконфессионального противостояния

католиков, униатов и православных одной из площадок для борьбы стала религиозная полемика, в рамках которой отразились и сформировались противоположные мировоззренческие системы, оказавшие влияние на формирование идентичностей поляков и их восточнославянских соседей». В работе показано, что «будучи свидетелями слабости представителей высшей церковной иерархии, их неспособности полноценно противостоять католикам в правовом пространстве ещё до заключения унии, а со временем и предательства некоторыми представителями высшей церковной иерархии интересов «вяры грецкой» (Митрополит Киевский Михаил (Рогоза), Епископ Владимирский и Брестский Ипатий Потей, Епископ Луцкий и Острожский Кирилл Терлецкий и пр.), православная паства взяла инициативу в свои руки, что и послужило толчком для формирования особых сообществ – православных братств, собиравших под своим крылом людей самых разнообразных сословий», которые помимо прочего занимались и строительством и содержанием школ и училищ. Примечательно, что как отмечает автор рецензируемой статьи, «стороны участвующие в религиозной полемике конца XVI – первой половине XVII в. осознают, что образование подчас даже более эффективный способ укрепления и распространения веры, чем проповедь, потому социальное дисциплинирование с помощью учебных заведений – один из самых ненавязчивых, но надежных способов добиваться своих социокультурных и политических целей, укреплять позиции своей Церкви».

Главным выводом статьи является то, что «в ответ на заявления католических полемистов об утрате авторитета православной церковью, вследствие отсутствия в том числе у священнослужителей качественного образования, в Речи Посполитой в конце XVI – первой половине XVII вв. открываются Братские школы, обучение в которых ведется на церковнославянском языке».

Представленная на рецензирование статья посвящена актуальной теме, вызовет читательский интерес, а ее материалы могут быть использованы как в курсах лекций по истории России, так и в различных спецкурсах.

В целом, на наш взгляд, статья может быть рекомендована для публикации в журнале «Человек и культура».

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Ван Д. Трагический характер Юэ оперы «Сянлиньсао» // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.75165 EDN: MNHLIT URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=75165](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75165)

## Трагический характер Юэ оперы «Сянлиньсао»

Ван Ди

ORCID: 0009-0004-8472-6542

аспирант; факультет искусств; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.  
Postgraduate student, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.

125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1

✉ 302935735@qq.com



[Статья из рубрики "Сценические искусства"](#)

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2025.4.75165

**EDN:**

MNHLIT

**Дата направления статьи в редакцию:**

15-07-2025

**Дата публикации:**

12-08-2025

**Аннотация:** В данной статье рассматривается спектакль «Сянлиньсао» как объект исследования, с целью выявления инноваций в выражении трагичности в процессе модернизации Юэ оперы. Анализируется исторический контекст и причины создания спектакля, основанного на произведении Лу Синя «Чжуфу» (祝福, ритуальное новогоднее жертвоприношение), а также особенности его адаптации. Исследование сосредоточено на трёх аспектах трагической эстетики: трагическая тема, сценическое воплощение и символические образы. Первая часть основывается на литературной мысли Лу Синя и раскрывает механизм «Ешьте людей!» («吃人») в феодальной этике, выражающейся в экономическом гнёте, духовном подавлении и социальной холодности. Анализируется, как эти трагические элементы преобразуются средствами сцены в визуально-звуковое воздействие. Вторая часть акцентирует внимание на художественных новациях в различных версиях спектакля с участием Юань Сюэфэнь – в частности, в вокальном выражении боли, сценических приёмах сумасшествия и в

изменении цветовой гаммы костюмов для усиления трагической атмосферы. Прослеживается эволюция спектакля (1946–2021), демонстрируя растущую выразительность трагического в Юэ опере. Третья часть рассматривает уникальность трагического стиля Юэ оперы, где символические сценические образы, такие как «ветра и снега» («风雪») и «пожертвования на порог» («捐门槛»), играют двойную роль: эмоциональной разрядки и культурной критики. Методология исследования включает анализ литературы и музыкальной драматургии оперы. Автор приходит к выводу, что Юэ опера «Сянлиньсао» посредством сценической адаптации зримо передаёт глубокую критику феодальной морали, заложенную в оригинальном произведении Лу Синя. Спектакль отличается выраженной социальной направленностью и актуальностью. Художественные смелости, проявленные Юань Сюэфэн и другими мастерами, в пении и сценическом движении, наполнили Юэ оперу новой лирикой и трагическим напряжением, расширив её выразительные возможности. Повторяющиеся символы, такие как «ветра и снега» и «пожертвования на порог», эффективно визуализируют социальное угнетение, превращая абстрактное насилие традиций в ощутимый сценический образ. Это свидетельствует о художественной жизнеспособности и гуманистической сущности Юэ оперы в процессе её модернизации и даёт важный материал для понимания трагической эстетики в современном китайском театре.

#### **Ключевые слова:**

Юэ опера, Сянлиньсао, Лу Синь, трагедия, сценическое исполнение, символические образы, китайский традиционный театр, модернизация, Чжуфу, Юань Сюэфэн

В начале XX века Китай переживал период бурных социальных преобразований. После свержения феодальной монархии в результате Синьхайской революции, Движение новой культуры выступило под знаменами «демократии» и «науки», стремясь искоренить остатки старого ритуально-конфуцианского порядка. Однако реализация революционных идеалов не могла быть мгновенной: ядовитые корни феодального мышления продолжали глубоко проникать в народное сознание, а широкие массы по-прежнему страдали от нищеты и духовного гнёта.

В 1924 году Лу Синь<sup>[1]</sup> опубликовал рассказ «Чжуфу» (祝福, ритуальное новогоднее жертвоприношение), в котором через трагическую судьбу крестьянки Сянлиньсао обнажает суть феодально-клановой этики как системы «Ешьте людей!» («吃人»). В традиционном патриархальном обществе прошлого времени такие силы, как власть рода, власть мужа и власть религии, переплетаясь, беспощадно угнетали слабых, подобных Сянлиньсао, доводя их до отчаяния. Смерть героини в произведении Лу Синя — не просто личная трагедия, а крик протesta против безразличного и жестокого общества.

Подобная критическая трагическая тематика была в то время крайне редка на сцене Юэ оперы. Ранний репертуар традиционной Юэ оперы в основном строился на любовных трагедиях учёных и красавиц или семейно-этических драмах, где социальная критика была слабо выражена, а сценические образы концентрировались на переживаниях влюблённых. Именно поэтому включение реалистических произведений Лу Синя в сферу Юэ оперы стало важным прорывом как в тематике, так и в идейном наполнении жанра.

Это было не только откликом на требования времени к прогрессивной литературной мысли, но и выражением внутренней потребности самой Юэ оперы в содержательном обновлении и формальном переосмыслении.

На этом фоне молодая актриса Юэ оперы Юань Сюэфэн (1922 - 2011) с особой остротой осознала, что идеи современной литературы способны вдохнуть новую жизнь в традиционное театральное искусство. В 1946 г. она в сотрудничестве с драматургом Нань Вэй (1922 - 1991) адаптировала новеллу Лу Синя «Чжуфу» (祝福, ритуальное новогоднее жертвоприношение) для сцены, создав спектакль Юэ оперы «Сянлиньсао». Постановка этого спектакля стала вехой в реформировании Юэ оперы 1940-х годов и открыла для неё новый путь развития.

«Сянлиньсао» впервые ввела в Юэ оперу серьёзную и глубокую социально-критическую тематику, что позволило этому лирическому жанру обрести мощное идейное звучание. Постановка не только глубоко тронула сердца широкой публики, но и вызвала живой отклик в культурной среде. Исследователь творчества Лу Синя Вэй Цзиньчжи посвятила специальную статью анализу художественной ценности этой адаптации, отметив, что спектакль точно передал дух оригинала, особенно в проработке образов и трагической атмосферы, и стал одним из самых удачных примеров сценической интерпретации произведений Лу Синя.

Шанхайская театральная ассоциация также провела специальный круглый стол, на котором многие эксперты и учёные высоко оценили как идейную силу, так и художественную выразительность спектакля. Можно сказать, что «Сянлиньсао», как первая удачная попытка современной драмы в Юэ опере, заложила прочный фундамент для её реалистического направления, которое активно развивалось в 1950-е гг.

Тем не менее, существующие исследования в основном остаются на уровне тогдашних рецензий и эмпирических обобщений, и до сих пор сравнительно немного систематических работ, посвящённых трагической эстетике Юэ оперы «Сянлиньсао». Настоящая статья направлена на восполнение этого пробела и стремится выявить, каким образом спектакль «Сянлиньсао» достиг двойного прорыва как в идейном, так и в художественном измерении.

В связи с этим исследование строится по следующим трём направлениям:

Проанализировать трагическую тему и исследовать, как Юэ опера «Сянлиньсао» передаёт дух критики феодальной ритуальной морали, заложенный в оригинале Лу Синя, а также раскрыть современное значение этой темы в контексте китайского традиционного театра.

Изучить сценическое воплощение образа: проследить художественные новации, предложенные Юань Сюэфэн и другими мастерами в аспектах актёрской выразительности, вокально-музыкального оформления и драматургической структуры; проанализировать, как спектакль совершенствовался через этапы постановки — начиная с премьеры 1946 г. и вплоть до его доработок в 1956 г., 1962 г. и 1977 г.

Проанализировать ключевые символические образы в спектакле, такие как повторяющийся мотив «ветров и снегов» («风雪») и сцена «пожертвований на порог» («捐门槛»), и раскрыть их трагическую нагрузку и культурно-критическое содержание как выразительных сценических метафор.

*Трагическая тема: литературный первоисточник и социальная критика.*

Новелла Лу Синя «Чжуфу» (опубликована в 1924 г.) описывает трагическую судьбу женщины из низших слоёв общества в старом Китае после Синьхайской революции. События разворачиваются в деревне Лу-чжэн в районе Цзяннань, а вся история жизни

Сянлиньсао служит разоблачением разрушительной сущности феодально-ритуальной морали. В юности она была продана в семью в качестве невесты-ребёнка, вскоре овдовела; затем её насильно выдали замуж повторно — и она вновь потеряла мужа; её единственный сын Амао погиб в результате несчастного случая. В конечном итоге, под звуки новогодних фейерверков в день жертвоприношения предкам (祭祖), Сянлиньсао одиноко умирает на улице.

Деревенские жители воспринимали её как дурное предзнаменование, существо, приносящее несчастья, и унижительно называли её «Моучжун» (谬种 — позорное и оскорбительное прозвище, символизирующее отвержение и общественное презрение) [\[1, с. 50\]](#).

Через смерть Сянлиньсао Лу Синь глубоко обличает «онемевшую» и жестокую сущность старого общества, суть которого — «Ешьте людей!» («吃人»). За внешней оболочкой стихийных бедствий и личных трагедий скрывается систематическое насилие со стороны феодально-кланового мышления и гнилой обрядовой морали, которые безжалостно загоняют слабых в тупик.

Публикация «Чжуфу» пришлась на период стремительных перемен в китайском обществе: несмотря на падение династии Цин и провозглашённые Движением новой культуры принципы «демократии» и «науки», остатки феодального мышления всё ещё сохранялись, а широкие народные массы продолжали жить в условиях бедности и духовного гнёта [\[2, с. 14\]](#).

Трагическая тема Сянлиньсао обладает ярко выраженным социально-критическим характером: она обнажает, как традиционная этика разрушает личность, особенно в отношении женщин. Подобные темы редко встречались в традиционном репертуаре Юэ оперы, где преобладали истории о любви между учёными и красавицами или семейно-нравственные драмы, с относительно слабой социальной направленностью.

Таким образом, появление произведений Лу Синя в поле зрения Юэ оперы стало не только откликом на общественный запрос к прогрессивной мысли, но и внутренней необходимостью самого жанра — в стремлении к обогащению содержания и обновлению художественной формы [\[3, с. 87\]](#).

В 1946 году молодая Юань Сюэфэн активно продвигала реформу Юэ оперы, стремясь повысить её идейный уровень и художественную выразительность. По воспоминаниям, в то время режиссёр шанхайской труппы «Сюэшэн» Нань Вэй(南薇) предложил Юань Сюэфэн адаптировать новеллу Лу Синя «Чжуфу» для сцены. Во время чтения текста Юань Сюэфэн была глубоко тронута судьбой Сянлиньсао. Образ геройни, деревенская атмосфера и жестокость феодальной морали, описанные в произведении, точно совпадали с её внутренними размышлениями о социальной действительности и необходимости сценического обновления.

Она осознала, что эта история способна привнести в Юэ оперу невиданную ранее глубину и силу. Вскоре Юань Сюэфэн приняла решение поставить «Сянлиньсао» на сцене, «чтобы дать голос женщинам, страдающим в молчании» [\[4, с. 22\]](#).

Это решение стало первым случаем, когда Юэ опера прямо обратилась к резкой критике феодальной морали, и открыло новую главу в развитии жанра современной драмы в Юэ опере.

Разумеется, адаптация сдержанной и глубокой прозы Лу Синя для традиционного театра была задачей непростой. Произведения Лу Синя часто подменяют внешнюю драматическую конфронтацию скрытыми психологическими конфликтами, лишены привычной для китайской оперы чёткой оппозиции добра и зла, а также выраженных кульминационных поворотов, что создавало значительные трудности для сценической адаптации. Более того, Лу Синь мастерски раскрывает тёмные стороны человеческой природы через детали — при дословном переносе это могло бы привести к недостатку драматического напряжения [\[5, с. 16\]](#).

Тем не менее, Юань Сюэфэн, Нань Вэй(南薇) и другие участники постановки не испугались этих трудностей. Посредством драматургического уплотнения конфликтов и усиления символики они вдохнули в спектакль новую сценическую жизнь. При работе над пьесой они сохранили основную сюжетную канву и центральную идею оригинала, одновременно переработав структуру персонажей и сценическое построение так, чтобы оно соответствовало требованиям театрального представления.

Результаты этой работы оказались исключительно значимыми: среди множества попыток адаптировать прозу Лу Синя Юэ опера «Сянлиньсао» признана одной из самых успешных и влиятельных. Через художественную практику она дала ответ на вопрос: как традиционному театру выразить современное трагическое сознание. Сценическая реконструкция трагической судьбы Сянлиньсао позволила Юэ опере органично объединить литературный критицизм с театральной формой, тем самым расширив как тематический диапазон, так и идейную глубину жанра.

#### *Сценическое воплощение: художественные новации и многократные адаптации.*

Сценическое воплощение Юэ оперы «Сянлиньсао» ознаменовалось значительными художественными новациями, особенно в сферах актёрской игры и музыкального оформления. В премьерной версии 1946 г. Юань Сюэфэн творчески применила оригинальные вокальные приёмы и выразительные сценические мизансцены для передачи трагических эмоций.

В вокальном отношении она ввела в партию Сянлиньсао интонации, близкие к плачу, а также протяжные и печальные мелодические линии, выражающие глубокую скорбь и отчаяние героини. По отзывам современников, пение Юань Сюэфэн было «словно рыдание и исповедь», трогательное до слёз. Это стало началом новой трагически-лирической вокальной стилистики в Юэ опере и заложило основы будущей «школы Юань» (袁派), отличающейся выразительной эстетикой трагизма.

В актёрской игре она отошла от традиционной переупорядоченной формализованности и ввела множество правдоподобных, психологически достоверных движений: в сценах психического срыва героиня дрожит, падает на землю, обхватывает голову руками и рыдает. Эти реалистические детали ярко отражают внутренний крах Сянлиньсао и дают зрителю почувствовать весь масштаб её душевного разлома [\[6, с. 45\]](#).

Сценография и световое оформление также отличались выразительной контрастностью: холодный зимний пейзаж, резкие переходы между светом и тенью создавали атмосферу тревоги и обречённости — словно всё общество теснило героя со всех сторон. Благодаря этому сочетанию аудиовизуального воздействия премьерный спектакль произвёл мощное впечатление на публику, вызвав глубокие размышления о социальной действительности.

Современники восприняли премьеру «Сянлиньсао» как событие, «раскрывшее для Юэ

оперы новую дорогу и наделившее её новой жизнью» – так оценил спектакль рецензент Юй Пин на страницах «Шицзе чэнъбао» вскоре после майских показов 1946 г. Ещё резче прозвучала реакция крупнейшего драматурга-левого Тянь Ханя: «Сянлиньсао — это та работа, что по-настоящему меня тронула... Лишь увидев постановку, я понял, насколько результаты восьмилетних поисков труппы превзошли мои ожидания». Подобные отклики подтверждают что уже на старте спектакль был признан «поворотным камнем» модернизации Юэ оперы, а его социально-критический пафос оказался созвучен культурным запросам послевоенного Шанхая [14, с.1].

Успех «Сянлиньсао» стал важным шагом в направлении модернизации трагической выразительности Юэ оперы и значительно обогатил её художественные средства.

Однако Юань Сюэфэн не остановилась на успехе премьерной постановки. В последующие годы она неустанно совершенствовала «Сянлиньсао», проводя многочисленные доработки и доводя спектакль до зрелой формы. В 1956 г., при поддержке Чжоу Эньляя [2] и других деятелей, была осуществлена первая крупная переработка. Во втором варианте особое внимание было уделено усилению критического духа оригинала Лу Синя — в частности, акцентировано изображение разрушительного влияния феодального суеверия на Сянлиньсао, что усилило идейную глубину спектакля.

Согласно воспоминаниям, в новом варианте были удалены некоторые сравнительно мягкие и лиричные элементы из первоначальной версии, благодаря чему сюжет стал ближе к трагической сути оригинала. Это придало содержанию большую остроту, однако в определённой степени ослабило лирическое воздействие на сцене.

Тем не менее, версия 1956 г. была тепло воспринята зрителями и получила положительные отзывы от таких исследователей творчества Лу Синя, как Вэй Цзиньчжи. Однако сама Юань Сюэфэн не была полностью удовлетворена этим вариантом. По её мнению, принятая в тот момент форма «драма с включёнными вокальными эпизодами» хоть и усиливала драматизм, но фрагментированная структура сцен нарушила целостность спектакля, а некоторые вокальные номера нуждались в более тонкой музыкальной обработке.

Именно это критическое осмысление побудило её к дальнейшему поиску художественного обновления.

В 1962 г., в честь 20-летия публикации речи Мао Цзэдуна «О литературе и искусстве в Янъяне», Юань Сюэфэн представила третью редакцию спектакля «Сянлиньсао». Эта версия была воспринята как радикальное «преображение» всей постановки.

Прежде всего, в драматургической структуре были заменены актовые деления, заимствованные из драматургии, на традиционные сцены китайской оперы, что сделало сюжетное развитие более гибким и плавным, усилив непрерывность действия и выразительность спектакля. В музыкальном плане к работе был привлечён композитор Лю Жужэн (1918 - 1999), который заново переработал вокальные партии всего спектакля, добившись более гармоничного единства между пением, речью, мимикой и танцем — основными элементами китайского сценического искусства.

Третья редакция усилила синтез между театральной условностью и внутренним психологическим содержанием персонажа. Её называли экспериментом в области «психологии театрального искусства»: суть заключалась в том, чтобы посредством формализованных средств традиционного театра выразить сложный внутренний мир героев. Сценическая эстетика спектакля всё более приближалась к канонам китайского

театра: речевые и вокальные элементы стали соответствовать выразительной манере Юэ оперы, а в актёрской игре формализованная красота (движения, жесты) сочеталась с тонкими выразительными деталями, передающими душевные переживания.

Эта редакция сохранила глубину идейной критики феодальной морали и в то же время достигла нового художественного уровня — спектакль стал одновременно глубоким по содержанию и изысканным в театральной форме. Третья редакция «Сянлиньсао» имела огромный успех и стала предметом восхищения театрального сообщества.

К сожалению, это недолго продолжалось: с началом политических кампаний середины 1960-е гг., в разрушительный период «культурной революции», постановка была снята из репертуара. Лишь после улучшения политической обстановки в 1976 г. спектакль снова вернулся на сцену и вошёл в fazu дальнейшего совершенствования.

В конце 1970-х гг. Юань Сюэфэнь вновь возглавила труппу для восстановления спектакля «Сянлиньсао» и представила его четвёртую редакцию. Эта версия стала обобщением и введением на новый уровень достижений предыдущих постановок [\[7, с. 53\]](#).

В 1980-е годы стали временем восстановления утраченных традиций и постепенного возвращения зрительского интереса, потому как спектакль вновь вошёл в репертуар Шанхайского театра Юэ оперы и получил поддержку ведущих артистов, среди которых появилось новое поколение исполнителей. Постановка в этот период рассматривалась как образец модернизированной трагической Юэ-оперы, сочетающей социальную остроту с высоким художественным уровнем, а сама «Сянлиньсао» стала символом творческой преемственности и примером того, как произведения Лу Синя могут органично вписываться в традиционный театр.

В 1990-е годы на фоне конкуренции с телевидением, кинематографом и популярной музыкой интерес к Юэ-опере в целом несколько снизился, и все же надо заметить что «Сянлиньсао» продолжала оставаться в репертуаре как классическая постановка, часто используемая для обучения молодых актёров и сохранения сценической школы Юань Сюэфэнь. С начала 2000-х годов, благодаря признанию Юэ-оперы в 2006 году объектом национального нематериального культурного наследия КНР, постановка получила дополнительную государственную поддержку и была возрождена в нескольких театральных проектах. В этот период были ко всему прочему осуществлены сценические версии с участием известных актрис нового поколения, использовались современные световые и звуковые решения.

Сегодня «Сянлиньсао» продолжает жить на сцене как знаковое произведение Юэ-оперы, регулярно входя в репертуар Шанхайского театра Юэ оперы и других трупп. Постановка используется не только как театральный спектакль для широкой публики, но и как учебный материал в профессиональных театральных школах, где она на данный момент служит образцом трагической выразительности и мастерства актёрской игры.

Опираясь на накопленный за годы опыт, творческая группа добилась целого ряда синтетических новаций: вокальная линия приобрела ещё большую лиричность, а партия Сянлиньсао стала особенно выразительной и трогательной. Кульминационные сцены, такие как эпизод «помешательства», сохранили драматическую напряжённость и психологическую глубину, достигнутую в третьей редакции. Кроме того, в этом варианте впервые была реализована модель совместного выступления актёров-мужчин и актрис, что стало отходом от традиции женского ансамбля Юэ оперы. Эта реформа не только

обогатила сценическую выразительность, но и была воспринята как символ открытости и многообразия современного театра.

Постановка в четвёртой редакции имела огромный успех и ознаменовало окончательное созревание художественного замысла Юань Сюэфэнь относительно «Сянлиньсао». Ещё более важно, что возвращение этой постановки в тот период стало значимым поворотным моментом в истории Юэ оперы: жанр современной оперы, преодолев этап доминирования политического дискурса, вновь обратился к собственному художественному развитию. Начался переход от прямолинейного социального критицизма к более глубокому эстетическому осмыслению.

Таким образом, спектакль «Сянлиньсао», прошедший десятилетия оттачивания, стал не просто сценическим успехом, но и подлинной вехой в процессе модернизации Юэ оперы. Он наглядно продемонстрировал жизнеспособность традиционного китайского театра в условиях современности и его способность к постоянному самообновлению [\[8, с. 54\]](#).

Изменение цветовой гаммы костюмов — один из тончайших приёмов, при помощи которых постановщики на протяжении всех редакций «Сянлиньсао» усиливали нарастание трагедии. В первой сцене героиня появляется в традиционном «вдовьем» ансамбле: тёмно-синее дацзинь с узкой белой окаёмкой и белой цветочной заколкой сразу сигнализируют о её безрадостном статусе. Когда судьба дарит краткую надежду (служба в доме Лу), палитра теплеет: костюм сменяется на приглушенные «лотосово-розовые» и бледно-зелёные тона, символизирующие иллюзорное возрождение. Насильственный «свадебный» выкуп прерывает эту линию вспышкой ярких красного и зелёного, которые резко выбиваются из общей гаммы и подчёркивают насилие ситуации. Финал же рисует полное «выцветание» жизни: грязно-серые, индиговые лоскуты с грубыми заплатами превращают тело героини в живое напоминание о разрушенности и социальном изгнании. Постепенная десатурация цвета — от холодного контрастного черно-белого через мимо-жизнерадостные пастели к ахроматической тусклости — становится визуальной метафорой необратимости катастрофы персонажа [\[13, с. 1-2\]](#).

#### *Символические образы: сценическая метафора и трагическое содержание*

Сценическое искусство Юэ оперы «Сянлиньсао» насыщено символическими образами, которые посредством метафорических сцен и реквизита превращают абстрактную социальную критику в наглядный театральный язык. Среди них особенно выделяются два ключевых мотива — «ветра и снега» («风雪») и «пожертвования на порог» («捐门槛»), придающие всей постановке ярко выраженную трагическую атмосферу и глубокий культурный подтекст.

Во-первых, образ ветра и снега. Как природный феномен, «ветра и снега» в спектакле выходят за пределы простого сценического фона и поднимаются до уровня сквозного символа. Леденящий, пронизывающий ветер и летящие снежинки не только создают суровую атмосферу борьбы героини за выживание, но и становятся метафорой общественного равнодушия и жестокости.

С одной стороны, ветер и снег олицетворяют беспощадность природы: Сянлиньсао мёрзнет и голодает, оставаясь без крыши над головой, её телесные страдания подчёркивают её беспомощность и уязвимость. Но ещё важнее — ветер и снег становятся метафорой невидимого, но всепроникающего гнёта феодально-ритуальной морали.

В произведениях Лу Синя «пожирая людей» человеконенавистническая система

представлена как нечто безликое, всепроникающее и неотвратимое — подобно бушующему снегопаду и ледяному ветру. Через этот образ сцена транслирует подавляющее воздействие старых нравов на судьбу Сянлиньсао: например, конфуцианский идеал «верности до конца» (从一而终) (не выходить повторно замуж), стигматизация женщин, потерявших мужа и ребёнка, как «нечистых» или «зловещих».

Эти предрассудки и институциональное насилие, проистекающее из них, подобны пронизывающему холоду: невидимы, но беспощадны, словно ледяная сеть, стягивающая жертву и не дающая ей ни малейшей возможности к спасению. Таким образом, «ветра и снега» становятся театральной метафорой социальной жестокости и структурного насилия.

Следует отметить, что изменение отношения других персонажей к Сянлиньсао ещё больше усиливает критическую нагрузку, заложенную в образе «ветра и снега». Жители деревни Лу-чжэнь сначала пользовались её трудолюбием, воспринимая её как дешёвую рабочую силу. Однако под влиянием феодальных суеверий они постепенно начинают её избегать, презирать и даже насмехаться над ней.

Социальное отчуждение Сянлиньсао нарастает шаг за шагом: её исключают из участия в ритуалах и обрядах, клеймят как «нечистую» и «зловещую». Даже её усердная работа не способна вернуть ей базовое человеческое уважение и доверие окружающих. В финале драмы Сянлиньсао окончательно изгоняют из кланового сообщества — она умирает в канун Нового года под бурей и снегом, одинокая и забытая.

Тем временем в зале дома семьи Лу продолжается пышное празднование: гости, тепло, благопожелания и шумное веселье. Это резкое противопоставление между жизнью и смертью, теплом и холодом, сочувствием и равнодушием подчёркивает символическое значение ветра и снега — они становятся не просто фоном трагедии, а воплощением всей социальной бесчеловечности.

Таким образом, через образ «ветра и снега» спектакль поднимается от частной трагедии Сянлиньсао к масштабному обличению равнодушия и жестокости феодально-кланового общества в целом [\[9, с. 87\]](#).

Во-вторых, образ «пожертвования на порог». Это ключевой эпизод спектакля, обладающий высокой степенью символичности. Согласно традиционному обычью, «пожертвование на порог» означает внесение средств на замену порога в храме и трактуется как благочестивый акт накопления добродетели. Однако в истории Сянлиньсао этот ритуал приобретает совершенно иной смысл: после повторного замужества она признаётся «нечистой», нарушившей нормы женской добродетели, и чтобы вновь быть принятой в общину и получить работу, она вынуждена отдать все свои сбережения, накопленные тяжёлым трудом, в качестве пожертвования на порог для храма Земельного духа.

На первый взгляд это выглядит как искренний религиозный поступок, однако на деле он представляет собой унизительный акт искупления, навязанный феодальным обществом. Общество деревни Лу-чжэнь требует от Сянлиньсао этим действием доказать своё «раскаяние» и «покорность»: она должна выкупить свою «вину» деньгами и унижением, чтобы вновь обрести хотя бы видимость существования в пределах нормы.

Эта сцена наглядно воплощает духовное насилие, оказываемое на женщину феодальной моралью: Сянлиньсао стоит на коленях перед храмом и бросает в ящик для пожертвований деньги, заработанные за два года тяжёлой работы, а новый деревянный

порог, установленный после этого, будет в дальнейшем попираться тысячами ног. Сценическая реализация этого эпизода поражает своей выразительностью — холодный деревянный порог лежит поперёк сцены, как непреодолимая черта.

Для Сянлиньсао этот порог символизирует пропасть между ней и «нормальным» человеческим существованием: перейти через него — значит вернуться в общество, но она уже исключена из него; сам акт пожертвования закрепляет её «порочность» и делает её объектом общественного попрания. Таким образом, образ порога становится осязаемым воплощением изгнания из морального сообщества, символом того, как общественные нормы карают и исключают личность [\[10, с. 24\]](#).

После завершения ритуала пожертвования на порог Сянлиньсао надеялась, что сможет искупить свою «вину» и начать новую жизнь. Однако жестокая реальность развеивает её надежды. На церемонии поминовения предков в доме семьи Лу, несмотря на то что она уже пожертвовала на порог, её всё равно не допускают к ритуалу — родственники продолжают считать её «нечистой» и запрещают ей прикасаться к подношениям.

Этот эпизод «искупления без прощения» ярко обнажает лицемерие феодальной морали: внешне допускается возможность раскаяния, но как бы Сянлиньсао ни унижалась и ни старалась, клановое общество всё равно не способно её по-настоящему принять. Через этот символический момент спектакль остро ставит проблему безысходного положения личности в рамках патриархально-этической системы: стоит человеку оказаться вне нормы, и он навсегда будет изгнан за пределы «нормального» общественного порядка, даже если будет изо всех сил стремиться к возвращению.

Здесь ритуал утрачивает своё изначальное значение как путь к воссоединению — он превращается в инструмент исключения. Образ Сянлиньсао, совершающей пожертвование порога, на фоне завывающей вьюги, становится мощным символом обличения феодального строя и жестокой обрядовой морали. Именно в этом проявляется художественная сила символизма в Юэ опере «Сянлиньсао»: посредством конкретных, но насыщенных смыслом сценических образов спектакль передаёт сложнейшее социальное содержание и вызывает у зрителя глубокое эмоциональное сопереживание и рациональное осмысление [\[11, с. 20\]](#).

### Заключение

Юэ опера «Сянлиньсао» является важным достижением в процессе модернизации китайского традиционного театра. Благодаря успешной сценической адаптации прозы Лу Синя, спектакль осуществил обновление формы традиционной трагедии и возвышение её идейного содержания [\[12, с. 220\]](#).

В настоящей статье трагизм «Сянлиньсао» проанализирован в трёх ключевых аспектах: трагическая тема, сценическое воплощение и символические образы. Исследование показывает, что трагическая сила спектакля прежде всего проистекает из литературного первоисточника, разоблачающего человеконенавистническую суть феодальной морали — тему, которая, будучи перенесена на сцену Юэ оперы, обрела наглядную и эмоциональную выразительность, усилив интеллектуальное воздействие произведения.

Во-вторых, смелые художественные инновации Юань Сюэфэн и других мастеров в вокале и актёрской игре позволили преодолеть традиционные ограничения жанра: новые вокальные интонации, сценические движения и визуально-звуковое оформление создали трагическую атмосферу, значительно расширив выразительный потенциал Юэ оперы.

В-третьих, за счёт мастерского использования символических образов — таких как «ветра и снега» и «пожертвование на порог» — спектакль воплощает абстрактные формы социального давления в осозаемые сценические метафоры, углубляя эстетическое и культурное звучание трагедии.

[1] Лу Синь (25 сентября 1881 – 19 октября 1936 – Писатель, эссеист-сатирик, крупнейший представитель «Нового культурного движения»; считается основоположником современной китайской литературы).

[2] Чжоу Эньлай (5 марта 1898 – 8 января 1976) – Китайский революционер и государственный деятель; первый премьер Госсовета КНР (1954–1976). Поддерживал модернизацию традиционных театров и лично содействовал доработке «Сянлиньсао» в 1950-х.

## Библиография

1. 尹伟. 作为“谬种”的祥林嫂--从身份认同悲剧再读《祝福》 // 中学语文教学. 2024. – 08.05. – С. 47-50. [Хуан Вэй. Сянлиньсао как "Моучжун": трагедия самоидентификации в "Чжуфу" // Преподавание китайского языка в средней школе. 2024. – 08.05. – С. 47-50]. 2.
2. 赵丹, 马文慧. 《祝福》中祥林嫂悲剧命运新探 // – 第9期. – С. 14-17. [Дао Дань, Ма Вэнъхуэй. Новое исследование трагической судьбы Сянлиньсао в "Чжуфу" // Вып. 9. – С. 14-17]. 3.
3. 李阳. 个性·地域·时代--袁雪芬在经典越剧《祥林嫂》中的多维表达 // 2024. – 04.20. – С. 81-88. [Ли Ян. Индивидуальность, регион, эпоха: многомерное воплощение Юань Сюэфэнь в классической Юэ опере "Сянлиньсао" // 2024. – 04.20. – С. 81-88]. 4.
4. 肖章. 袁雪芬主演越剧《祥林嫂》 // 世纪. 1997. – 09.15. – С. 21-23. [Лу Сяочжан. Юань Сюэфэнь в главной роли в Юэ опере "Сянлиньсао" // Век. 1997. – 09.15. – С. 21-23]. 5.
5. 魏金枝. 试论越剧《祥林嫂》的改编 // 1962. – 第6期. – С. 16-19. [Вэй Цзиньчжи. О преобразовании Юэ оперы "Сянлиньсао" // 1962. – № 6. – С. 16-19]. 6.
6. 武小文. 越剧《祥林嫂》对中国现当代文学作品的改编与创新 // 四川戏剧. 2024. – 05.15. – С. 42-45. [У Сяовэнь. Адаптация и инновация Юэ оперы "Сянлиньсао" по мотивам современной китайской литературы // Сычуаньский театр. 2024. – 05.15. – С. 42-45]. 7.
7. 戴平. 袁雪芬三十一年四改《祥林嫂》 // 中国戏剧. 2021. – 第7期. – С. 52-53. [Дай Пин. Четыре версии "Сянлиньсао" Юань Сюэфэнь за тридцать один год // Китайский театр. 2021. – Вып. 7. – С. 52-53]. 8.
8. 赵兰英. 袁雪芬, 此心只为越剧有 // 2007. – 02.25. – С. 54-55. [Цзао Ланьин. Юань Сюэфэнь: её сердце – только для Юэ оперы // 2007. – 02.25. – С. 54-55]. 9.
9. 王雨晴. 论鲁迅小说的女性观与女性形象的悲剧性--以祥林嫂、子君、爱姑为中心 // 名作欣赏. 2024. – 12.17. – 第36期. – С. 86-89. [Ван Юйцин. Женские образы и трагичность в прозе Лу Синя: на примере Сянлиньсао, Цзицзюнь и Айгу // Восприятие шедевров. 2024. – 12.17. – Вып. 36. – С. 86-89]. 10.
10. 彭秀君, 欧阳夏智. 一曲痛彻心扉的女性悲歌 // 嘉应文学. 2024. – 08. – С. 22-24. [Пэн Сюцзюнь, Оуян Сяжи. Песня женской боли: о Сянлиньсао // Литература Цзянин. 2024. – 08. – С. 22-24]. 11.
11. 薛允礪. 越剧现代戏创作的思考-《祥林嫂》艺术经验的几点启示 // 上海戏剧. 1993. – 03.02. – С. 18-20. [Сюэ Юньхуан. Размышления о создании современной Юэ оперы: опыт постановки "Сянлиньсао" // Шанхайский театр. 1993. – 03.02. – С. 18-20]. 12.
12. 袁雪芬. 求索人生艺术的真谛--袁雪芬自述. 上海:上海辞书出版社, 2002. – 220 с. [Юань Сюэфэнь. В поисках истины искусства жизни: автобиография Юань Сюэфэнь. Шанхай: Шанхайское лексикографическое издательство, 2002. – 220 с.]. 13.
13. 多姿服装: 代表性剧目《祥林嫂》 // 中国越剧戏迷网. 2020. – 08.19. – URL: <https://www.yuejuximi.com/index.php/industrytrends/1316.html> (дата обращения: 2020.08.19).

- 05.07.2025). [Yunzhan Многообразие костюмов: представительский спектакль "Сянлиньсао" // Китайский сайт поклонников Юэ оперы. – 19 авг. 2020 г.]. 14.
14. 马新芳. 从小说《祝福》到越剧《祥林嫂》[Электронный ресурс] // 中国作家网. 2021. – 04.22. – URL: <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2021/0422/c404063-32084401.html> (дата обращения: 05.07.2025). [МА Синьфан. От повести "Чжуфу" к Юэ-опере "Сянлиньсао" // Китайский писатель. – 22 апр. 2021 г.].

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор отразил в заголовке («Трагический характер Юэ оперы "Сянлиньсао"») и прокомментировал во вводной части, является трагический характер Юэ оперы «Сянлиньсао» по сюжету рассказ «Чжуфу» (祝福, ритуальное новогоднее жертвоприношение) Лу Синя (1924) в неоднократной сценической адаптации актрисы Юэ оперы Юань Сюэфэнь (1922–2011).

Автор вполне уместно раскрывает базовый социокультурный конфликт феодальной провинциальной культуры Китая начала XX в. с усилившимся самосознанием китайского народа, выразившийся в консервативной феодально-клановой этике и обретший в рассказе Лу Синя метафоричное критически концептуальное определение «Ешьте людей!» («吃人»). Учитывая роль нового социально-психологического содержания рассказа Лу Синя, обращение к его сценической адаптации существенно расширило эстетику Юэ оперы. Поэтому обращение автора к аспекту «трагической эстетики» Юэ оперы «Сянлиньсао» вполне уместно, тем более что автор обнаруживает некоторый пробел в этом аспекте и «стремится выявить, каким образом спектакль "Сянлиньсао" достиг двойного прорыва как в идеином, так и в художественном измерении».

Последовательно автор анализирует: 1) трагическую тему и исследует, как Юэ опера «Сянлиньсао» передаёт дух критики феодальной ритуальной морали, заложенный в оригинале Лу Синя, а также раскрыть современное значение этой темы в контексте китайского традиционного театра; 2) сценическое воплощение образа Сянлиньсао и художественные новации Юань Сюэфэнь и других мастеров «в аспектах актёрской выразительности, вокально-музыкального оформления и драматургической структуры»; а также «как спектакль совершенствовался через этапы постановки — начиная с премьеры 1946 года и вплоть до его доработок в 1956, 1962 и 1977 годах»; 3) ключевые символические образы в спектакле, такие как повторяющийся мотив «ветров и снегов» («风雪») и сцена «пожертвований на порог» («捐门槛»), и раскрыть их трагическую нагрузку и культурно-критическое содержание как выразительных сценических метафор. Автор в выбранном им аспекте предложил достаточные аргументы в пользу итогового вывода о том, что «Юэ опера "Сянлиньсао" является важным достижением в процессе модернизации китайского традиционного театра». В частности, автор подчеркивает, «что трагическая сила спектакля ... проистекает из литературного первоисточника, разоблачающего человеконенавистническую суть феодальной морали — тему, которая, будучи перенесена на сцену Юэ оперы, обрела наглядную и эмоциональную выразительность, усилив интеллектуальное воздействие произведения», а также что «смелые художественные инновации Юань Сюэфэнь и других мастеров в вокале и актёрской игре позволили преодолеть традиционные ограничения жанра: новые вокальные интонации, сценические движения и визуально-звуковое оформление создали трагическую атмосферу, значительно расширив выразительный потенциал Юэ

оперы» и что «за счёт мастерского использования символических образов — таких как «ветра и снега» и «ожертвование на порог» — спектакль воплощает абстрактные формы социального давления в осозаемые сценические метафоры, углубляя эстетическое и культурное звучание трагедии».

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на достаточном для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне.

Методология исследования основывается на принципах междисциплинарного исследования трагического содержания сюжета Юэ оперы «Сянлиньсао», сценическое воплощение которого потребовало существенного переосмыслиния и модернизации эстетики всего традиционного жанра. Заявленная автором программа исследования реализована полностью, преследуемая цель достигнута. Методический авторский инструментарий адекватен решаемым познавательным задачам. Итоговые выводы хорошо аргументированы.

Актуальность обращения к выбранной теме автор обосновывает отмеченным им теоретическим пробелом в изучении трагического социально-психологического содержания сюжета рассказа Лу Синя, которое от постановки к постановке на сценических площадках Юэ оперы, как отметил автор, лишь усиливалось.

Научная новизна исследования, заключающаяся в раскрытии трагического аспекта содержания Юэ оперы «Сянлиньсао», заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автор выдержал научный, хотя рецензент предлагает улучшить качество запланированной публикации в двух оформительских аспектах: 1) точка в конце выделенного отдельной строкой подзаголовка не ставится; 2) редакция рекомендует при упоминании годов и веков использовать стандартные сокращения (см. [https://nbpublish.com/e\\_ca/info\\_106.html](https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html)).

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемную область исследования, но её оформление не соответствует требованиям ГОСТа (отличительной чертой российского стандарта является описание источника на языке текста источника, а если автор вполне разумно считает необходимым перевести описания на русский язык, то оно дополнительно указывается в квадратных скобках: например, 周扬. 建设社会主义的、民族的音乐文化 // 人民音乐. 1980. 第1-6页. [Чжоу Я. Создание социалистической национальной музыкальной культуры // Народная музыка. 1980. С. 1-6]).

Апелляция к оппонентам в статье тактична и вполне уместна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и после небольшой оформительской доработки может быть рекомендована к публикации.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензируемый текст «Трагический характер Юэ оперы «Сянлиньсао» представляет собой историко-культурологическое исследование, в центре которого китайская опера «Сянлиньсао», чья изначальная постановка в 1946 г. и последовавшие редакции служат поводом для изучения трансформации традиционной китайской музыкальной культуры в новую эпоху. В данном конкретном случае традиционный оперный жанр юэ приобретает совершенно не свойственный ему социально-критический характер, с одной стороны под влиянием социальных потрясений, которые переживал Китай в 1910-1940-ые гг., а с другой стороны под влиянием реалистической литературы, которая гораздо быстрее чем опера юэ реагировала на актуальные общественно-политические проблемы. К числу

достоинств работы можно отнести не просто отслеживание исходных условий для появления «Сянлиньсао» в 1946 г., но и установление четкой и недвусмысленной взаимосвязи дальнейших редакций оперы с общим направлением развития КНР после 1949 г., влиянием коммунистической идеологии, культурной революции, личной роли Чжоу Эньлая и др. Специфический сюжет исходного рассказа Лу Синя и соответствующей оперы также позволяет говорить о рассмотрении трансформации гендерных образов на примере данных произведений, также ставятся вопросы способах и образных рядах при адаптации смыслов одного жанра искусства (литература) в другом (опера). К числу недочетов работы можно отнести неполное соблюдение хронологической последовательности: к примеру, автор сначала пишет об обновленной редакции 1956 г., а потом о реакции публики – но на премьеру 1946 г.: «....версия 1956 г. была тепло воспринята зрителями и получила положительные отзывы от таких исследователей творчества Лу Синя, как Вэй Цзиньчжи. ....Современники восприняли премьеру «Сянлиньсао» как событие, «раскрывшее для Юэ оперы новую дорогу и наделившее её новой жизнью» – так оценил спектакль рецензент Юй Пин на страницах «Шицзе чэнъбао» вскоре после майских показов 1946 г.». Автор останавливает рассмотрение реадкций оперы на конце 1970-ых гг. и не прослеживает судьбу оперы дальше, не указывается ее место в современном китайском оперном искусстве. Тексту существенно вредят неточности перевода: многократно повторяющаяся характеристика феодальной системы («обнажает суть феодально-клановой этики как системы «Ешьте людей!» («吃人»)) все-таки не подразумевает каннибализм в прямом смысле слова, поэтому вероятно правильнее было бы «человеконенавистнической/антигуманной системы». Поскольку речь идет об оперном спектакле, то он ставится, но издается (Переиздание четвёртой редакции имело огромный успех). «особенно в период «разрушения культурной революции», постановка была вынуждена прекратить показы» – правильнее было бы «в разрушительный/деструктивной период «культурной революции» постановка была снята из репертуара/запрещена» и т.д. и т.п. Рецензируемый текст в целом представляет интерес и затрагивает актуальные проблемы трансформации традиционной культуры в новую эпоху, социальные и гендерные нарративы, посвящён малоизвестной российскому читателю разновидности китайской музыкальной культуры. По исправлении указанных недочетов работа может быть рекомендована к публикации.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Трагический характер Юэ оперы «Сянлиньсао»», в которой проведено исследование .

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что трагическая тематика была крайне редка на сцене Юэ оперы в период ее становления (первая половина XX века). Ранний репертуар традиционной Юэ оперы в основном строился на любовных трагедиях учёных и красавиц или семейно-этических драмах, где социальная критика была слабо выражена, а сценические образы концентрировались на переживаниях влюблённых. Именно поэтому включение реалистических произведений Лу Синя в сферу Юэ оперы стало важным прорывом как в тематике, так и в идейном наполнении жанра. Автор отмечает, что «Сянлиньсао» впервые ввела в Юэ оперу серьёзную и глубокую социально-критическую тематику, что позволило этому лирическому жанру обрести мощное идейное звучание. Постановка не только глубоко тронула сердца широкой публики, но и вызвала живой отклик в культурной среде.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью сохранения, трансляции и популяризации материального и духовного культурного наследия в условиях современных цивилизационных вызовов. Методологическую базу исследования составили общенаучные методы описания, анализа и синтеза, а также культурно-исторический, сравнительный и искусствоведческий анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких китайских искусствоведов как Хуан Вэй, Ван Юйцин, Сюэ Юньхуан и др.

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор приходит к заключению, что существующие исследования в основном остаются на уровне рецензий середины XX века и эмпирических обобщений, и до сих пор сравнительно немного систематических работ, посвящённых трагической эстетике Юэ оперы «Сянлиньсао». Настоящая статья направлена на восполнение этого пробела и стремится выявить, каким образом спектакль «Сянлиньсао» достиг двойного прорыва как в идеином, так и в художественном измерении.

Соответственно, цель исследования заключается в анализе новаторских тенденций оперы жанра юэ «Сянлиньсао».

Для достижения цели исследования автор строит исследование трагизма и социальной значимости оперы по трем направлениям: трагическая тема, сценическое воплощение и символические образы.

Исследование автора показывает, что трагическая сила спектакля прежде всего проистекает из литературного первоисточника, разоблачающего человеконенавистническую суть феодальной морали — тему, которая, будучи перенесена на сцену Юэ оперы, обрела наглядную и эмоциональную выразительность, усилив интеллектуальное воздействие произведения. По мнению автора, смелые художественные инновации Юань Сюэфэн и других мастеров в вокале и актёрской игре позволили преодолеть традиционные ограничения жанра: новые вокальные интонации, сценические движения и визуально-звуковое оформление создали трагическую атмосферу, значительно расширив выразительный потенциал Юэ оперы. За счёт мастерского использования символических образов — таких как «ветра и снега» и «пожертвование на порог» — спектакль воплощает абстрактные формы социального давления в осозаемые сценические метафоры, углубляя эстетическое и культурное звучание трагедии.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение образцов традиционного искусства и его современной презентации с позиции социокультурной значимости представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список состоит из 14 иностранных источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции журнала. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Вавилина Е.Н. Место ролевых игр живого действия в классификации современных игровых практик // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.75438 EDN: LHCLTR URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=75438](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75438)

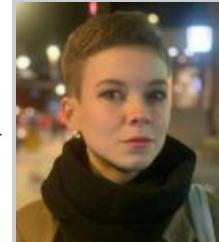
## Место ролевых игр живого действия в классификации современных игровых практик

Вавилина Елена Николаевна

ORCID: 0009-0009-8344-665X

магистр; философско-социологический факультет; Пермский государственный национальный исследовательский университет  
инженер; кафедра финансов, учета и экономической экспертизы; Пермский государственный национальный исследовательский университет

614068, Россия, Пермский край, г. Пермь, ул. Букирева, д. 15



[vav-nikolaevna@mail.ru](mailto:vav-nikolaevna@mail.ru)

[Статья из рубрики "Теоретическая культурология и теория культуры"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2025.4.75438

### EDN:

LHCLTR

### Дата направления статьи в редакцию:

07-08-2025

### Дата публикации:

18-08-2025

**Аннотация:** Ролевые игры живого действия (РИЖД) являются значимым культурным феноменом, сочетающим в себе элементы игры, театрального искусства и социального взаимодействия. Несмотря на их широкую популярность и активное развитие, в научной литературе до сих пор отсутствует единая и детализированная классификация, что связано с разнообразием форм, региональных особенностей и постоянной эволюцией игровых практик. Цель данного исследования – проанализировать существующие классификации РИЖД, разработать структурированную систему их описания и определить их место в многообразии игровых форм, включая компьютерные, настольные, деловые и педагогические игры. В работе рассматриваются ключевые теоретические подходы к пониманию игровой деятельности, предложенные Й. Хейзингой

и Р. Кайуа, а также их применимость к классификации РИЖД. Методология исследования включает анализ научной литературы и практических электронных источников (тематических сайтов, страниц в социальных сетях), автотэтнографические данные (опыт участия в играх) и сравнительный подход для сопоставления РИЖД с другими игровыми формами. Научная новизна работы заключается в попытке преодолеть фрагментарность исследований, предложив целостную модель классификации, которая учитывает как теоретические основы игр, так и практические аспекты их организации. Особое внимание уделяется специфическим признакам ролевых игр живого действия, таким как пространственно-организационная форма (полигонные, базовые, городские, кабинетные игры), жанровое разнообразие (фэнтези, фантастика, исторические, постапокалиптические), сеттинги и форматы участия (общедоступные, игры с кастингом, закрытые). Исследование также затрагивает вопрос о месте РИЖД в современной игровой культуре, подчеркивая их уникальность как формы активного взаимодействия, сочетающей физическое и ментальное погружение в игровую реальность. Результаты работы могут быть использованы для дальнейшего изучения РИЖД как социального, культурного и психологического явления, а также для разработки новых игровых форматов.

### **Ключевые слова:**

игры живого действия, классификация игр, игровая культура, Й. Хейзинга, Р. Кайуа, игровые практики, сеттинг, форматы участия, жанры игр, социальное взаимодействие

### **Введение**

Ролевые игры живого действия (РИЖД) занимают особое место в современной культуре, представляя собой уникальный синтез игровой деятельности, театральной импровизации и социального взаимодействия. Их популярность продолжает расти, охватывая разнообразные аудитории – от подростков до взрослых, что свидетельствует о значимости этого феномена как формы досуга, творческой самореализации и даже инструмента образования. Однако, несмотря на широкое распространение, РИЖД остаются недостаточно изученными в академической среде.

Актуальность исследования обусловлена отсутствием единой систематизации РИЖД, что затрудняет их анализ в рамках культурологии, социологии и психологии. Существующие классификации, такие как типология Р. Кайуа (*agon*, *alea*, *mimicry*, *ilinx*), хотя и применимы к играм в целом, не учитывают специфику ролевых игр живого действия, включая их пространственные, организационные и нарративные особенности. Кроме того, стремительное развитие игровых форматов требует постоянного обновления теоретической базы.

РИЖД, будучи сложным междисциплинарным объектом, часто рассматриваются фрагментарно: либо как часть ролевого движения, либо как частный случай перформанса. Это приводит к терминологической путанице и затрудняет выделение их уникальных характеристик. Например, остается открытым вопрос о месте РИЖД среди других игровых форм (компьютерных, настольных, деловых игр), а также об их роли в процессах социализации и идентификации индивидов.

**Цель данной работы** – предложить комплексную классификацию РИЖД на основе анализа их структурных элементов (пространство, жанр, сеттинг, формат участия) и

определить их место в системе современных игровых практик.

Задачи исследования:

- 1) выявить существующие подходы к изучению РИЖД в работах современных исследователей;
- 2) систематизировать критерии классификации РИЖД;
- 3) проанализировать функции РИЖД в культурном и социальном контексте;
- 4) обосновать необходимость выделения РИЖД в самостоятельный объект исследования.

**Методология исследования** включает анализ научной литературы и практических электронных источников (тематических сайтов, страниц в социальных сетях), автоэтнографические данные (опыт участия в играх) и сравнительный подход для сопоставления РИЖД с другими игровыми формами.

## **Результаты**

Представленные ниже результаты исследования структурированы в три последовательных блока, отражающих логику перехода от общего к частному: от феномена игры как базовой культурной практики к специфике ролевых игр, и далее – к уникальным характеристикам ролевых игр живого действия (РИЖД).

В первом блоке («Игра») рассматриваются фундаментальные свойства игровой деятельности, основанные на классических теориях Й. Хейзинги и Р. Кайя. Это позволяет выделить универсальные признаки, объединяющие все типы игр, и создать теоретическую основу для дальнейшего анализа.

Второй блок («Ролевая игра») фокусируется на особенностях ролевого взаимодействия, где ключевыми становятся понятия роли, идентификации и моделирования поведения. Здесь анализируется место ролевых игр в системе игровых практик и их отличия от других форм (например, компьютерных или настольных игр).

Третий блок («Ролевая игра живого действия») посвящен специфике РИЖД как синтеза игровых, перформативных и социальных элементов. Подробно исследуются их уникальные аспекты: физическое погружение, пространственная организация, жанровое разнообразие и формы участия, что позволяет обосновать необходимость их отдельной классификации.

Такое поэтапное рассмотрение обеспечивает системный подход к пониманию РИЖД, демонстрируя их связь с общеигровыми принципами и одновременно подчеркивая их уникальность в современной культуре.

### **1. Игра**

Игра является одной из издревле присущих человечеству практик. В современных реалиях игры, так или иначе, сопровождают человека на протяжении всей его жизни, начиная с раннего детства.

Игра становится неотъемлемой частью жизни, она является не только инструментом познания мира, но и повседневной практикой. В настоящее время большое значение имеет игровая индустрия, которая активно развивается на протяжении уже многих лет. Огромное количество не только детей и подростков, но и взрослых людей по всему миру продолжают играть – компьютерные и видеоигры, настольные и настольные ролевые

игры, спортивные и множество других. Игровые практики активно внедряются и в другие, казалось бы, никак не связанные с играми индустрии. Взять хотя бы приложения современных банков и других цифровых экосистем и агрегаторов – геймификация лежит в основе взаимодействия с пользователями этих систем, предлагая несложные для выполнения челленджи, помогая управлять своими покупками, финансовыми операциями и прочим в развлекательной игровой форме.

Активно распространяется и такое явление как «кидалтисм». Кидалт (от англ. «kid» – ребенок и англ. «adult» – взрослый) – неологизм для обозначения взрослых, сохраняющих интерес к увлечениям, предназначенным для детей и подростков. Взрослые продолжают проецировать детский образ в свою жизнь. Это может выражаться как во внешнем виде, так и в интересах и увлечениях. И именно различные игры являются одним из главных и неотъемлемых атрибутов в этом явлении <sup>[1]</sup>.

Существуют различные концепции и теории игр. Наиболее известными среди них являются концепции Йохана Хейзинги и Роже Кайуа.

Выдающийся историк культуры Й. Хейзинга в своем классическом труде «*Homo Ludens*» (1938) предложил определение игровой деятельности, выделяя следующие ее характеристики:

1. Всякая Игра есть прежде всего и в первую очередь свободное действие. Игра по принуждению уже более не игра. Разве что – вынужденное воспроизведение игры. Игра – по сути избыточна. Потребность играть становится настоятельной лишь постольку, поскольку она вытекает из доставляемого игрой удовольствия. Игру можно всегда отложить, она может и вовсе не состояться. Она не бывает вызвана физической необходимостью и тем более моральной обязанностью. Она не есть какая-либо задача. Ей предаются в свободное время.
2. Игра не есть обыденная или настоящая жизнь. Это выход из такой жизни в преходящую сферу деятельности с ее собственным устремлением.
3. Игра обособляется от обыденной жизни местом и продолжительностью. Ее третий отличительный признак – замкнутость, ограниченность. Она разыгрывается в определенных границах места и времени. Ее течение и смысл заключены в ней самой.
4. Внутри игрового пространства господствует присущий только ему совершенный порядок. И вот сразу же – новое, еще более положительное свойство игры: она устанавливает порядок, она сама есть порядок.
5. Игровое сообщество обладает вообще склонностью сохранять свой постоянный состав и после того, как игра уже кончилась. <...> присущее участникам игры чувство, что они совместно пребывают в некоем исключительном положении, совместно делают одно важное дело, обособляясь от прочих и порывая с общими для всех нормами, простирает свои чары далеко за пределы продолжительности отдельной игры <sup>[2]</sup>.

Другой известный культуролог, Роже Кайуа, в работе «*Les jeux et les hommes*» (1958) предлагает не менее формальное определение игры, описывая следующие ее характеристики:

1. Нет сомнения, что игру должно рассматривать как свободную и добровольную деятельность, источник радости и забавы. Если бы в игре приходилось участвовать поневоле, она сразу же перестала бы быть игрой.

2. Игра – это занятие по сути своей обособленное, тщательно изолированное от остальной жизни и обычно осуществляющееся в строго определенных временных и пространственных рамках.

3. Люди играют лишь если хотят, лишь тогда, когда хотят, лишь столько, сколько хотят. В этом смысле игра – свободная деятельность. Кроме того, это еще и деятельность с неопределенным исходом. Ее связь должна до конца оставаться сомнительной.

4. Характерная черта игры в том, что она не создает никакого богатства, никакого произведения. Этим она отличается от труда и художественного творчества.

5. Сложные и запутанные законы обычной жизни заменяются точными, произвольно установленными и не подлежащими отмене правилами, которые следует принимать безоговорочно и которыми обеспечивается правильное развитие игры.

6. Правила сами по себе создают некую мнимую ситуацию. Играющий уже самим фактом соблюдения правил соответствующей игры отделяется от обычной жизни, где нет такой деятельности, которую бы эти игры пытались точно воспроизводить. Всякий раз, когда игра заключается в подражании жизни, то, с одной стороны, игроки не могут придумывать и соблюдать правила, каких нет в реальности, а с другой стороны, такая игра сопровождается сознанием того, что данное поведение – всего лишь мимическое подобие. Такое сознание глубинной ирреальности принятого поведения отделяет игру от обычной жизни [\[3\]](#).

Если рассмотреть предложенные характеристики – во многом они схожи. Тем не менее, Кайуа указывает на слишком общий характер определения, предложенного Хейзингой и поэтому сопровождает свои достаточно формальные характеристики игры типологией игр [\[4\]](#). Им выделяются четыре семантических класса игр в зависимости от преобладания одного из четырех семантических признаков: *agon* (состязательность), *alea* (случайность), *mimicry* (симуляция) и *illinx* (головокружение).

*Agon* – целая группа игр представляет собой состязание, то есть борьбу, где искусственно создается равенство шансов, и противники сталкиваются друг с другом в идеальных условиях, обеспечивающих точную и неоспоримую оценку одержанной победы. То есть во всех таких случаях имеет место соперничество, нацеленное на какое-то одно качество (быстроту, выносливость, силу, память, ловкость, хитрость и т. д.), применяемое в определенных рамках и без всякой помощи со стороны, так что победивший оказывается лучшим в данной категории достижений.

*Alea* – по-латыни так называется игра в кости. Здесь я использую это слово для обозначения любых игр, которые, в отличие от *agon*'а, основаны на решении, не зависящем от игрока и никак не подконтрольном ему, то есть в которых требуется переиграть не столько противника, сколько судьбу.

*Mimicry* – любая игра предполагает временное принятие если не иллюзии (собственно, это слово означает не что иное, как вступление в игру – *in-lusio*), то хотя бы некоего замкнутого, условного и в некоторых отношениях фиктивного мира. Игра может заключаться не в развертывании какой-то деятельности или претерпевании некоей судьбы в воображаемой среде, а в том, чтобы самому стать иллюзорным персонажем и вести себя соответственным образом. Здесь перед нами – целый ряд разнообразных явлений, имеющих общую основу: субъект игры думает, убеждает сам себя или других, что он кто-то другой. Он на время забывает, скрывает, отбрасывает свою собственную

личность и притворно приобретает чужую.

*Ilinx* – последний разряд включает в себя такие игры, которые основаны на стремлении к головокружению и заключаются в том, что игрок на миг нарушает стабильность своего восприятия и приводит свое сознание в состояние какой-то сладостной паники. Во всех таких случаях человек старается достичь своего рода спазма, впасть в транс или в состояние оглушенности, которым резко и властно отменяется внешняя действительность [3].

Предложенная Р. Кайуа классификация довольно точна и применима в том числе для классирования ролевых игр живого действия, ввиду своей обобщенности для всех возможных видов игр в целом. Тем не менее, ролевые игры живого действия имеют собственную специфику и могут быть классированы не только по преобладающему семантическому признаку, как предлагает Кайуа, но и по многим другим, характерным для ролевой игры живого действия.

## 2. Ролевая игра

В научной литературе существует множество определений ролевой игры. В более широком смысле, ролевая игра представляет собой «моделирование событий в рамках некоего набора правил в течение ограниченного периода времени» [5]. Д. Б. Писаревская дает следующее определение: «ролевая игра – широкая категория игр развлекательного и профессионального характера, связанного с выбором той или иной роли (модели социального поведения)» [6]. Под ролевой игрой также предлагают понимать «ситуацию, в которой человеку предлагается взять на себя несвойственную ему роль или несвойственные ему обстоятельства для исполнения роли», «медиа, где человеку через погружение в роль и мир этой роли предоставляется возможность участвовать и взаимодействовать с содержанием этого мира», «искусство получения опыта» [7].

Деловые игры широко распространены как вид практически-значимой деятельности и активно применяются в сфере образования в качестве метода обучения и воспитания учащихся на различных уровнях, а также в профессиональной среде, так как с помощью деловой игры можно выстроить упрощенную имитационную модель хозяйственной деятельности, в рамках которой необходимо принимать управленческие решения. Соответственно, вопрос о классификации деловых игр находит свое отражение в широком перечне научных работ и практических материалов [8, 9]. Наиболее распространены одномерные классификации деловых игр. Т. Н. Чугунова выделяет в качестве основных признаков для классификации моделируемый объект игры, наличие случайных событий, наличие взаимодействия [10], отмечая, однако, что классификация деловых игр как таковых может быть гораздо шире и основываться на множестве различных признаков. Деловые игры можно разделить по сферам применения: в профессиональной среде, в образовании и педагогике, в психологии.

Компьютерная ролевая игра («role-playing game», «computer role-playing game») является одним из наиболее постоянных крупных классов игр. Т. Х. Кутлалиев указывает на то, что компьютерные ролевые игры с их возникновения в середине 70-х гг. XX в. до настоящего времени объединяет в первую очередь наличие у персонажей набора описывающих их характеристик, развивающихся в ходе игры [11]. Компьютерные ролевые игры могут быть классифицированы по множеству признаков, специфичных для

компьютерных игр как таковых.

Настольные ролевые игры (НРИ) представляют собой сочетание так или иначе известных всем настольных игр с ролевыми играми, подобными тем, в которые играют дети. В НРИ игроки, опираясь на характеристики своих персонажей и правила игры, в устной форме описывают действия своих героев. Кроме того, как и в привычных настольных играх, в НРИ возможно использование таких инструментов как игральные кости, карты, фишки и так далее, хотя это не является обязательным [\[12\]](#). Способы классификации самих настольных ролевых игр могут быть совершенно разными и основываться на различных классификационных признаках. Это может быть жанровый признак, и здесь некоторые исследователи выделяют комедийные или юмористические, шпионские, фэнтези, исторические, научно-фантастические, супер-геройские ролевые игры, а также ролевые игры с элементами ужасов [\[13\]](#). Также НРИ могут быть классифицированы по заложенным в их основе игровым системам. В качестве примера можно привести такие игровые системы как D20 System, World of Darkness, Generic Universal Role Playing System, Savage Worlds, Fate, Powered by the Apocalypse и многие другие.

Словесные (текстовые, форумные) ролевые игры появились с развитием первых форумов. Это формат виртуальных игр, в которых игроки описывают свои действия в соответствии с занимаемой ролью и текущим сюжетом [\[14, с. 204\]](#), где главная задача игроков – совместными усилиями создать повествование о вымышленном событии [\[15\]](#). К. И. Олешкевич и Е. Н. Чумакова предлагают классифицировать словесные ролевые игры по таким признакам как стиль повествования, численность участников, содержание, структура сюжета [\[14, с. 205\]](#).

### **3. Ролевая игра живого действия**

Ролевая игра живого действия, очевидно, содержит ролевой компонент и имеет в своей основе ролевую игру. Непосредственно ролевая игра живого действия (сокр. РИЖД, также от англ. LARP – live action role-play) – это игра, которая характеризуется физическим и ментальным погружением участников в сюжетный мир, разыгрываемый в определенном месте в течение фиксированного периода времени. Большая часть погружения осуществляется во время самого ролевого мероприятия, где коллективная история разыгрывается в физическом пространстве в реальном времени [\[16\]](#). Таким образом, мы можем прийти к выводу о том, что всякая ролевая игра живого действия является в сути ролевой игрой, однако не всякая ролевая игра обязательно является ролевой игрой живого действия. Место РИЖД в классификации современных игровых практик представлено на рис. 1.

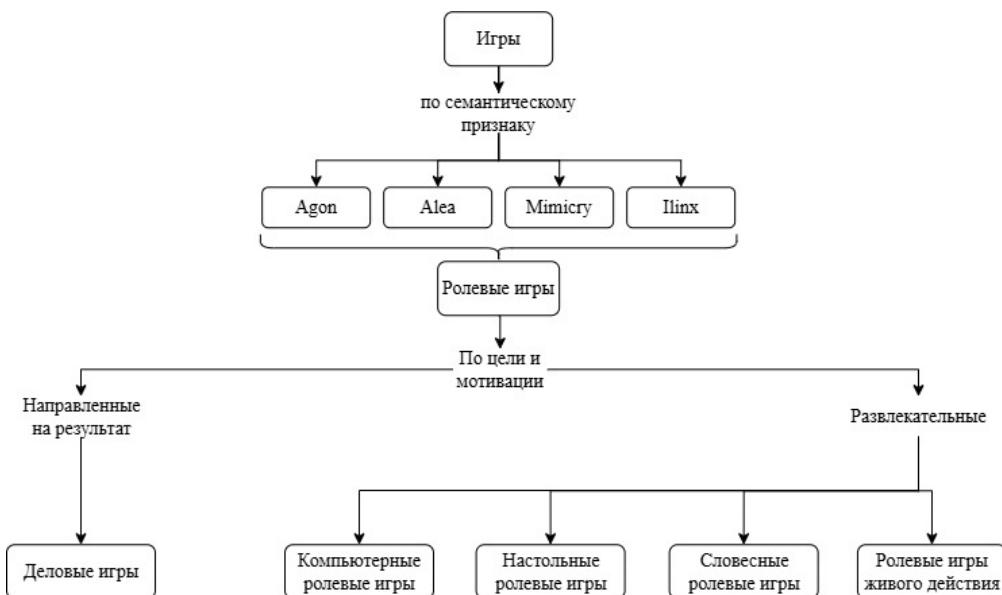


Рисунок 1 – Классификация современных игровых практик

Далее рассмотрим ролевую игру живого действия как отдельный феномен и постараемся обнаружить те возможные существующие классификации, а также те признаки, по которым ролевые игры живого действия еще не были классифицированы.

Ролевые игры живого действия – относительно «молодая» игровая практика. М. А. Тяглова отмечает, что в России ролевые игры известны с конца 1980-х гг. [17], однако формально, первой ролевой игрой живого действия, проведенной в России, принято считать игру под названием «Хоббитские игрища», которая состоялась в 1990-м г. под Красноярском. Начиная с 1980-90-х гг. ролевое движение прошло достаточно долгий путь, развивалось, изменялось, трансформировалось. В 2010-х гг. заметное влияние на ролевые игры в России оказала так называемая «нордическая школа» ролевой игры или «Nordic LARP», одной из характерных черт которой является полное погружение в игру, проживание судьбы персонажа, что предусматривает воссоздание целого игрового мира, а также ситуационный, эмоциональный и физический реализм [18].

М. Г. Слюсарева отмечает, что ролевые игры живого действия стали привлекать внимание исследователей только в 2000-х гг. [19], и тогда не существовало единого подхода к изучению феномена ролевой игры живого действия. На протяжении времени возникали новые жанры, сеттинги, пространственно-организационные особенности, менялся фокус игры.

В зарубежной литературе представлены различные подходы к классификации РИЖД. Например, Р. Биения выделяет такие типы игр как «приключение» (adventure), «боевой фестиваль» (Schlachtenfest), «кабак» (tavern), «ночнушка» (nightie) [20]. Приключения – наиболее распространенный формат ролевых игр, в которые можно играть в течение выходных. Они включают в себя драки, загадки и дипломатию, часто проводятся в жанре фэнтези. Боевой фестиваль или Fest larp (сокращение от «Schlachtenfest») – игра, основанная на жестоких взаимодействиях и дипломатических переговорах между сотнями или даже тысячами игроков, но допускающая и другие виды типичных ролевых игровых занятий. Кабаки – это однодневные мероприятия, ориентированные на общение. Их проще организовать, поскольку они требуют меньших затрат времени и средств. Организаторам требуется сравнительно меньше подготовки и декорирования, поскольку паб арендует на один вечер. Участники могут играть в ролевые игры, но

при этом остаток выходных могут провести вне игры. Например, провести эти выходные с партнером, который, возможно, не играет. Ночнушки — это жаргонное название ролевых игр, которые проводятся одну ночь. Среди фэнтезийных ролевых игр ночные игры встречаются редко, поскольку требуют тщательной подготовки и ограниченного количества игроков, пространства и времени. В этом случае, как мы видим, типы РИЖД определяются сразу по нескольким признакам: продолжительность игры, количество участников, жанр, организационные особенности.

Другая группа авторов предлагает классификацию ролевых игр живого действия, основываясь в первую очередь на их региональной принадлежности и соответствующей специфике. Ими выделяются такие типы РИЖД как «батальные», характерные для северо-американской традиции, «нордические» (Nordic LARP), получившие свое развитие в скандинавских странах, характерный стиль которых делает акцент преимущественно на коллективное повествование и эмоциональный опыт, а не на правила, и «дзюбэнся» — РИЖД, популярные в Китае, которые часто представляют собой детективы с элементами ролевой игры и захватывающими локациями [\[21\]](#).

Еще одна группа авторов предлагает ввести в использование целую матрицу [\[22\]](#), основанную на системе «method-genre-style-focus» [\[23\]](#), которая позволяет классифицировать не только РИЖД, но и подобные им игровые практики.

Классификация ролевых игр живого действия — тема, которая почти не освещается в русскоязычной научной литературе. Часто исследования РИЖД проводятся в контексте изучения сообщества участников этих игр с точки зрения различных гуманитарных наук: психологии личности [\[24-26\]](#), языка и коммуникации [\[27\]](#), а также в области изучения и применения практик, направленных на воспитание и социализацию молодежи [\[28\]](#). Сами участники сообщества РИЖД эмпирическим путем создают описания игровых элементов, пытаясь систематизировать собственный опыт участия в РИЖД или их организации. Часто подобные материалы размещаются на тематических сайтах, посвященных РИЖД, таких как: «Ролевые игры живого действия», «allrpg», «GMRPG Project», «Живые Игры», а также в персональных блогах и на страницах в социальных сетях. Примеры таких сообществ, тематических сайтов и групп представлены в таблице 1. Среди них можем отметить «Серьезные игры», «Ролевые игры живого действия». В 2022 году студентами НИУ ВШЭ был запущен онлайн-проект для начинающих мастеров ролевых игр «Больше не мастерю и другое вранье», включивший в себя различные материалы, собранные авторами проекта из их собственного опыта организации и участия в РИЖД. Тем не менее, и здесь крайне сложно обнаружить материалы, касающиеся непосредственно классификации.

Таблица 1

## Тематические сайты, сообщества и личные блоги, посвященные тематике РИЖД

№	Название	Ссылка	Комментарий
1	Ролевые игры живого действия	<a href="http://www.rpg.ru">http://www.rpg.ru</a>	сайт, посвященный РИЖД в России; содержит информацию о различных РИЖД и подобных видах деятельности
			электронный портал, предназначенный для поиска игр,

2	Allrpg.info	<a href="https://www.allrpg.info">https://www.allrpg.info</a>	создания игровых заявок, планирования графиков проведения РИЖД
3	GMRPG Project	<a href="https://gmrpgru">https://gmrpgru</a>	сетевой портал для мастеров и игроков ролевых игр; содержит различные материалы для РИЖД и НРИ
4	Живые игры	<a href="https://lrpg.ru">https://lrpg.ru</a>	сайт, посвященный прикладным ролевым играм
5	Серьезные игры	<a href="https://t.me/myseriousgames">https://t.me/myseriousgames</a>	телеграм-канал о персональном опыте участия и проведения деловых ролевых игр и РИЖД
6	Ролевые игры живого действия	<a href="https://vk.com/russianlarp">https://vk.com/russianlarp</a>	группа в социальной сети ВКонтакте, посвященная РИЖД; содержит медиа-материалы с РИЖД, проводимых в России
7	Больше не мастерю и другое вранье	<a href="https://vk.com/bnmidv">https://vk.com/bnmidv</a>	группа в социальной сети ВКонтакте, посвященная онлайн-проекту студентов НИУ ВШЭ о РИЖД

Если рассмотреть существующие ролевые игры живого действия, основываясь на автоэтнографическом методе, мы можем построить несколько различных классификаций ролевых игр живого действия, в зависимости от пространственно-организационной формы игры, жанра или сеттинга, доступности игры для возможности участия.

С точки зрения пространственно-организационной формы игр можно выделить такие виды игр как полигонные, базовые, городские и кабинетные.

- Полигонные ролевые игры, которые также известны как ПРИ, «полигонки», «полевки». Для этих игр характерно наличие полигона – достаточно крупной площадки для игры, чаще всего под открытым небом и в относительной удаленности от жилых и общественных пространств. Это может быть поле, лесной массив, также известны случаи, когда в качестве полигона используются лесопарки в черте города или даже территория заброшенной электростанции, например, в городе Агидель в Республике Татарстан. Пребывание на полигонных играх отличается достаточно суровыми, иногда почти экстремальными условиями и относительно невысоким уровнем бытового комфорта. Обеспечение материально-технической базы, способов заезда на место проведения игры, питания, проживания обычно ложится на плечи участников игры. В среднем, примерная продолжительность подобных игр – от нескольких дней до недели.

Большие полигонные игры, число участников которых превышает тысячу человек, называют также «тысячниками». Подобные игры проводятся в регионах, имеющих необходимую инфраструктуру – подходящий полигон и иные элементов материально-технической базы, достаточное число заинтересованных участников, а также достаточный опыт участников сообщества в организации и проведении игр такого масштаба.

- Базовые ролевые игры, называемые также «базовками». Для этих игр характерно использование территорий и строений, принадлежащих базам отдыха. От полигонных ролевых игр они отличаются, в первую очередь, большей степенью бытового комфорта, а также полным наличием материально-технической базы. Действие игры такого типа

проходит как в помещениях, так и на открытой территории базы. Как правило, продолжительность таких игр составляет до нескольких дней.

- Городские ролевые игры. Также известные как ГРИ или «городовки». Используют для проведения пространства города. В этих играх действия игроков переносятся прямо на улицы города, либо частично могут проходить в помещениях, подготовленных специально для игры. Городовки могут быть наиболее длительными из всех перечисляемых игр, так как, если такое условие предусмотрено, дают игрокам возможность ежедневно на какое-то время возвращаться к привычной жизни вне игровой действительности, а затем обратно вливаться в игровой процесс. Привычная продолжительность таких игр – от нескольких дней до недели, реже двух недель.

- Кабинетные ролевые игры или КРИ, «кабинетки» – игры, для которых характерно использование собственно «кабинета», в зависимости от необходимости и задумки игры это может быть целое отдельное строение, комната или иное личное или арендованное помещение. Главная его характеристика – на время игры оно закрыто, на протяжении всей игры игроки остаются изолированными от внешнего мира, все действия игры происходят непосредственно внутри помещения, без необходимости выходить за его пределы. Обычно, по длительности такие игры занимают несколько часов, однако иногда встречаются и такие, которые могут длиться 1-2 дня.

Следующий параметр для классификации – жанр. Если рассматривать жанр как «род произведений в области какого-либо искусства, характеризующийся теми или иными сюжетными и стилистическими признаками»<sup>[29]</sup>, то мы сможем увидеть, что жанры не являются специфичной категорией и довольно известны и распространены повсеместно, не только в сфере ролевых игр живого действия, но также в литературе, кинематографе и так далее. По жанрам ролевые игры живого действия можно разделить на фэнтези (т. н. «фэнтезияну»), фантастику и sci-fi, «историчку» или средневековье, повседневность, городскую мистику, постапокалипсис, детектив и многие другие.

Сеттинги, которые используются в качестве основы для мира ролевой игры живого действия, тоже могут быть самыми разными. Сеттинг (от англ. setting – параметр, окружение, настройка), нарративная составляющая художественных произведений (книг, комиксов, фильмов, сериалов, видеоигр и т. д.), совокупность внешних характеристик, свойств и правил, определяющих место действия, фон и настроение разворачивающихся событий или сюжета. Сеттинг задает параметры, в которых моделируется повествование или вымышленный мир произведения<sup>[30]</sup>. Как правило, особое обозначение имеют сеттинги, которые широко известны, в том числе, не только среди сообщества ролевых игр живого действия, но доступны и для широкой аудитории в том или ином своем проявлении. В качестве примеров можно привести сеттинги по таким популярным художественным вселенным как Сталкер, Гарри Поттер, Вархаммер, Мир Тьмы, Ведьмак и другие. Названиями сеттингов могут обозначаться целые группы игр, даже проводимые совершенно разными мастерами-организаторами в разных регионах.

По формату участия ролевые игры живого действия игры можно разделить на общедоступные, игры с кастингом и закрытые игры.

- Общедоступными можно назвать такие игры, куда заявиться может любой желающий игрок и создать или выбрать себе персонажа по собственному усмотрению или при помощи мастеров.

- Игры с кастингом – тот тип игр, где на определенные роли мастера выбирают игроков из общего числа заявившихся, то есть проводят кастинг на конкретную роль или роли. Чаще всего такой подход используется в случае, если на игре предусмотрена сюжетно значимая роль, на которую мастера возлагают важные игровые цели и задачи. Кастинг позволяет им выбрать такого игрока, который, по их мнению, наиболее успешно справится с возложенными на него и его персонажа игровыми целями и задачами.
- Закрытые игры, также называемые элитарными, или просто «элитарки» – это игры, на которые не может заявиться любой желающий. Мастера тщательно отбирают игроков на такие игры. Как правило, они предварительно в устной или письменной форме приглашают к участию в этой игре именно тех игроков, которых они хотели бы там видеть. Закрытые игры часто отличает специфичный сеттинг, либо высокая степень драматизации и психологизма, также часто они предусматривают сильный эмоциональный контакт между игроками в течение игры – это может быть конфликт, любовная линия, боевое взаимодействие, серьезное предательство или иные формы. В таких играх важно, чтобы игроки могли с точностью отличить действия персонажа от действия игрока, имели достаточно высокую степень доверия к со-игрокам, а также были способны на яркие эмоциональные реакции и активное взаимное вовлечение в игровые события.

Общая классификационная схема РИЖД представлена на рис. 2.

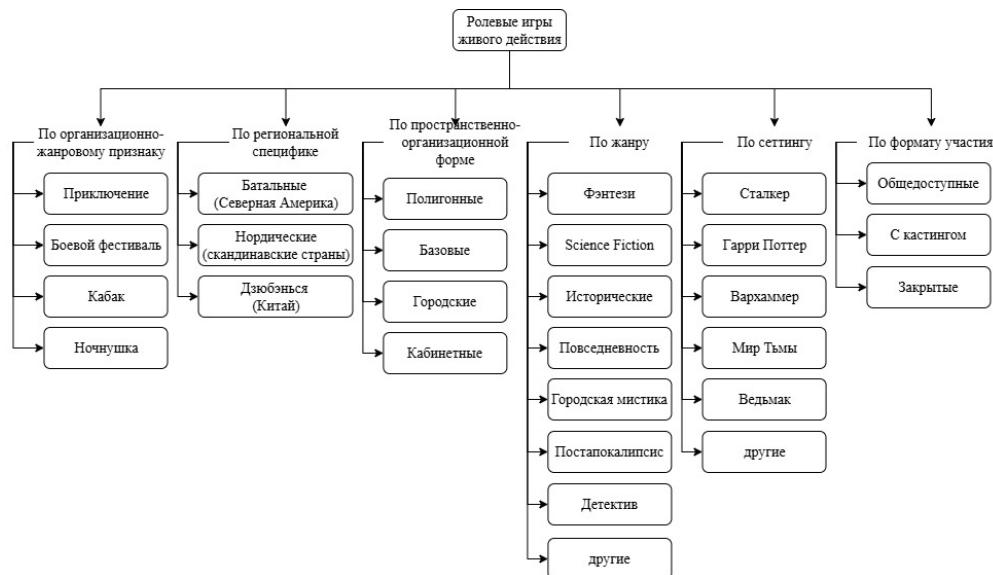


Рисунок 2 – Классификация ролевых игр живого действия

Представленная классификационная схема наглядно демонстрирует многослойную структуру ролевых игр живого действия, объединяя пространственно-организационные, жанрово-сеттинговые и социальные аспекты их существования. Выделение полигонных, базовых, городских и кабинетных форм отражает ключевую роль физического пространства в создании игровой атмосферы и глубины погружения участников. Одновременно жанровое разнообразие – от фэнтези до постапокалипсиса – подчеркивает тесную связь РИЖД с современной медиакультурой и способность адаптировать популярные нарративы. Форматы участия, варьирующиеся от полностью открытых до строго закрытых, раскрывают особенности социальной организации игровых сообществ и механизмы включения новых участников.

Практическая значимость предложенной классификации заключается в ее способности служить инструментом как для академического анализа, так и для прикладного

использования — разработки новых игровых форматов или адаптации существующих практик к различным культурным контекстам. Предложенная схема, несмотря на свою условность, создает важную основу для системного изучения РИЖД как сложного культурного феномена, требующего междисциплинарного подхода. Она позволяет не только упорядочить существующее разнообразие игровых практик, но и выявлять новые тенденции в развитии этого динамичного явления современной культуры. Дальнейшее совершенствование классификации могло бы включать учет временного фактора (длительность игр), степени жесткости правил и других параметров, что позволило бы создать более объемную модель для анализа РИЖД.

## **Выводы**

Таким образом, мы можем видеть, что ролевые игры представляют собой сложный и многогранный феномен, включающий различные формы (настольные, компьютерные, словесные, живого действия), каждая из которых обладает специфическими характеристиками, правилами и способами классификации. Ролевые игры живого действия (РИЖД) выделяются как отдельный вид игровой практики, что говорит о популярности проводимых игр, активном поиске новых форм и способов организации игр участниками сообщества, а также о растущем интересе со стороны исследователей. Тем не менее, классификация РИЖД в научной литературе остается недостаточно разработанной, особенно в русскоязычных исследованиях.

Рассмотренные классификационные модели помогают исследовать РИЖД как феномен в контекстах геймдизайна (через форматы, организационные особенности, механики и правила игр), нарративных практик (исследуя сюжеты, события, лежащие в основе игр и их интерпретации), региональных культурных особенностей (преобладание жанров и форм в определенной стране/регионе, особенности взаимодействия игроков).

Предложенная классификация (по пространственной организации, жанру, формату участия) призвана помочь структурировать изучение РИЖД с точки зрения практико-ориентированного подхода, направленного на формализацию признаков, присущих наибольшему количеству ролевых игр живого действия.

РИЖД обладают значительным потенциалом для междисциплинарных исследований, поскольку сочетают элементы игры, театра, сторителлинга и социального взаимодействия. За счет своего разнообразия, игры позволяют мастерам организовывать самые разные условия для игроков, а игрокам дают возможность примерить на себя роль непривычных для себя или наиболее привлекательных персонажей из самых разных сеттингов, а также принять участие в самых разных игровых сюжетах и моделируемых ситуациях. Таким образом, ролевые игры живого действия представляют собой динамично развивающуюся область игровых практик, требующую дальнейшего теоретического осмысливания и систематизации.

## **Библиография**

1. Толстых Н.Н. Современное взросление. Консультативная психология и психотерапия. 2015. Т. 23, № 4. С. 7-24. DOI: 10.17759/cpp.2015230402. EDN: VHSQQL.
2. Хейзинга Й. Homo Iudens. Человек играющий / Сост., предисл. Х 35 и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; Коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с. EDN: QPUPXF.
3. Кайя Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры / Р. Кайя; Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. Москва: ОГИ, 2007. 304 с. – (Нация и культура / Научное наследие: Антропология).

4. Чемодурова З. М. Проблема типологии игр / З. М. Чемодурова // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 2(257). С. 130-133. EDN OWTXGF.
5. Солодникова Н. В. Ролевые игры живого действия как социально-психологическое явление // Вестник РГГУ. Серия "Психология. Педагогика. Образование". 2024. № 1. DOI: 10.28995/2073-6398-2024-1-10-34. EDN GJTCAJ.
6. Писаревская Д. Б. Феномен субкультуры ролевых игр в современном обществе: специальность 07.00.07 "Этнография, этнология и антропология": диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Москва, 2009. 263 с. EDN QEKNVZ.
7. Deterding S., Zagal J. Role-Playing Game Studies: Transmedia Foundations. New York: Routledge, 2018. 464 p. DOI: 10.4324/9781315637532-2.
8. Евсеев В. О. Деловые игры по формированию экономических компетенций / В. О. Евсеев. 2-е издание, переработанное и дополненное. Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Научно-издательский центр ИНФРА-М", 2025. 288 с. ISBN 978-5-16-019836-1. DOI: 10.12737/2140130. EDN VUHUOK.
9. Плешакова М. В., Чигиринская Н. В., Шаховская Л. С. Деловые игры в экономике: методология и практика: Учебное пособие. Москва: КНОРУС, 2018. 236 с. ISBN 978-5-406-05361-4. EDN URYMSR.
10. Чугунова Т. Н., Зименкова Е. Н. Содержание и классификация методов деловых игр, применяемых при изучении управленческих дисциплин // Педагогический вестник. 2019. № 8. С. 71-75. EDN YWOSNT.
11. Кутлалиев Т. Х. Жанровая типология компьютерных игр: проблема систематизации художественных средств: специальность 24.00.01 "Теория и история культуры": автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии. Москва, 2014. 25 с. EDN ZPGISR.
12. Теллинен В. В., Кузьмич И. В. Перевод настольных ролевых игр – кто на новеньком? // Актуальные проблемы языкоznания. 2023. Т. 1, № 1. С. 246-251. EDN KDPUWQ.
13. Акулинина Т. В. Настольные ролевые игры: история развития и терминология // Омский научный вестник. 2006. № 9(47). С. 239-241. EDN IAKPQZ.
14. Олешкевич К. И., Чумакова Е. Н. Феномен текстовых ролевых игр и их реализация в учреждениях культуры // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 1(86). С. 204-206. DOI: 10.24412/1991-5497-2021-186-204-206. EDN KWQSOI.
15. Иванова Ю. М. Концепт персонажа как информационное ядро игрового взаимодействия (на материале текстовых ролевых игр) // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2009. № 2. С. 75-80. EDN NQRVXJ.
16. Bjärstorp S., Ragnerstam P. Live-action role-playing and the affordances of social media // Culture Unbound. 2023. № 15(2). Pp. 66-87. DOI: 10.3384/cu.4184. EDN: LCKZAV.
17. Тяглова М. А. Ролевые игры живого действия как способ актуализации социально-политических проблем современности / М. А. Тяглова // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. 2016. Т. 2 (68), № 4. С. 98-106. EDN ZHTZWL.
18. Koljonen J. Eye-Witness to the Illusion / J. Koljonen // The Foundation Stone of Nordic Larp: Official book of Knutpunkt 2014 / ed.: E. Saitta, M. Holm-Andersen, J. Back. Denmark: ToptrykGrafisk, 2014. P. 89-103.
19. Слюсарева М. Г. Игры живого действия как один из видов культурной деятельности современной молодежи / М. Г. Слюсарева. Текст: электронный // XIX Международная конференция "Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования": сборник материалов конференции. Екатеринбург, УрФУ, 2016. С. 1177-1186.
20. Bienia R. Why Do Players Larp? Motivations for Larping in Germany / R. Bienia. // The

- Wyrd Con Companion Book. City of Orange: Creative Commons, 2012. P. 135.
21. Why Larp? A Synthesis Article on Live Action Roleplay in Relation to HCI Research and Practice / K. Johansson, R. Robinson, J. Back // ACM Transactions on Computer-Human Interaction. 2024. № 31, 5. P. 1-35. DOI: 10.1145/3689045. EDN: SOJKFC.
22. Larp Typology / A. Mochocka, P. Milewski, M. Mochocki, B. Adamiak. // Abstract Proceedings of DiGRA 2018 Conference: The Game is the Message. Tampere: DiGRA, 2018. P. 1-4. DOI: 10.26503/dl.v2018i2.999.
23. Stenros J. Genre, Style, Method and Focus. Typologies for Role-Playing Games. In M. Montola & J. Stenros (Eds.), Beyond Role and Play: Tools, Toys and Theory for Harnessing the Imagination. Ropecon, Helsinki. 2004. Pp. 165-173.
24. Калиновская К. С., Ничкова П. Д. Ценности и личностные смыслы у представителей разных субкультур // Психологическое здоровье человека: жизненный ресурс и жизненный потенциал: материалы IV-й Международной научно-практической конференции, Красноярск, 23-24 ноября 2017 года / Красноярский государственный медицинский университет имени профессора В. Ф. Войно-Ясенецкого. Красноярск: Красноярский государственный медицинский университет имени В. Ф. Войно-Ясенецкого, 2017. С. 73-80. EDN XMQWEP.
25. Цыганкова П. В., Суворова Е. Ю. Ролевые игры живого действия и ролевые онлайн-игры: психологические функции в современном социокультурном контексте // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2020. Вып. 3. С. 459-474. DOI: 10.17072/2078-7898/2020-3-459-474. EDN NHIUEH.
26. Чабаненко С. В. Особенности самоактуализации участников ролевых игр живого действия / С. В. Чабаненко // Вестник современных исследований. 2018. № 11.1(26). С. 167-171. EDN YOKDRZ.
27. Каплуненко А. Е. Роль игры в речевой деятельности ролевиков / А. Е. Каплуненко // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2015. № 17(728). С. 9-21. EDN SYRDWQ.
28. Давыденко Д. В. Формирование патриотизма в сфере молодежного досуга: историко-ролевое сообщество / Д. В. Давыденко // Мир Кавказу: Результаты исследований и материалы конференции, Ростов-на-Дону, 25-27 ноября 2013 года / Ответственный редактор А. В. Сериков. Ростов-на-Дону: Март, 2013. С. 112-118. EDN TRXFOV.
29. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. Москва: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.
30. Кудряшов И. С. Сеттинг (в популярной культуре) / И. С. Кудряшов. [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал: [сайт]. URL: <https://bigenc.ru/c/setting-v-populjarnoi-kul-ture-c71bcf/?v=7922196> (дата обращения: 11.08.2025).

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензируемый текст «Классификация ролевых игр живого действия в современной культуре» представляет собой обращение к игровым практикам в современной культуре, предметом исследования являются специфические разновидности ролевых игр живого действия, позволяющие автору провести базовую классификацию РИЖД. Представляется, автором не слишком удачно сформулировано название работы, ориентирующее на рассмотрение существующих классификаций РИЖД, в то время как автор уже в начальной части текста заявляет, что «Актуальность исследования

обусловлена отсутствием единой систематизации РИЖД» и «РИЖД остаются недостаточно изученными в академической среде». Некоторая путаница продолжается и далее, когда автор заявляет, что собирается «выявить существующие подходы к изучению РИЖД в работах Й. Хейзинги, Р. Кайуа и современных исследователей», в то время как Хейзинга и др. обращались к феномену игры в целом, но не к РИЖД. Автор на протяжении исследования логично спускается по нисходящей, от игры в принципе к ролевой игре, и от ролевой игре к РИЖД, убедительно показывая различия между этими категориями игр: «мы можем прийти к выводу о том, что всякая ролевая игра живого действия является в сути ролевой игрой, однако не всякая ролевая игра обязательно является ролевой игрой живого действия». Точно так же должно осознаваться, что не все сказанное по поводу игры как культурологическо-семантического феномена (причем около 100 лет назад) актуально применительно к современному феномену РИЖД (автор вообще рассматривает ролевые игры/РИЖД практический без хронологической привязки). Между тем проблемным место работы является именно отсутствие теоретической базы/обзора литературы по РИЖД, верхние уровни (игра, ролевая игра) еще как-то прокомментированы, но РИЖД (являющиеся приоритетом автора) полностью потеряны. Вообще библиографический список неоднороден, практически отсутствует актуальная зарубежная литература по теме работы, зато присутствует методическое пособие для студентов «Игры с эстрады. Характеристика, методика проведения». Наиболее актуальную часть работы автор выполняет согласно автоэтнографическому методу (которого как представляется все же недостаточно для разработки обобщающей классификации) и финализирует свое исследования в виде итоговой схемы, куда старается вместить все содержание статьи, но пострадавшим оказываются, как ни странно, именно РИЖД, классификация которых по жанру и сеттингу в схеме потеряна. Выводы носят общий и сжатый характер (Таким образом, мы можем видеть, что ролевые игры могут быть самыми разными. Классификация ролевых игр живого действия также весьма разнообразна), автор не отобразил в выводах собственные достижения (попытка классификации), потеряна поставленная автором задача «проанализировать функции РИЖД в культурном и социальном контексте». Тема исследования в целом перспективна, текст нуждается в доработке.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор обозначил в заголовке («Место РИЖД в классификации современных игровых практик») и пояснил в целеполагании, является условное место ролевых игр живого действия (РИЖД) в системе современных игровых практик.

Автор исходит из необходимости предложить комплексную классификацию РИЖД на основе анализа их структурных элементов (пространство, жанр, сеттинг, формат участия) и определить их место в системе современных игровых практик. Для этого он последовательно решает вполне логичный комплекс познавательных задач: выявляет и анализирует существующие подходы к изучению РИЖД в работах современных исследователей; систематизирует критерии классификации РИЖД; анализирует функции РИЖД в культурном и социальном контексте; обосновывает необходимость выделения РИЖД в самостоятельный объект исследования.

Представленные в статье результаты основаны на анализе опубликованных научных работ и эмпирического материала, собранного как из электронных источников

(тематических сайтов, страниц в социальных сетях), так и путем автоэтнографического сбора и описания данных (опыт участия в играх). Заявленные в программе исследования задачи решены. Поставленная цель достигнута. Автор представил достаточно аргументов в пользу предложенной им классификации РИЖД и пояснил ее практическую и теоретическую ценность.

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на достаточном для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне.

Методология исследования опирается на типологию и классификацию РИЖД, включая анализ научной литературы и распространенных игровых практик. Авторский методический комплекс релевантен решаемым познавательным задачам.

Актуальность выбранной темы автор поясняет отсутствием единой систематизации РИЖД, что затрудняет их анализ в рамках культурологии, социологии и психологии. Автор подчеркивает, что «существующие классификации, такие как типология Р. Кайя (agon, alea, mimicry, ilinx), хотя и применимы к играм в целом, не учитывают специфику ролевых игр живого действия, включая их пространственные, организационные и нарративные особенности. Кроме того, стремительное развитие игровых форматов требует постоянного обновления теоретической базы». Тезис вполне достойный: действительно, развивающиеся игровые практики требуют постоянного теоретического внимания.

Научная новизна исследования, состоящая в авторском обобщении опубликованной по теме научной литературы и авторизованной классификации РИЖД, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автором выдержан научный, автор смело вводит в теоретический оборот распространенные в игровых практиках жаргонизмы, метко характеризующие типы игр. Вместе с тем, встречаются описки (например, «представлено на рис. 1.»), а также автор проигнорировал отдельные редакционные требования по оформлению статьи (см. [https://nbpublish.com/e\\_ca/info\\_106.html](https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html)).

Структура статьи хорошо раскрывает логику научного исследования.

Библиография в достаточной мере полно представляет проблемную область исследования, но оформлена не в едином стандарте (см. [https://nbpublish.com/e\\_ca/info\\_106.html](https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html)).

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и после небольших оформительских правок может быть рекомендована к публикации.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Место РИЖД в классификации современных игровых практик», в которой проведено исследование особенностей современных ролевых игр и их места в современной социокультурной сфере. Автору желательно избегать аббревиатуры в названии статьи: в названии дать полное обозначение данного типа игр, а аббревиатуру использовать в тексте исследования.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что ролевые игры живого действия (РИЖД) занимают особое место в современной культуре, представляя собой уникальный синтез игровой деятельности, театральной импровизации и социального взаимодействия. Их популярность продолжает расти, охватывая разнообразные

аудитории – от подростков до взрослых, что свидетельствует о значимости этого феномена как формы досуга, творческой самореализации и даже инструмента образования. Проблема, с точки зрения автора, состоит в том, что РИЖД, будучи сложным междисциплинарным объектом, часто рассматриваются фрагментарно: либо как часть ролевого движения, либо как частный случай перформанса, что приводит к терминологической путанице и затрудняет выделение их уникальных характеристик.

Актуальность исследования обусловлена отсутствием единой систематизации РИЖД, что затрудняет их анализ в рамках культурологии, социологии и психологии. Существующие классификации, такие как типология Р. Кайя (agon, alea, mimicry, ilinx), хотя и применимы к играм в целом, не учитывают специфику ролевых игр живого действия, включая их пространственные, организационные и нарративные особенности. Кроме того, стремительное развитие игровых форматов требует постоянного обновления теоретической базы.

Цель данной работы - предложить комплексную классификацию РИЖД на основе анализа их структурных элементов (пространство, жанр, сеттинг, формат участия) и определить их место в системе современных игровых практик. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: выявить существующие подходы к изучению РИЖД в работах современных исследователей; систематизировать критерии классификации РИЖД; проанализировать функции РИЖД в культурном и социальном контексте; обосновать необходимость выделения РИЖД в самостоятельный объект исследования.

В ходе исследования были использованы общенаучные методы: анализ и синтез, описание и систематизация и классификация, а также компаративный и контент-анализ, опыт личного участия. Теоретическим обоснованием послужили труды таких классических и современных исследователей как Й. Хейзинга, Р. Кайя, М. Г. Слюсарева, Д.Б. Писаревская и др. Эмпирическим материалом явились современные ролевые игры и посвященные им сайты, группы социальных сетей, каналы и интернет-порталы.

На основе анализа научной обоснованности изучаемой проблематики автор приходит к заключению, что несмотря на широкое распространение, РИЖД остаются недостаточно изученными в академической среде. Классификация РИЖД в научной литературе остается недостаточно разработанной, особенно в русскоязычных исследованиях. Научная новизна данного исследования заключается в разработке автором комплексной классификации ролевых игр живого действия.

Результаты исследования структурированы автором в три последовательных блока, отражающих логику перехода от общего к частному: от феномена игры как базовой культурной практики к специфике ролевых игр, и далее – к уникальным характеристикам ролевых игр живого действия. В первом блоке («Игра») рассматриваются фундаментальные свойства игровой деятельности, основанные на классических теориях Й. Хейзинги и Р. Кайя. Это позволяет выделить универсальные признаки, объединяющие все типы игр, и создать теоретическую основу для дальнейшего анализа. Второй блок («Ролевая игра») фокусируется на особенностях ролевого взаимодействия, где ключевыми становятся понятия роли, идентификации и моделирования поведения. Здесь анализируется место ролевых игр в системе игровых практик и их отличия от других форм (например, компьютерных или настольных игр). Третий блок («Ролевая игра живого действия») посвящен специфике РИЖД как синтеза игровых, перформативных и социальных элементов. Подробно исследуются их уникальные аспекты: физическое погружение, пространственная организация, жанровое разнообразие и формы участия, что позволяет обосновать необходимость их отдельной классификации. Такое поэтапное рассмотрение позволило автору обеспечить системный подход к пониманию РИЖД,

демонстрируя их связь с общеигровыми принципами и одновременно подчеркивая их уникальность в современной культуре.

Особый интерес представляет комплексная классификация РИДЖ, разработанная автором на основе детального изучения имеющихся отечественных и зарубежный исследований в области деловых и ролевых игровых практик.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение потенциала современных игровых практик в различных культурных контекстах представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составляет 30 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Кузнецова С.В., Прохорова Е.В. Кинематографическое поле экспериментов: историческая реальность в фильме «Капитан Волконогов бежал» (2021) // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.75514  
EDN: RZSYBW URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=75514](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75514)

## Кинематографическое поле экспериментов: историческая реальность в фильме «Капитан Волконогов бежал» (2021)

Кузнецова Светлана Вячеславовна

ORCID: 0000-0002-2443-1185

кандидат исторических наук

доцент; институт международных отношений и мировой истории; Национальный исследовательский  
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского  
603005, Россия, Нижегородская область, г. Нижний Новгород, ул. Ульянова, 2



[✉ kuznetsova.sv.v@gmail.com](mailto:kuznetsova.sv.v@gmail.com)

Прохорова Елизавета Владимировна

ORCID: 0009-0005-6984-648X

кандидат искусствоведения

доцент; кафедра драматургии и киноведения; Санкт-Петербургский государственный институт кино и  
телевидения  
191119, Россия, г. Санкт-Петербург, Центральный р-н, ул. Правды, д. 13, кв. 1211



[✉ jounoetjolie@gmail.com](mailto:jounoetjolie@gmail.com)

[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2025.4.75514

### EDN:

RZSYBW

### Дата направления статьи в редакцию:

13-08-2025

### Дата публикации:

01-09-2025

**Аннотация:** Исследование посвящено специфике репрезентации прошлого в современном игровом кинематографе, в котором соблюдение реализма перестает быть безусловным. В художественных фильмах интерпретации событий минувшего времени основываются не на данных историографии, а на использовании художественно-выразительных средств кино. В результате прошлое познается через опыт визуального восприятия и эмоционального переживания демонстрируемой исторической реальности. Это превращает исторические фильмы в уникальные документы исторической культуры и побуждает к поиску эффективных подходов для их изучения в качестве новых видов источников. В данной статье на примере фильма Н. Меркуловой и А. Чупова «Капитан Волконогов бежал» (2021) авторы показывают, какими именно кинематографическими средствами может создаваться новая историческая реальность, отсылающая к узнаваемой исторической действительности. Достижению этой цели способствует сочетание элементов нарративного, визуального и семиотического анализа. В центре внимания находятся способ организации киноповествования, цветовые решения в определении стиля костюмов и оформления декораций, операторские приемы и приемы монтажа, символы и метафоры. Дистанцирование от творческого метода реализма, интерес к теме насилия, плюралистическое видение ситуации, притчевый характер фильма «Капитан Волконогов бежал» позволяют говорить о нем как о «новом историческом фильме», который разрушает ожидания зрителей, ориентированные на просмотр реалистичного кино и предлагает свою версию исторической реальности Большого террора в Ленинграде в 1938 г. Вместе с тем зрительские реакции показывают, что, вопреки упрекам в неисторичности, содержащиеся в нем культурные отсылки узнаваемы и понятны. Визуальный стиль фильма перекликается с эстетикой американских комиксов и компьютерных игр-раннеров, и эта «клиповость» отличает его от традиционного исторического фильма, который стремится создать у зрителя ощущение достоверности и погружения в прошлое. В результате границы между реальным и воображаемым, привычным и фантастическим, прошлым и настоящим размываются, и актуализируется вопрос о возможностях и ограничениях художественной репрезентации исторической действительности как таковых. Это ставит перед историками задачу пересмотра содержания понятий «реализм», «аутентичность» и «достоверность» применительно к историческим фильмам, а также повышает информационную ценность рецензий кинокритиков и зрителей в качестве дополнительных материалов, привлекаемых для исследований.

#### **Ключевые слова:**

новый исторический фильм, историческая репрезентация, историческая память, история СССР, Большой террор, реализм, кинематограф, постмодернизм, анализ фильма, визуальная историография

В ходе мемориального поворота рубежа XX-XXI вв. внимание части историков сместились с изучения отдельных событий и явлений прошлого на исследование памяти о них, что способствовало включению произведений художественного кинематографа в число важных исторических источников [1]. Однако несмотря на рост числа работ, подробно анализирующих кинообразы прошлого, научное сообщество в целом разделяет скептическое отношение к игровым фильмам в силу сложности извлечения из них объективной информации об исторической действительности [2].

Мы разделяем понятия «историческая действительность» и «историческая реальность» и понимаем под второй не вовлеченное в процесс исторического сознания объективно существующее прошлое, а «образ прошлого, сконструированный в сознании субъекта исторического познания» [3, с. 84], и также «представления об исторической действительности, более или менее адекватные ей» [4, с. 425]. При этом в современном мире рефлексия над событиями минувшего времени перестала быть занятием узкого круга профессиональных историков. В процесс осмыслиения прошлого активно включились общественно-политические деятели, представители культуры и др. В результате появляются интерпретации, конкурирующие с предлагаемыми наукой объяснениями и воплощенные не в виде опубликованных научных трудов, а в публичных выступлениях, программных заявлениях, манифестах, произведениях литературы, изобразительного искусства, кинематографа и т.п.

Несмотря на то, что исторический жанр является всемирно популярным, в киноведении отсутствует его общепринятое определение. В отечественной теории сохраняется представление об историческом фильме как о «произведении киноискусства, сюжет которого основан на изображении реальных событий и, как правило, реальных персонажей исторического прошлого» [5, с. 156]. Среди ключевых жанровых требований называются соответствие места и функции художественного вымысла задаче «воссоздания духа событий, выражения их исторического смысла», а изобразительного стиля – «достоверно точной передачи фактуры и атмосферы прошлого» [5, с. 157]. Эти условия подразумевают перенос принципа историзма из пространства исторической науки в пространство киноискусства и предполагают, что в таком случае анализ фильма должен производиться исходя из тех же критериев правдивости и достоверности, которые свойственны источниковой критике письменного источника. Однако в настоящее время их безусловное соблюдение невозможно в силу объективных обстоятельств, связанных с фиксируемой исследователями сменой режимов темпоральностей, перехода от «историзма» к «презентизму» [6], а также процессом развития самого киноискусства. Идея «кино как документа», восходящая к американским реконструированным хроникам и пеплумам начала XX в., исчерпала себя по мере освобождения киноязыка от необходимости следования канонам исторической живописи и данным истории и археологии [7, с. 250–251]. Поэтому, как верно подчеркивает Е. Исаев, является актуальной разработка подходов к рассмотрению кино в качестве «источника и феномена, в котором на смену диктату исторического факта и подлинности приходят такие понятия, как опыт, чувства и имитация» [8, с. 275]. Это особенно важно в отношении фильмов, рефлексирующих по поводу прошлого, связанного с травмой. В их случае попытка осмыслиения исторического опыта часто осуществляется не только на уровне сюжетного повествования, но и стиля киноязыка [8, с. 280–281].

Эти соображения близки идее «нового исторического фильма» (the new historical film) американского историка Р. Розенстоуна. Цель такого фильма заключается не в развлечении зрителя и коммерческом успехе, а в понимании прошлого. Поэтому режиссеры часто смешивают жанры, размывают границы между документальным и драматическим форматами и даже отрицают реализм как принцип, выбирая новые способы презентации: сюрреализм, экспрессионизм, постмодернизм [9, р. 4–7]. В результате фильмы выступают визуальными метафорами, которые создают «историю» через пересказ, объяснение и приданье новых значений событиям прошлого [10, р. 14–16]. «Историческими» их делает не точное следование фактам, соблюдение достоверности и т.п., а сама связь с научным и общественно-политическим дискурсом по

заявленной теме [\[10, р. 18–21\]](#).

Вне зависимости от того, о славном или трудном прошлом повествует кинокартина, основной методологической трудностью является определение схемы ее анализа. Одним из первых свой вариант источниковедческой критики предложил М. Ферро [\[11, р. 83\]](#). В отечественной историографии принципы изучения кино сформулированы в работах Л. Мазур и О. Горбачева [\[12, с. 30–42\]](#), Е. Волкова и Е. Пономаревой [\[13, с. 23\]](#). Однако универсальный инструментарий по-прежнему не разработан, поэтому, как отмечает французский историк П. Сорлен, в каждом конкретном случае исследователь вправе сам определять те параметры, которые представляются ему значимыми [\[14, р. 30–34\]](#). В данной статье мы на конкретном примере «нового исторического фильма» показываем, какими средствами художественной выразительности создается новая историческая реальность, отсылающая зрителей к узнаваемой исторической действительности. Достижению этой цели способствует сочетание элементов нарративного, визуального и семиотического анализа. Внимание к сюжету, визуальному стилю, скрытым метафорам и смыслам, а также зрительской рецепции фильма Н. Меркуловой и А. Чупова «Капитан Волконогов бежал» демонстрирует, что требования правдивости и достоверности, предъявляемые к анализу прошлого в научных текстах, применительно к кино требуют пересмотра и корректировки.

### *Проблематика фильма*

Тема политических репрессий советского периода не нова для отечественного игрового кинематографа. Обращение к ней состоялось еще в 1937 г. в фильме «Великий гражданин» (реж. Ф. Эрмлер) для обоснования необходимости борьбы с внутренними врагами, а затем неоднократно, но осторожно она поднималась в кино оттепели и застоя в качестве обстоятельств действия или маркера времени. Ситуация изменилась с наступлением перестройки и выходом в 1987 г. «Покаяния» (реж. Т. Абуладзе). За ним появились «Защитник Седов» (1988, реж. Е. Цымбал), «Софья Петровна» (1989, реж. А. Сиренко), «Прорва» (1992, реж. И. Дыховичный), «Чекист» (1992, реж. А. Рогожкин), «Утомленные солнцем» (1994, реж. Н. Михалков), «Хрусталев, машину!» (1998, реж. А. Герман) и другие, героями которых становились и жертвы репрессий, и те, кто был причастен к их проведению [\[15, с. 42–44\]](#). Однако лишь некоторые из фильмов 1980–1990-х гг. транслировались по телевидению и становились достоянием широкой общественности [\[16, с. 152\]](#). Ситуация несколько изменилась в 2000-е и 2010-е гг., когда на экраны вышли телесериалы «В круге первом» (2006, реж. Г. Панфилов), «Завещание Ленина» (2007, реж. Н. Досталь), «А.Л.Ж.И.Р» (2019, реж. А. Касаткин), «Зулайха открывает глаза» (2019, реж. Е. Анашкин). Дискуссия, развернувшаяся вокруг последнего, продемонстрировала болезненность темы репрессий как маркера советского времени в целом [\[17, с. 189\]](#).

Период 2020-х гг. открыл фильмы «Капитан Волконогов бежал» (2021, реж. Н. Меркулова и А. Чупов), «Иван Денисович» (2021, реж. Г. Панфилов) и «За нас с вами» (2023, реж. А. Смирнов). Из них только первый официально не вышел в кинотеатрах и на онлайн-платформах, но после того, как его копия оказалась размещенной в открытом доступе в Интернете, привлек внимание зрителей.

Работа над фильмом «Капитан Волконогов бежал» велась при содействии Министерства культуры РФ, фонда развития современного кинематографа «Кинопрайм», Европейского фонда поддержки совместного кинопроизводства и проката кинематографических и

аудиовизуальных работ «Eurimages», Министерства культуры и Фонда кино Эстонии. Премьерный показ состоялся в сентябре 2021 г. на Венецианском кинофестивале. Затем фильм представили на фестивале «Кинотавр» в Москве, где ему вручили приз зрительских симпатий. К настоящему времени он отметился в программах различных международных конкурсов, на его счету победы в номинациях «Лучший фильм» и «Лучший сценарий». Подобные знаки качества могли закрепить за «Волконоговым» репутацию фестивального, интересного ограниченному кругу зрителей, однако в январе 2022 г. компания-дистрибутор Central Partnership анонсировала показы в российских кинотеатрах, разместив трейлер на платформе YouTube [\[18\]](#). В комментариях под видео тут же обозначился раскол между теми пользователями, которые приветствовали выход фильма, и теми, кто увидел в ней искажение истории страны.

Фильм Н. Меркуловой и А. Чупов продолжает тему политических репрессий, но по содержанию и форме выделяется среди других кинокартин. Во-первых, главным героем является сотрудник силовых органов, который пытается избежать божьего суда за свои действия во время службы. Во-вторых, фильм снят в жанре, который сами авторы определяют как «ретроутопия». Исходя из этого, «Волконогова» можно сблизить только с «Чекистом» Рогожкина и «Покаянием» Абуладзе. В первом главным героем тоже является работник силовых структур – сотрудник ЧК, оказавшийся не в силах осмыслить масштабы террора и сошедший с ума. Во втором случае характерной чертой фильма также является намеренное отступление от принципа реализма. «Покаяние» стало знаковым для советского кинематографа, но большинство критиков отказалось признавать его историческим, в то время как некоторые исследователи, напротив, увидели в нем правдивую репрезентацию эпохи, достигаемую именно благодаря сюрреализму, а не вопреки ему [\[19, p. 140–142\]](#).

События полнометражного художественного фильма «Капитан Волконогов бежал» происходят в Ленинграде в 1938 г. Главным героем выступает сотрудник силовых органов Федор Волконогов, который сам становится жертвой внутриведомственной чистки. Шансов выжить в карательной операции нет, поэтому предпринятый им побег только откладывает очевидный исход дела. Ночью к капитану является призрак его бывшего сослуживца Веретенникова и сообщает, что существует возможность спастись по крайней мере после смерти – не оказаться в аду. Избежать вечных мук помогут только раскаяние и полученное хотя бы от одной из жертв прощение.

На сайте Кинопоиска жанровая принадлежность фильма определена как триллер и драма [\[20\]](#), но сами режиссеры назвали его ретроутопией. А. Чупов отметил, что это позволило авторам допустить вольности в соблюдении примет времени и использовании вещественных и лексических анахронизмов. Вместе с тем выбранный ими термин не имеет устоявшегося толкования. Он образован из сочетания «ретро-» и «утопия» и отсылает назад, в прошлое, к некоторому нереальному идеальному месту. Однако в случае хронотопа в «Волконогове» речь идет скорее о ретроантиутопии, негативной утопии, или изображении времени и места в прошлом, характеристики которого вызывают неприятие и, что особенно важно, когда речь идет о теме террора, страх. Н. Меркулова призналась, что в процессе создания кинокартины авторов питали «два генеральных страха: оказаться на месте жертвы, но и в то же время оказаться на месте мучителя» [\[21\]](#). Страх движет и главным героям: он боится попасть в ад.

#### Время, место и герои сюжета

Заявленные в анонсе на Кинопоиске место и время действия фильма – Ленинград, 1938

г., что сразу ориентирует зрителей на просмотр кино о Большом терроре. Однако уже знакомство с трейлером разрушает любые, даже самые смелые ожидания об исторической драме на сложную тему. Сочетание конкретного и условного, реализма и сюрреализма делает мир «Волконогова» одновременно и уязвимым, и неуязвимым для обвинений в вольном обращении с исторической действительностью и ее искажении.

Название города звучит в новостной сводке и в сигнале точного времени по радио, однако и без этих аудиальных маркеров городская архитектура не может быть принята ни за какую другую. Это отличает «Волконогова» от «Покаяния», в котором город, возглавляемые деспотичным Варламом Аравидзе, лишен узнаваемых примет реального места. Ленинград конца 1930-х гг. Меркуловой и Чупова выглядит и аутентичным, и нет. С одной стороны, зритель видит Дом-утюг, Мало-Калинкин мост, Исаакиевский собор, шпили Адмиралтейства и Петропавловской крепости, просторные улицы с проезжающими по ним трамваями, грузовыми машинами, воронками и подводами, дворы-колодцы; с другой – стены зданий разрисованы яркими граффити, отсылающими к работам авангардистов 1920-х гг.: К. Малевича, П. Филонова, К. Петрова-Водкина. Погода в Ленинграде ясная и солнечная, а за исключением нескольких важных для преображения главного героя сцен в нем световой день.

Календарное время обозначено в фильме дважды: звучит в сообщении диктора о полете аэростата, приуроченном к выпуску новых облигаций государственного займа 1938 г. и началу третьей пятилетки (1938–1942), и нанесено на фюзеляж самого грандиозного летательного аппарата. Хронологическая определенность снова отличает «Волконогова» от «Покаяния», в котором соединились приметы средневекового, нового и новейшего периодов истории.

Символизм числа «1938» сопоставим с «1937» или оруэлловским «1984» и так же отсылает ко времени, реальному или художественно воображеному, когда могущество государства вправе распоряжаться жизнями отдельных людей достигало зенита. Прямое указание на календарный год позволило некоторым критикам кинокартину заявить, что на этом попытки авторов завести разговор о Большом терроре завершились, и остальные его приметы оказались подменены анахронизмами и выдумками [22]. Однако даже если в реальном 1938 г. над реальным Ленинградом не пролетал аэростат, это событие в фильме отсылает к сталинскому периоду точно так же, как это делал воздушный шар с портретом Сталина в finale «Утомленных солнцем», действие которого происходит в 1936 г. В обоих случаях воздухоплавательный аппарат выступает не столько приметой времени, сколько символом надчеловеческой силы, сигналом беды. Случайно или нет, но в действительности именно 1938 год стал роковым для отечественного дирижаблестроения: произошел ряд катастроф с гибелью людей, и в итоге программа была свернута.

Если появление в кадре гигантского аэростата может быть воспринято как допустимый вымысел, то осовремененная форма сотрудников силовых органов оказалась под огнем резкой критики. Волконогов и его сослуживцы носят алые спортивные костюмы с белыми лампасами, черные кожаные бомберы с красной подкладкой и берцы. Их облик словно срисован с отечественных скинхедов конца 1990-х – 2000-х гг., однако замысел авторов не заключался в том, чтобы напомнить о лихих временах. Художник по костюмам Н. Васильева объяснила выбор спортивного стиля тем, что он, в ее понимании, стирает индивидуальное начало и расширяет рамки дозволенного [23].

Костюм в «Волконогове» выступает индикатором социального положения, отношений господства и подчинения. Н. Лебина в исследовании о советской повседневности

сталинского периода пишет об одежде как важном социальном маркере. В частности, кожанка была частью милитари-моды пер. пол. 1920-х гг. и символизировала сопричастность к новой системе ценностей [24, с. 134, 146].

Броский вид силовиков в «Волконогове» контрастирует с обликом горожан. Прохожие на улицах, пассажиры трамвая и приговоренные к расстрелу носят однообразную неяркую одежду, в частности, серые ватники, традиционные для заключенных ГУЛАГа. Подчеркнутое дизайном костюмов разделение ролей превращает город в пространство, где торжествует культ грубой силы и нормализованы беззащитность и безмолвность слабого. Можно вести речь о лагере в интерпретации В. Подороги: как о «едином принципе организации заключения», месте «без-закония», в котором все без исключения потенциально виновны [25, с. 107]. При этом фасады зданий на центральных улицах Ленинграда выкрашены в яркие и насыщенные цвета, в то время как во внутренних дворах царит гнетущая атмосфера разрушения. Так посредством костюмов и декораций авторы фильма демонстрируют зрителю двойственность режима: его парадную сторону и нелицеприятную изнанку.

Объяснение причин террора в отношении граждан содержится в сцене доверительного разговора Волконогова с майором Гвоздевым. Начальник объясняет капитану, почему допрашиваемые настаивают на своей невиновности и в чем заключается задача силовых органов. Гвоздев признает, что, хотя арестованные и приговоренные к расстрелу действительно не совершали ничего противозаконного, они не могут считаться надежными гражданами в силу своих убеждений, социального происхождения или национальности. Поэтому в условиях надвигающейся «большой войны» нельзя быть уверенным в том, как они поведут себя с ее началом: «Да, сейчас они невиновны, но они будут виновны. И мы не можем просто сидеть и ждать, потому что, когда они превратятся в предателей, террористов, шпионов, вредителей, будет уже поздно». Так вместо презумпции невиновности устанавливается принцип заблаговременной вины: «Это и называется профилактика потенциального врага, Федя. Вот чем мы с тобой занимаемся». В данной сцене получают вербальное выражение сразу два варианта интерпретации террора как немыслимой ситуации: ситуационный фактор коллективной безответственности, сделавший насилие нормой, и оправдание поведения социально приемлемыми целями [26, с. 17]. Эпизод снят крупными планами, и этот операторский прием позволяет зрителю поочередно оказаться лицом к лицу либо с Гвоздевым, либо с внимавшим ему Волконоговым, примерив на себя обе роли, а также задуматься о том, что на самом деле он не участник разговора, а тот, о ком идет речь. В конце концов и сам капитан становится «потенциальным врагом» без явных причин.

Главный герой фильма – добросовестный сотрудник не имеющего точного названия Управления, спортсмен. Он отличается большой физической силой и выносливостью. Принадлежность Волконогова к сильным мира сего – к хищникам – закодирована в его фамилии, которая также отсылает и ко вполне реальному лицу – историку Д. Волкогонову, убежденному коммунисту и сталинисту, на рубеже 1980-х – 1990-х гг. изменившему свои идеологические установки. Волконогов же переодевается в буквальном смысле: меняет служебную форму на гражданскую одежду, чтобы затеряться в толпе, и тем самым уподобляется Одиссею, выбравшемуся в овечьей шкуре из пещеры Циклопа.

Сотрудники Управления представлены в фильме в большом количестве, но, за исключением приятеля главного героя Веретенникова, отличающегося «чувствительным» характером, и двух вышестоящих лиц, лишены индивидуальности.

Беглого капитана преследует низкорослый, невзрачный, страдающий от туберкулеза, но преданный службе майор Головня. Его непосредственным начальником является полковник Жихарев, озабоченный невыполнением «плана по посадкам» ввиду нехватки кадров, ведь «и так всех перебили, работать не с кем».

Показательно, что фильм начинается черным кадром, и зритель только слышит звуки, похожие на пощечины или удары кулаками, но при появлении изображения видит полуоголых, разогретых силовиков играющими в волейбол. Физическая сила является их неотъемлемой характеристикой и служит воплощением идеи насилия как социальной нормы времени. Еще одно времяпрепровождение – занятие самодеятельностью. Сотрудники репетируют хоровое исполнение песни «Полюшко-поле» В. Гусева и Л. Книппера, написанной в 1933 г. в качестве заглавной темы к Симфонии №4 «Поэма о бойце-комсомольце» Книппера, и разучивают танцевальный номер. Сцена цитирует цветной эпизод из фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный. Сказ второй: Боярский заговор» (1945), известный как «пляска опричников». Несмотря на то, что эти отсылки вероятнее всего не может быть воспринята широкой зрительской аудиторией, тем не менее они расширяют проблемное поле фильма и затрагивают вопрос о месте и роли исполнителей террора в отечественной истории.

Рабочий процесс представлен в сцене допроса Веретенникова и во флешбеках-воспоминаниях Волконова о пытках, применявшимся к другим допрашиваемым. Боль испытывает и сам капитан, однако в его случае она имеет фантазматическую природу: появившийся из-под земли убитый Веретенников запускает руку в его живот и выворачивает содержимое наружу, рассказывая о вечных мучениях в аду. Таким образом, террор в фильме Меркуловой и Чупова – это соматическое переживание, а существование в системе организованного насилия и запугивания воспроизводится как телесный опыт истязания.

#### *Организация киноповествования*

Убоявшись попасть в ад, Волконогов следует плану спасения: успеть покаяться перед смертью и получить прощение. Для этого он посещает родственников тех, к чьим делам был причастен.

Капитан перемещается по городу бегом, спасаясь от преследования и меняя локации, что приближает его к персонажу игры-раннера, который преодолевает препятствия и движется вперед по уровню. Камера непрерывно следует за героем, то отставая, то равняясь с ним, и ощущение напряженности, характерной для динамичной игровой механики, создается частой сменой планов и быстрым монтажом. Внешняя фокализация делает зрителя причастным к происходящему, однако мысли и чувства Волконогова остаются для него скрытыми. Тем не менее бег – это не только физическое движение, но и метафора внутреннего развития героя: фильм не следует линейной структуре и включает флэшбеки с эпизодами из недавней службы капитана, его участия в пытках и расстрелях. В то же время встречи с родственниками жертв представляют собой своего рода уровня, преодолевая которые Волконогов стремится достичь цели – получить прощение, но, как и в игре, финал истории не предопределен.

Кроме аллюзии на раннер, яркие и насыщенные цвета, композиции кадров и динамические ракурсы в фильме отсылают к стилистике американских комиксов, для которых характерно дробление действия на отдельные изображения-панели. Монтажные решения напоминают их смену: короткие динамичные фрагменты ухода капитана от преследования сменяются более продолжительными сценами разговоров с родными

жертв и флэшбеками. Эта «клиповость» отличает «Волконогова» от традиционного исторического фильма, для которого характерно «ясное и естественное воздействие экранного зрелища на восприятие современного зрителя» [5, с. 157].

В поисках нужных адресов капитану помогает украденная рабочая папка с личными карточками расстрелянных. Среди них лица разного происхождения и рода деятельности – своеобразный социальный срез пострадавших в Большом терроре.

Первой он навещает дочь профессора-эпидемиолога Елизарова, обвиненного в разработке смертельно опасного вируса. Из-за дела отца она лишилась места в больнице и теперь работает и живет в морге, не зная, что статус «без права переписки» означает «был расстрелян». «К нему были применены особые методы. Он не виноват. Он себя оговорил. Произошла ошибка. Я пришел попросить прощения», – признается Волконогов, но Елизарова не хочет его слушать. Затем он повторяет то же самое сошедшей с ума вдове Штайнер, чей муж-бухгалтер был немцем, и это стало основанием для возбуждения дела против него, но она бредит и не способна что-либо осознать. Та же речь припасена для старика Чинилина, сына которого расстреляли за участие в тайной студенческой организации. Чинилин – единственный, кто считает, что, «если признался, значит, виноват», «у нас лучшие в мире органы» и «виновных не расстреливают». Появление Волконогова он воспринимает как проверку на лояльность власти. Обрыв связи с сыном также является символическим отречением от желания узнать правду о происходящем. В действительности подобные отказы родителей от детей и наоборот и дальнейшее умолчание о подвергшихся репрессиям родных часто являлись единственным способом избежать повторения их судеб. В конце концов это оборачивалось утратой памяти о них, прерыванием семейной истории, и в конце концов превратилось в непрограммированное неудобное прошлое в масштабе страны.

Визит к Чинилину важен для внутренней трансформации Волконогова: он сталкивается с неверием в ошибки следствия, и констатация им факта злоупотребления своими должностными полномочиями перестает быть дежурной фразой. Парадоксальность ситуации подчеркивается комичным эпизодом со связанным капитаном, который даже в нелепой позе, но с оружием в руках способен испугать несколько человек и заставить их выполнять любые приказы.

Затем Волконогов встречается с работником ткацкой фабрики Лепендиным, мужем домохозяйки, приговоренной к высшей мере наказания за пересказ услышанного от него анекдота. Волконогов пытается убедить мужчину дать ему прощение и заодно перестать винить себя: «Тебе проще будет. Просто отпусти. Просто скажи: прощаю». Лепендин обещает подумать, если капитан сбегает за водкой, и, оставшись один, вешается. Волконогов вынимает его из петли и, кажется, впервые осознает, что его ответственность простирается дальше, чем на жизни тех, чьи личные карточки хранятся в его рабочей папке.

Последняя, с кем беглец успевает повидаться, это девочка, сжигающая возле дома вещи отца, потому что «враг не может быть папой». В рассказе капитана об отцовской судьбе ее интересует вопрос о том, что такое «особые методы». Именно она называет пытки пытками и тем самым вынуждает Волконогова оправдываться: «Да не пытаем мы там всех. Просто одни понимают, как все устроено, а другие упираются. Их пытаем. Чего упираться-то? Подпиши иди. Спи. Пальцем тебя никто не тронет». И если прежде никто из взрослых не простил его, потому что не захотел, не смог или не успел, то девочка озвучивает беззаплакионный вердикт: «Тебя все равно никто не простит».

Развязка сюжета начинается в тот момент, когда майор Головня, выявив принцип маршрута Волконогова, принимает решение арестовать всех родственников жертв, к которым тот еще не приходил. В отчаянии капитан оказывается в одном из ленинградских дворов-колодцев и просит откликнуться тех, у кого в семье есть враги народа, осужденные по статье 58, предусматривавшей ответственность за действия, направленные против власти: шпионаж, диверсии и другие преступления. Примечательно, что он уже не просит прощения, а умоляет о разговоре. Таким образом фильм касается темы молчания в отношении трудного прошлого, которая представляет важную проблему в исследованиях современной исторической памяти и мемориальной культуры. Как и сцена с появлением убитого Веретенникова в начале фильма, этот эпизод происходит в ночное время и выступает знаковым для духовного преображения Волконогова.

Никто из жителей не отзыается, и, кажется, у капитана не остается надежды на спасение, но на рассвете он узнает, что на чердаке живет старая женщина, изгнанная туда соседями после суда над ее дочерью. Волконогов находит ее обессиленной от жажды и голода, и она умирает у него на руках. В эту минуту появляется призрак Веретенникова с сообщением, что прощение получено. Однако капитану не удается скрыться от Головни, который настигает его в погоне по крышам, ранит и собирается убить. Волконогов просит майора не делать этого, потому что такая смерть обеспечит ему попадание в рай. Головня удивляется, действительно ли капитан верит в это, и получает ответ: «Верю или не верю... Неточное слово. Просто как будто нельзя мне туда». То есть, если осознание Волконоговым жестокости своих действий при несении службы развивалось постепенно и достигло кульминации в сцене во дворе дома, то теперь пришло понимание, что он сам не готов себя простить. Прыгнув с крыши, капитан принимает свою вину и осознанно лишается рая.

Особенности главного героя и сюжет позволяют говорить о притчевом характере фильма. Капитан Волконогов выступает собирательным образом работника силовых структур, причастного к проведению репрессий и до определенного времени не задумывавшегося о моральной стороне своих действий. Его превращение из палача в жертву стало стимулом к внутреннему перерождению: сперва восприняв идею получения прощения как формальность, Волконогов пришел к тому, что, даже обретя прощение по-настоящему, он остался наедине со своей совестью и сам вынес себе приговор. Однако смена роли также отражает действительность, в которой Большой террор обернулся против самих сотрудников НКВД. Таким образом, в качестве притчи «Капитан Волконогов бежал» создает пространство для размышлений и позволяет зрителям интерпретировать его смыслы в контексте конкретного исторического опыта страны.

### Рецепция фильма

Несмотря на то, что фильм не вышел в официальный прокат и не демонстрируется в онлайн-кинотеатрах, его доступность в Интернете привлекла аудиторию. Рецензии критиков и заинтересованных кинолюбителей, хотя и они и немногочисленны, позволяют судить о некоторых особенностях рецепции «Волконова» с точки зрения представленной в нем исторической реальности. Оценки художественных особенностей фильма и мнения о его (не)историчности оказались тесно переплетены. С одной стороны, непривычный облик Ленинграда и современность костюмов Волконогова и его сослуживцев служат основанием для отказа воспринимать сюжет как рассказ об эпохе Большого террора: «...несмотря на то, что действие картины происходит в страшном 1938 году, это какой-то альтернативный Советский Союз» [\[27\]](#). В глазах зрительской аудитории

несоблюдение принципа реализма делает сюжет оторванным от исторический действительности, и сам фильм не воспринимается в качестве одной из возможных интерпретаций эпохи: «Не могу я втянуться в просмотр как зритель и сопереживать героям, когда ситуация и обстоятельства действия придуманы. Я-то скорее рассчитывал на реалистическую драму. <...> Опричники-нквдшники в красных штанах, как и все остальные персонажи, выглядят совершенно современными людьми. Поэтому исчезает привязка к стране и эпохе...» [\[28\]](#). Любопытно, что одновременно те же самые визуальные стилистические решения позволяют некоторым зрителям говорить уже о вневременном характере «Волконогова»: «Фильм – модель тоталитарного общества. Любой. Все что происходит с героями на экране – это правила» [\[29\]](#).

С другой стороны, рассуждения о неautéтичности и недостоверности демонстрируемой в кадре материальной культуры на самом деле подрывают оценки «Волконогова» как неисторического кино. Критика несоответствия видеосферы фильма советской действительности 1930-х гг. ведется в русле обсуждения презентации данного периода как такового и встраивается в существующий о нем дискурс. То есть, конструируемая историческая реальность понятна зрителю и может служить предметом дискуссий. Например, хотя силовая структура, в которой работает главный герой, не имеет точного названия, Волконогова и его коллег в рецензиях называют то «энкэвэдэшниками», то «гэбистами», и, нападая на их служебную форму, зрители уже включаются в обсуждение особенностей изображения Большого террора и художественных приемов, сознательно выбранных авторами для его презентации с точки зрения опыта и чувства, а не установленных фактов и данных исторической науки: «НКВДшники выглядят стильно, за это фильм ругают, но не понимают, почему. Если бы режиссеры не ввели элемент фантазийности, то сложно было бы принять происходящее на экране за реальность, психика бы просто отказывалась в это верить, так как это нечеловеческий уровень бессмысленного насилия...» [\[30\]](#).

В фильме Меркуловой и Чупова видят «лихую и небессмысленную попытку рассказать на условном языке жанра о Большом терроре» [\[31, с. 134\]](#) и выбор «уместного и пугающе точного гротеска для разговора о дамокловом мече репрессий и сталинизме» [\[22\]](#). Разнообразные характеристики «Волконогова», будь то антиутопия, фантасмагория или «адское фэнтези», лишь подтверждают, что Россия остается безъязыкой страной, «так за тридцать лет и не нашедшей нужных слов, чтобы рассказать о себе и своей истории» [\[31, с. 134\]](#). Так, кинокритик В. Матизен увидел в фильме «новую оптику взгляда в прошлое» [\[32, с. 20\]](#), а Н. Сиривля – «взгляд на репрессии с точки зрения внуков», которых на возвращение прошлого подтолкнул страх: «30 лет спустя, в картине Чупова и Меркуловой, очевидно уже, что травма касается всех, без разбора» [\[33, с. 213, 216\]](#). Сходные мнения разделяют и непрофессиональные зрители. В представленных на Кинопоиске рецензиях встречаются рассуждения о том, что «для нас, россиян... это осмысление нашего исторического опыта» [\[34\]](#). При этом в них почти не используются понятия травмы, вины и исторической ответственности, и редкие рассуждения ведутся в русле осмысливания трудного прошлого и покаяния [\[35\]](#).

### Заключение

«Капитан Волконогов бежал» – это пример нового исторического фильма, который разрушает ожидания зрителей, ориентированные на просмотр традиционного реалистичного кино о Большом терроре в Ленинграде в 1938 г., и предлагает новый

способ видения прошлого, создавая свою версию исторической реальности. Зрительские реакции показывают, что, вопреки упрекам в неисторичности, содержащиеся в нем культурные отсылки и символы узнаваемы и понятны.

Режиссеры Н. Меркулова и А. Чупов выбрали реальные место и время действия, но совершили эксперимент с киноязыком. Средствами конструирования исторической реальности в их фильме стали цветовые решения в определении стиля костюмов и оформлении декораций, выбор манеры движения актера – исполнителя роли Волконогова, операторские приемы и приемы монтажа, способ организации киноповествования как такового. Кроме дистанцирования от творческого метода реализма, в «Волконогове» обнаруживаются характеристики, которые относятся к нарративному течению постмодернизма в искусстве: интерес к теме насилия – террора, плюралистическое видение ситуации, притчевый характер [36, с. 166–167].

Визуальный стиль «Волконогова» перекликается с эстетикой американских комиксов, компьютерных игр-раннеров и даже видеоклипов – в данном случае российской музыкальной группы *Shortparis*, исполнившей саундтрек «Полюшко-поле», и тем самым деконструирует оппозицию реальное-воображенное, привычное-фантастическое в представлениях об историческом прошлом и размывает границу между прошлым и настоящим [36, с. 20; 6, с. 36]. Эти критерии в свою очередь позволяют говорить о том, что «Волконогов» принадлежит к числу художественных произведений последнего времени, которые свидетельствуют об усилении презентистских тенденций в исторических репрезентациях в целом. Данное явление Д. Костоглов рассмотривает как проявление глобального процесса смены режимов историчности, или наметившегося перехода от историзма к презентизму [6, с. 33, 42].

Как фильм-прием «Капитан Волконогов бежал» представляет собой смелую попытку разговора об исполнителях политических репрессий в СССР в 1930-е гг. и их личной ответственности, предпринятую в постмодернистском ключе. В широком же смысле речь ведется о возможностях и ограничениях художественной репрезентации исторической действительности как таковых. Кинематографические интерпретации событий и процессов минувшего времени основываются не только на обращении к подтвержденным историографией данным, но и на использовании собственных художественно-выразительных средств, благодаря которым прошлое познается не рационально, а через опыт визуального восприятия и эмоционального переживания демонстрируемой на экране исторической реальности. Это ставит перед сообществом профессиональных историков задачу пересмотра содержания понятий «реализм», «аутентичность» и «достоверность» применительно к историческим фильмам как источникам изучения современной исторической культуры и исторического сознания, а также повышает информационную ценность рецензий кинокритиков и зрителей в качестве дополнительных материалов, привлекаемых для исследований.

## **Библиография**

1. Мазур Л.Н. Образ прошлого: формирование исторической памяти // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2013. № 3 (117). С. 243-256.
2. Лысова Н.А. Репрезентация образа прошлого в современных отечественных игровых исторических фильмах // Философия и культура. 2020. № 2. С. 12-26. DOI: 10.7256/2454-0757.2020.2.32256 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=32256](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32256)
3. Лубский А.В. Действительность историческая // Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / Отв. ред. А.О. Чубарьян. М.: Аквилон; 2014. С. 84-

85.

4. Лубский А.В. Реальность историческая // Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / Отв. ред. А.О. Чубарьян. М.: Аквилон; 2014. С. 425-426.
5. Козлов Л.К. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич. М.: Сов. Энциклопедия; 1987. С. 156-157.
6. Костоглотов Д. Военное кино и режимы историчности: "Спасти рядового Райана" и "Кролик Джоджо" // Новое литературное обозрение. 2025. № 194. С. 32-43. DOI: 10.53953/08696365\_2025\_194\_4\_32. EDN: MDWCMB.
7. Ямпольский М. Кино как художественная археология. О становлении идеи "кино как документа" // СЕАНС. 2007. № 33/34. С. 241-251.
8. Исаев Е. Кинематограф // Теория и практика публичной истории / Под ред. А. Завадского, В. Дубиной. М.: Новое издательство; 2021. С. 267-283.
9. Rosenstone R. Introduction // Revisioning History: Film and the Construction of a New Past / Ed. by R. Rosenstone. Princeton: Princeton University Press; 1995. P. 3-13.
10. Rosenstone R. Historical Film / Historical Thought // South African Historical Journal. 2003. Vol. 48. Is. 1. P. 10-22.
11. Ferro M. The fiction film and historical analysis // The Historian and Film / Ed. by P. Smith. Cambridge: Cambridge University Press; 1976. P. 80-94.
12. Мазур Л.Н., Горбачев О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М.: РОССПЭН; 2022. 350 с. EDN: UOPFDS.
13. Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2012. № 10 (269). С. 22-26.
14. Sorlin P. The Film in History: Restaging the Past. Oxford: Basil Blackwell, 1980; 226 p.
15. Кузнецова С.В., Прохорова Е.В. Культурная травма в киноязыке сценария Н. Кожушаной "Прорва" и одноименном фильме И. Дыховичного // Кинема.Science. 2023. № 4. С. 40-50. EDN: UAFDAY.
16. Харитонова Е.Г. "Телевидение и кинематограф как информационные каналы формирования исторической памяти о политических репрессиях в СССР" // Современная научная мысль. 2018. № 5. С. 149-153. EDN: SJBJXX.
17. Липицкая В.М. Непростое, непрошедшее: советское как больная тема (на материалах общественной дискуссии, вызванной демонстрацией сериала "Зулейха открывает глаза") // KANT. 2023. № 1 (46). С. 180-190. DOI: 10.24923/2222-243X.2023-46.32. EDN: LUOUVB.
18. Капитан Волконогов бежал – Трейлер // YouTube [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G3KN4R6i8rg> (дата обращения: 25.06.2025).
19. Youngblood D. Repentance. Stalinist Terror and the Realism of Surrealism // Revisioning History: Film and the Construction of a New Past / Ed. by R. Rosenstone. Princeton: Princeton University Press; 1995. P. 139-154.
20. Капитан Волконогов бежал // Кинопоиск [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/1402927/> (дата обращения: 25.06.2025).
21. Пресс-конференция конкурсного фильма "Капитан Волконогов бежал", реж. Н. Меркулова, А. Чупов // YouTube [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PuRktOIn1FY> (дата обращения: 25.06.2025).
22. Пятаков И. "Капитан Волконогов бежал". Что не так со зловещей фантасмагорией о совестливом чекисте в эпоху Большого террора? // Дискурс [Электронный ресурс]. URL: <https://discours.io/articles/culture/kapitan-volkonogov-bezhal> (дата обращения: 20.04.2023).
23. V\_B // Telegram [Электронный ресурс]. URL: [https://t.me/vasilieva\\_balabanova/507](https://t.me/vasilieva_balabanova/507) (дата обращения: 26.06.2025).
24. Лебина Н. Советская повседневность. Нормы и аномалии. От военного коммунизма к

- большому стилю. М.: Новое литературное обозрение; 2023. 488 с.
25. Подорога В.А. ГУЛАГ в уме. Наброски и размышления // Страна и ее заключенные. Досье на цензуру. 1999. № 7-8. С. 99-117.
26. Знаков В.В. Невыразимый экзистенциальный опыт – психологическое основание понимания немыслимого // Теоретическая и экспериментальная психология. 2022. Т. 15. № 1. С. 6-22. DOI: 10.24412/2073-0861-2022-1-6-22. EDN: COGCAT.
27. Ткачев Е. "Капитан Волконогов бежал" – эстетский экшен про беглого энкавэдэшника // Афиша [Электронный ресурс]. URL: <https://www.afisha.ru/selection/kinotavr-2021-kapitan-volkonogov-bezhal--estetskiy-ekshen-pro-beglogo-enkavedeshnika/> (дата обращения: 01.07.2025).
28. Увы, разочарование // Кинопоиск [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/user/4223011/comment/3229672/> (дата обращения: 26.06.2025).
29. Ловушка для Сталинистов, или модель любого тоталитарного общества // Кинопоиск [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/user/13517042/comment/3230535/> (дата обращения: 26.06.2025).
30. Фильм про опричников, который давно стоило снять // Кинопоиск [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/user/18956207/comment/3223271/> (дата обращения: 26.06.2025).
31. Медведев А. Научиться говорить. К итогам "Кинотавра" // Искусство кино. 2021. № 11/12. С. 132-134.
32. Матизен В. Трагедия, неотличимая от фарса // Литературная газета. 2023. № 7 (6821). С. 20-21.
33. Сиривля Н. Кинообозрение Натальи Сиривли // Новый мир. 2022. № 2. С. 211-216.
34. Интересный фильм // Кинопоиск [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/user/1780592/comment/3280430/> (дата обращения: 26.06.2025).
35. Редкий случай – положительная рецензия. Почему фильм чуть лучше, чем о нем толкуют – в деталях // Кинопоиск [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/user/31928843/comment/3239860/> (дата обращения: 26.06.2025).
36. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя; 2000. 347 с. EDN: SGTBIR.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Статья «Кинематографическое поле экспериментов: историческая реальность в фильме «Капитан Волконогов бежал» (2021)» посвящена исследованию художественных особенностей указанного фильма.

На наш взгляд, автор слишком много внимания в данной небольшой статье уделяет таким пунктам, как «Актуальность исследования» и «Теоретико-методологические рамки исследования».

Мы рекомендуем автору воздержаться от характеристики собственной методологии, равно как и включения в работу данных разделов, поскольку они более уместны в рефератах, диссертационных и др. исследованиях. Наше замечание обосновано также тем, что авторский обзор собственной методологической базы состоит из общих фраз, а именно: «Интерес к изучению памяти расширил источниковую базу за счет включения литературы, живописи, фотографии, произведений театра и кинематографа. Образуемый ими корпус культурных текстов важен для исследования исторического сознания

общества и имеет особое значение в условиях, когда актуальна проблема болезненных воспоминаний, связанных с опытом диктатур, государственных преступлений, гражданских войн». Мы советуем автору исключить эти пункты из работы и сосредоточиться на ее содержании.

Актуальность статьи достаточно велика, особенно в свете возросшего интереса современного научного сообщества к современному кинематографу и определенному дефициту достойных исследований в этой сфере.

Научная новизна работы также не вызывает сомнений, равно как и ее практическая польза.

Перед нами – небольшое научное исследование, в котором стиль, структура и содержание в целом соответствуют требованиям, предъявляемым к статьям такого рода. Оно отличается наличием полезной информации и важными выводами. Тем не менее, статья нуждается в доработке и устранении ряда указанных недостатков.

Остановимся на некоторых основных характеристиках исследования. В нем достаточно хорошо освещена тема политических репрессий советского периода в кинематографе, приводятся подробные характеристики фильма «Капитан Волконогов бежал». Особенno ценно, что автор сравнивает данный фильм с другими работами: «Исходя из этого, «Волконогова» можно сблизить только с «Чекистом» Рогожкина и «Покаянием» Абуладзе. В первом главным героем тоже является работник силовых структур – сотрудник ЧК Андрей Срубов, оказавшийся не в силах осмыслить масштабы террора и сошедший с ума. Во втором случае характерной чертой фильма также является намеренное отступление от реализма. «Покаяние» же стало знаковым для советского кинематографа, но большинство критиков отказалось признавать его историческим, в то время как некоторые исследователи, напротив, увидели в нем правдивую репрезентацию эпохи, достигаемую именно благодаря сюрреализму, а не вопреки ему». Интересны следующие наблюдения автора: «Символизм числа «1938» сопоставим с «1937» или оруэлловским «1984» и так же отсылает ко времени, реальному или художественно воображеному, когда могущество государства вправе распоряжаться жизнями отдельных людей достигало зенита. Прямое указание на календарный год позволило некоторым критикам кинокартины заявить, что на этом попытки авторов завести разговор о Большом терроре завершились, и остальные его приметы оказались подменены анахронизмами и выдумками [15]. Однако даже если в реальном 1938 г. над реальным Ленинградом не пролетал аэростат, это событие в фильме отсылает к сталинскому периоду точно так же, как это делал воздушный шар с портретом Сталина в финале «Утомленных солнцем», действие которого происходит в 1936 г.»

В ходе своего анализа автор приводит ряд интересных и аргументированных наблюдений, свидетельствующих о грубине его познаний и умении поделиться ими с читателями: «Костюм в «Волконогове» также выступает индикатором социального положения, отношений господства и подчинения. Н. Лебина в исследовании о советской повседневности сталинского периода пишет об одежде как важном социальном маркере. В частности, кожанка была частью милитари-моды пер. пол. 1920-х гг. и символизировала сопричастность к новой системе ценностей [17, с. 134, 146]. Броский вид силовиков в «Волконогове» контрастирует с обликом горожан. Прохожие на улицах, пассажиры трамвая и приговоренные к расстрелу носят однообразную неяркую одежду, в частности, серые ватники, традиционные для заключенных ГУЛАГа. Подчеркнутое дизайном костюмов разделение ролей превращает город в пространство, где торжествует культ грубой силы и нормализованы беззащитность и безмолвность слабого».

Весьма похвально, что автор статьи активно реагирует на кинокритику в адрес фильма, приводя исчерпывающие аргументы: «С другой стороны, рассуждения о неautéтичности

и недостоверности демонстрируемой в фильме материальной культуры на самом деле подрывают оценки «Волконогова» как неисторического кино. Критика несоответствия видеосфера фильма исторической действительности ведется в русле обсуждения репрезентации Большого террора как такового, встраиваясь в существующий дискурс о нем. То есть, само отрицание историчности «Волконогова» подразумевает признание того факта, что он отсылает к узнаваемому периоду истории. Так, например, хотя силовая структура, в которой работает главный герой, не имеет точного названия, Волконогова и его коллег в рецензиях называют то «энкэвэдэшниками», то «гэбистами», и, нападая на их служебную форму, зрители уже включаются в обсуждение особенностей изображения Большого террора и художественных приемов, сознательно выбранных авторами для его репрезентации с точки зрения опыта и чувства, а не установленных фактов и данных исторической науки».

Библиография исследования обширна, включает основные российские и иностранные источники по теме, оформлена корректно.

Апелляция к оппонентам достаточна и сделана на достойном профессиональном уровне. Выводы, как мы уже отмечали, сделаны достаточно серьезные, вот лишь часть из них: «Капитан Волконогов бежал» – пример постмодернистского фильма, который разрушает ожидания зрителей, ориентированные на просмотр традиционного реалистичного кино о большом терроре в Ленинграде в 1938 г., и предлагает новый способ видения прошлого. Зрительские реакции показывают, что, вопреки упрекам в неисторичности, содержащиеся в нем культурные отсылки и символы узнаваемы и понятны. Н. Меркулова и А. Чупов выбрали реальные место и время действия, но совершили эксперимент с киноязыком.

На наш взгляд, статья после исправления указанных недостатков и доработки будет иметь важное значение для разнообразной читательской аудитории - киноведов, культурологов, студентов и педагогов, историков и т.д., а также всех тех, кого интересуют вопросы киноискусства.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, судя по заголовку («Кинематографическое поле экспериментов: историческая реальность в фильме “Капитан Волконогов бежал” (2021)»), является историческая реальность (в объекте исследования) в фильме режиссеров Н. Меркуловой и А. Чупова «Капитан Волконогов бежал» (2021).

Во введении автор помещает свое исследование в актуальный теоретический дискурс о мемориальном (историческом) кино, правомерно отмечая, что за рубежом внимание к этому кинематографическому жанру как публики и критиков, так и теоретиков (М. Ферро, Р. Розенстоун, П. Сорлен) начинается достаточно поздно (в последней четверти XX в.). Рецензент в этой связи отмечает, что этот жанр, по существу, лежит в основе советского кинематографа (Довженко, Эйзенштейн, Пудовкин и др.) и активно использовался при построении советских нарративов мировой и отечественной истории. Рецензент также обращает внимание, что несмотря на ведущиеся в российской науке споры, как правило в кругу историков, о способах осмыслиения кинематографического наследия в качестве исторического источника, серьезных работ о роли исторического жанра в становлении и

развитии советского и российского кинематографа нет, как нет серьезных оценок эволюции этого жанра в истории кино в целом. Возможно, это является основной причиной слабости исследовательской программы автора: обозначив в общих чертах основные проблемы специального дискурса, автор так и не конкретизировал, что именно его интересует и почему (предмет исследования) в фильме Н. Меркуловой и А. Чупова. Методическая разработка предполагаемого исследования несмотря на то, что со ссылкой на французского кинокритика и историка П. Сорлена автор сетует на отсутствие универсального инструментария, ограничена плохо согласующимися с заявленным в заголовке предметом и целью рассмотреть «специфики презентации прошлого в постмодернистском игровом кинематографе» задачами: учесть «культурный контекст появления фильма Н. Меркуловой и А. Чупова "Капитан Волконогов бежал" (2021), особенности режиссуры и» зрительской реакции. Толком не сформулирована даже исследовательская проблема: если автор не нашел достойного примера аналитической методики, то было бы уместно свою авторскую методику продемонстрировать на примере анализа выбранного фильма (чем не проблема?); или поставить принципиальный вопрос ребром — почему исторический жанр в советском кинематографе достиг монументальных эпических высот, а российское кино, имея такое наследие, никак не выберется из узких рамок полуанекдотичного лубка?

Слабость заявленной программы исследования не только в том, что она представлена одним предложением (последним во введении), но в том, что не определены научные методы решения поставленных задач. В результате, «культурный контекст появления фильма» представлен лишь тематической выборкой (полной и исчерпывающей или случайной и спекулятивной? – это было бы уместно пояснить читателю) фильмов, которая позволила автору резюмировать, что «"Капитан Волконогов бежал" режиссеров Н. Меркуловой и А. Чупова по содержанию и форме отличается от других кинокартин». Последовавшие после этого банального заявления аргументы несколько заполняют его пустоту (ведь уникальность «по содержанию и форме» отличает вообще любое произведение искусства). Однако, как это характеризует «культурный контекст появления фильма»? Промежуточного вывода по этому вопросу нет, следовательно, заявленная задача не решена.

Анализ особенностей режиссуры автор подменяет синопсисом сюжета фильма, в чем в принципе нет никакой необходимости, поскольку сам фильм и его синопсисы достаточно широко представлены в российском медиумном пространстве. В некоторой степени, попытка автора определить жанр фильма указывает на особенности режиссуры, но опять же где результаты решения этой задачи? Они вынесены в заключение статьи, где автор наконец-таки начинает дискутировать с коллегами, смешивая их мнения с собственными оценками. В результате, не ясно, толи российскими критиками и теоретиками особенности режиссуры фильма уже достаточно хорошо изучены (тогда заявленная автором задача неверно сформулирована, ведь не ясно, в чем именно состоит вклад автора в жаркую дискуссию), толи российские критики и теоретики не учли в своих дискуссиях представленный автором синопсис, отчего все они неправы?

«Зрительская реакция» отражена автором посредством противопоставления двух принципиально расходящихся оценок кинокартинны критиков: «мнения о ее (не)историчности» и мнений об условной «новой оптике взгляда в прошлое». Обнаруженное противоречие автор склонен интерпретировать так: «Его [фильма] прокатная судьба свидетельствует о продолжающемся процессе вытеснения памяти о Большом терроре на периферию российского исторического сознания, но зрительские реакции подтверждают ее актуальность». При этом, прокатная судьба фильма, на самом деле, печальна: пока он не оказался в свободном сером доступе, его широкий зритель так и не увидел. Поэтому практически невозможно говорить о количественных

показателях прокатной судьбы фильма — она попросту не состоялась. В условиях трансформации российского общества в «общество потребления» жаркие дискуссии кинокритиков о фильме, так и не вышедшем в прокат, не свидетельствуют о «зрительской реакции». Возможно, решению этой задачи могли бы помочь современные методы контент-анализа (например, обзор количественных показателей семантики зрительских отзывов в Рунете). В отсутствии же репрезентативных и адекватных аргументов авторский вывод выглядит спекулятивным. Без существенной доработки статьи, возможно, было бы уместнее говорить не о «зрительской реакции» (пока не ясно, 1 зритель посмотрел фильм или 2), а о неоднозначной реакции критики.

Таким образом, несмотря на уникальный собранный и проанализированный автором эмпирический материал (критика фильма), заявленные задачи в полной мере не решены, цель исследования (рассмотреть специфику «репрезентации прошлого в постмодернистском игровом кинематографе») не достигнута. Соответственно, сложно говорить о том, что предмет исследования (историческая реальность фильма «Капитан Волконогов бежал») раскрыт на достаточном для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне. Рецензент подчеркивает, что не авторская позиция по отношению к оценке фильма является причиной необходимости доработки статьи, а то, что слабо продуманная методика исследования и изложения его результатов, сводит авторское мнение к спекулятивным утверждениям. Учитывая же остроту тематики фильма, спекуляции на подобной теме выходят за рамки академической этики. Поэтому рецензент предлагает автору изложить свою позицию более аргументировано. По крайней мере, следует конкретно разъяснить читателю, что именно автор понимает под исторической реальностью фильма, учитывая его игровой характер: прокатную судьбу фильма или его аллюзии на исторические реалии дооцененного времени в СССР.

Методологии исследования автор не уделяет отдельного внимания, но вполне очевидна опора автора на сравнение собственного впечатления о фильме с мнениями о нем кинокритиков. В целом автором предпринят сравнительный анализ отдельных суждений о фильме режиссеров Н. Меркуловой и А. Чупова «Капитан Волконогов бежал» (2021). Ввиду теоретической слабости подобранных автором аргументов, итоговый вывод о характеристике российского исторического самосознания на основе проведенного анализа фильма выглядит спекулятивным. В принципе, по только одному фильму и его печальной прокатной судьбе некорректно делать подобные обобщения. Лучше точнее определить предмет исследования (чтобы у читателей не возникало разногласий) и сконцентрировать внимание на результатах его изучения при помощи комплекса конкретных научных методов.

Актуальность выбранной темы автор поясняет наметившейся в мире модной тенденцией трансформации исторического кинематографического жанра (который, по мнению рецензента, всегда был связан с нарративным переосмысливанием истории) из монументального в игровой. Подобный крен действительно требует изучения, поскольку смешает фокус внимания зрителя с проблемных вопросов истории на спекулятивные их интерпретации.

Научная новизна исследования, заключающаяся в сборе и анализе уникального эмпирического материала, заслуживает теоретического внимания. Однако, отдельные спекулятивные итоговые утверждения существенно снижают теоретическую ценность представленной работы.

Стиль текста в целом автор выдержал научный.

Структура статьи лишь частично раскрывает логику изложения результатов исследования. По мнению рецензента, введение следовало бы теоретически усилить за счет точного определения основных категорий познания и методики решения конкретной научной проблемы на примере собранного эмпирического материала.

Библиография достаточно полно раскрывает проблемное поле исследования и источники эмпирического материала.

Апелляция к оппонентам не всегда вполне корректна: 1) следует четче разграничивать собственное мнение, основанное на результатах проведенного исследования, и мнения коллег; 2) заключение в научной статье функционально предназначено для выводов, которые вытекают из проведенного исследования, а не для продолжения теоретических дискуссий, не отраженных в основной (аналитической) части статьи.

Тема статьи, в силу ее острой актуальности, конечно же представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура», но автору необходимо при доработке статьи теоретически усилить свою оценку исторической реальности фильма «Капитан Волконогов бежал», а не скатываться до уровня спекулятивной риторики. Для нее есть другие жанры и другая периодика.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

На рецензирование направлена аналитическая статья: «Кинематографическое поле экспериментов: историческая реальность в фильме «Капитан Волконогов бежал» (2021)».

Заявленный в названии статьи предмет исследования (историческая реальность в фильме «Капитан Волконогов бежал») рассматривается автором как сочетание конкретного и условного, реализма и сюрреализма в созданном режиссерами кинематографическом мире.

Актуальность исследования, без сомнения, обеспечена вниманием к сюжету, визуальному стилю, скрытым метафорам и смыслам, а также зрительской рецепции данного фильма Н. Меркуловой и А. Чупова.

Автор уже в начале статьи отмечает: «Мы разделяем понятия “историческая действительность” и “историческая реальность”» и пытается выявить эти понятия на примере рассматриваемого фильма. Что и определяет научную новизну работы.

Осуществляя исследование, автор использует междисциплинарный подход , сочетаю элементы нарративного, визуального и семиотического анализа.

Структурно работа разделена на нескольких частей, отражающих определенные аспекты проводимого анализа (что представляется абсолютно оправданным), а именно проблематику фильма, время, место и героев сюжета, организацию повествования, рецепцию фильма.

В основной части работы проводится детальный анализ кинокартины, демонстрируется глубокая погруженность автора в материал, владение контекстом. Например, автор пишет: «Фильм Н. Меркуловой и А. Чупова продолжает тему политических репрессий, но по содержанию и форме выделяется среди других кинокартин. Во-первых, главным героем является сотрудник силовых органов, который пытается избежать божьего суда за свои действия во время службы. Во-вторых, фильм снят в жанре, который сами авторы определяют как «ретроутопия». Исходя из этого, «Волконогова» можно сблизить только с «Чекистом» Рогожкина и «Покаянием» Абуладзе. В первом главным героем тоже является работник силовых структур – сотрудник ЧК, оказавшийся не в силах осмыслить масштабы террора и сошедший с ума. Во втором случае характерной чертой

фильма также является намеренное отступление от принципа реализма».

Автор выявляет интересные параллели: «Это отличает «Волконогова» от «Покаяния», в котором город, возглавляемые despотичным Варламом Аравидзе, лишен узнаваемых примет реального места», а также раскрывает подтексты: «Символизм числа «1938» сопоставим с «1937» или оруэлловским «1984» и так же отсылает ко времени, реальному или художественно воображеному, когда могущество государства в праве распоряжаться жизнями отдельных людей достигало зенита»; «физическая сила является их [силовиков] неотъемлемой характеристикой и служит воплощением идеи насилия как социальной нормы времени».

В работе проводится расшифровка кинематографических приёмов, использованных при съемке: «Камера непрерывно следует за героем, то отставая, то равняясь с ним, и ощущение напряженности, характерной для динамичной игровой механики, создается частой сменой планов и быстрым монтажом».

В процессе исследования автор выявляет сквозные темы фильма: «Таким образом фильм касается темы молчания в отношении трудного прошлого, которая представляет важную проблему в исследованиях современной исторической памяти и мемориальной культуры», а в конце каждой из частей делает емкие выводы: «Особенности главного героя и сюжет позволяют говорить о притчевом характере фильма. Капитан Волконогов выступает собирательным образом работника силовых структур, причастного к проведению репрессий и до определенного времени не задумывавшегося о моральной стороне своих действий».

Библиография работы состоит из тридцати шести источников, включая иностранные и интернет-ресурсы. Список оформлен грамотно, представляется достаточным и актуальным, содержит исследования за последние пять лет.

Завершая исследование, автор логично приходит к конструктивным и весомым выводам: «Капитан Волконогов бежал» – это пример нового исторического фильма, который разрушает ожидания зрителей, ориентированные на просмотр традиционного реалистичного кино о Большом терроре в Ленинграде в 1938 г., и предлагает новый способ видения прошлого, создавая свою версию исторической реальности. Зрительские реакции показывают, что, вопреки упрекам в неисторичности, содержащиеся в нем культурные отсылки и символы узнаваемы и понятны.

Режиссеры Н. Меркулова и А. Чупов выбрали реальные место и время действия, но совершили эксперимент с киноязыком».

В заключении статьи автор расширяет заявленную проблематику, намечая темы и задачи для дальнейших исследований: «Это ставит перед сообществом профессиональных историков задачу пересмотра содержания понятий «реализм», «аутентичность» и «достоверность» применительно к историческим фильмам как источникам изучения современной исторической культуры и исторического сознания, а также повышает информационную ценность рецензий кинокритиков и зрителей в качестве дополнительных материалов, привлекаемых для исследований».

Данная работа, безусловно, представляет интерес для самой широкой аудитории, интересующейся современным культурным пространством, а также для студентов, аспирантов, теоретиков и практиков, в спектр чьих интересов входит киноискусство.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Бондарев С.В. Деятельность В.К. Макарова в Совете хранителей пригородных дворцов-музеев // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.75679 EDN: WIAPZF URL:  
[https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=75679](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75679)

## Деятельность В.К. Макарова в Совете хранителей пригородных дворцов-музеев

Бондарев Сергей Викторович

ORCID: 0000-0002-4087-3557

кандидат исторических наук

докторант; Отдел современной истории России; Санкт-Петербургский Институт истории Российской академии наук  
Начальник экспозиционной службы; ГМЗ "Петергоф"

197110, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, 7



✉ bondarev\_ml@mail.ru

[Статья из рубрики "Культура и власть"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2025.4.75679

### EDN:

WIAPZF

### Дата направления статьи в редакцию:

28-08-2025

**Аннотация:** Совет хранителей пригородных дворцов-музеев начал работу в середине 1918 года. Основной задачей Совета являлась консолидация усилий по преобразованию царских резиденций в музеи. Хранители Петергофа, Царского села, Гатчины, Павловска решали на заседаниях многочисленные проблемы по вопросам будущего царских дворцов, повседневной деятельности организаций и обсуждали реформы по управлению дворцами-музеями. Исследование посвящено деятельности и роли Владимира Кузьмича Макарова в Совете хранителей. Он единственный из хранителей пригородных дворцов, кто принимал участие в деятельности Совета с первого до последнего заседания. Выпускник историко-филологического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета стоял у истоков создания музея на базе бывшей царской резиденции в Гатчине. Совет хранителей был для него трибуной для решения насущных проблем. Исследование базируется на применении принципов историзма, объективности и

системности научного анализа. В основе статьи – документы из архивов Санкт-Петербурга, материалы из хранилищ Государственного Эрмитажа, Российской Национальной библиотеки, Государственного Русского музея. Позиция хранителя Гатчинского дворца-музея имеет важное значение в вопросе изучения общественного мнения по вопросу статуса императорских резиденций в первые годы власти большевиков. Научная новизна работы состоит в изучении стратегии поведения музейных работников в деле сохранения исторического наследия в условиях советской культурной политики. Убежденный сторонник превращения бывших царских дворцов в музеи, В.К. Макаров все годы существования Совета последовательно отстаивал право на сохранение национального наследия. Деятельность хранителя Гатчинского дворца-музея в работе Совета в различной степени повлияла на развитие всех пригородных резиденций. В.К. Макаров противостоял попыткам передать дворцовые помещения сторонним организациям. Он бережно хранил музейную коллекцию Гатчины, вступая в открытую конфронтацию с позицией центральных музеев.

#### **Ключевые слова:**

музей, Совет хранителей, Гатчина, культура, идеология, В.К. Макаров, царская резиденция, экспозиция, дворцы-музеи, общественное мнение

Хранитель Гатчинского дворца-музея Владимир Кузьмич Макаров руководил крупнейшим пригородным ансамблем Петрограда-Ленинграда в самые переломные годы. Начало его музейной карьеры выпало на тот момент, когда на государственном уровне остро стоял вопрос: что делать с царским наследием и, прежде всего, с несметными сокровищами свергнутого дома Романовых. Выпускник историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета В.К. Макаров отчетливо понимал важность сохранения исторического наследия для будущих поколений, поэтому он последовательно отстаивал необходимость развития пригородных дворцов-музеев.

В первые годы советской власти такая позиция часто сталкивалась с непониманием и неприятием на различных уровнях власти. Кроме того, за управление бывшим царским имуществом происходила борьба за власть. В этих условиях важной площадкой для выражения позиций и нужд научных сотрудников в Петрограде стал Совет хранителей пригородных дворцов-музеев.

Деятельность В. К. Макарова в Совете хранителей до настоящего времени в научных исследованиях не рассматривалась. Однако, за последнее десятилетие авторы стали обращать повышенный интерес к изучению биографии нашего героя [6]. Отдельные труды посвящены работе В. К. Макарова в Гатчине [4; 5; 11]. В других статьях рассматривается деятельность хранителя в иных учреждениях [8; 9; 10; 12].

С первых заседаний Совета, начавшего свою работу в 1918 г., В. К. Макаров поднимал вопросы, связанные с сохранением бывшей гатчинской резиденции и развитием музея. Хранитель ходатайствовал о снятии дореволюционных печатей в помещениях дворца, где находились художественные предметы [15, л. 3]. Это было необходимо для составления описей ценных вещей, а также для наполнения дворцовых залов экспонатами. Также хранитель заявил о начале работ по описи комнат Императора Александра III в Гатчинском дворце-музее для последующего открытия этих интерьеров для осмотра их публикой [15, л. 66]. В октябре 1918 г. во дворце начались работы по

составлению охранной описи и приведению в порядок Китайской галереи [15, л. 16об.]. В 1922 г. от В. К. Макарова на Совете прозвучала довольно смелая в реалиях того времени инициатива. Ссылаясь на постановление общего собрания служащих музея, хранитель поднял вопрос об открытии дворцовой церкви. На заседании постановили, что во дворце, как в государственном учреждении, церкви быть не может [15, л. 103об.]. После этого В. К. Макаров поручил создать в церкви историко-бытовую экспозицию [1, л. 5].

Хранитель проявлял заботу о работниках вверенного ему дворца-музея. На одном из заседаний он выступил с просьбой разрешить одному из сотрудников в свободное от работы время принимать участие в работе организации В. Я. Курбатова [15, л. 6]. Это позволяло иметь дополнительный доход от проведения экскурсий по музеям. Совет положительно рассмотрел это заявление, позволив всем сотрудникам заниматься подобной деятельностью. Благодаря инициативе В. К. Макарова люди получили дополнительную возможность выживания в условиях голода, царившего в Петрограде и его округе.

В октябре 1918 г. гатчинский хранитель сообщил, что всех трудоспособных мужчин вызывают на обучение военному делу. Далее он заявил, что необходимо освободить от воинской повинности мужчин, работающих в музеях. В противном случае, по его справедливому замечанию, дворцы не смогут функционировать. Совет направил сообщение В. К. Макарова в адрес наркома просвещения А. В. Луначарского с просьбой освободить лиц, работающих во Дворцах-Музеях от призыва на воинскую и прочие службы [15, л. 13об.]. Но этот шаг не возымел должного действия в период активной фазы Гражданской войны. Согласно резолюции комиссара Петроградского военного округа Б. П. Позерна, никто не мог быть освобожден от обязанности по обучению военному делу. Тогда хранители пригородных музеев решили сформировать списки лиц, без которых невозможно обеспечить жизнедеятельность организаций, для дальнейшего решения вопроса по освобождению этих лиц от мобилизации [15, л. 14об.].

Руководитель Гатчинского дворца-музея также особое внимание уделял сохранению художественных ценностей. 21 августа 1918 г. В. К. Макаров сообщил, что для необходимой реставрации люстры с резьбой из слоновой кости работы Марии Федоровны, а также каминного экрана с акварелью Павла I нет мастеров [15, л. 3]. В конце сентября 1918 г. В. К. Макаров поставил перед Советом хранителей вопрос о ремонте и чистке Башенных часов гатчинского дворца. Он указал, что промедление в исполнении указанных работ грозит тем, что часы, имеющие высокую художественно-историческую ценность, безвозвратно выйдут из строя. В. К. Макаров сообщил, что необходимая сумма для ремонта – 3 500 руб. – имеется в распоряжении гатчинского музея. Хранители пригородных дворцов признали, что работы по исправлению часов необходимы [15, л. 10об.]. Вскоре руководитель Гатчинского дворца доложился о начале работ по ремонту Башенных часов. На октябрьском заседании В. К. Макаров был обеспокоен судьбой гобеленов, находившихся в Арсенальном каре [15, л. 16об.]. Постановили накатать указанные предметы на валы и хранить в помещении дворца. Через месяц хранитель заявил, что собирается вернуть гобелены на прежние места в комнаты Александра III [15, л. 24об.].

Отношение В. К. Макарова к предметам Гатчинского дворца отражено в попытках противостоять сотрудникам Эрмитажа, имевшим притязания на выдающиеся памятники мировой художественной культуры из коллекций пригородных музеев. 6 февраля 1919 г.

хранитель рассказал о просьбе Эрмитажа передать миниатюру с портретом Франсуа Гизо. Совет заявил о желании создать особую межмузейную комиссию, в компетенции которой должны находиться вопросы подобного рода. После этого В.К. Макаров дополнительно информировал, что ранее из Эрмитажа приезжал сотрудник для демонтажа из стен дворца мраморных рельефов. Гатчинский хранитель запретил проводить работы и сообщил об этом в Петроград. В этом случае Эрмитаж признал неправильность своих действий [15, л. 28]. Но притязания крупнейшего музея страны на передачу исторических предметов из Гатчины продолжились. 22 декабря 1920 г. состоялось расширенное заседание Совета хранителей пригородных дворцов-музеев. Кроме В. Н. Талепоровского (Павловск), В. И. Яковлева (Детское село) и нашего героя на мероприятии присутствовали «эрмитажники» А. Н. Бенуа, О. Ф. Вальдгауэр, О. Ф. Брандт во главе с директором С. Н. Тройницким, а также Б. В. Фармаковский, П. П. Вейнер и Б. П. Брюллов. Председатель Совета С. К. Исаков открыл заседание и в первом пункте повестки огласил желание Эрмитажа забрать некоторые скульптуры из Гатчинского дворца-музея. Он ссылался на мнение Отдела музеев о том, что у загородных дворцов сугубо бытовое историческое значение. С. К. Исаков допустил возможность изъятия некоторых художественных предметов из дворцов для пополнения коллекций центральных музеев при условии замены подлинных вещей копиями. Директор Эрмитажа оправдал выдачу ценностей формулой, согласно которой дворцы интересны только с исторической, а не художественно-исторической стороны. В. Н. Талепоровский высказался против разрушения общего архитектурного ансамбля, но С. Н. Тройницкий заявил, что для художественных произведений не существенно то здание, в котором оно находится. Вопрос о том, что для исторического здания сложившаяся коллекция предметов может иметь существенное значение, не поднимался. По итогам прений приняли тезисы, предложенные А. Н. Бенуа: 1. Эрмитаж является музеем мирового искусства, всероссийским хранилищем художественных сокровищ и главным пособием по изучению истории искусств во всех ее областях. Из этого следует, что он должен иметь право восполнять пробелы из российских хранилищ. 2. Дворцы-музеи имеют единственное значение – отражение быта отдельных эпох. Их следует рассматривать как подвижные памятники, связанные с характером конкретной местности, в сходстве с другими историческими комплексами. Движимое имущество памятников считается их неотъемлемой частью в двух случаях: а) это детали известных декоративных ансамблей, отторжение или замена которых существенным образом нарушит весь ансамбль; б) это особо важные для характеристики исторических личностей или эпох предметы, находящиеся в контексте обстановки [15, л. 49].

Таким образом, возобладало мнение Эрмитажа о возможности отчуждения скульптуры из гатчинской коллекции. После принятой резолюции Совет перешел к вопросу о ходатайстве О. Ф. Вальдгауэра о передаче Эрмитажу двух бюстов Менандра, бюста времен Нерона, а также бюстов Каракаллы и Антиноя. Первые две позиции в списке были продиктованы отсутствием подобных в коллекции центрального музея.

В. К. Макаров выступил в защиту трех бюстов (Менандра более поздней эпохи, Каракаллы и Антиноя), обосновав их историко-бытовое значение и неразрывную связь с остальным ансамблем. По мнению хранителя, облик Белого зала Гатчинского дворца, сохранившийся со времени Павла I, не может быть подвергнут изменениям. Оставшиеся два бюста В. К. Макаров был согласен отдать и заменить их копиями. П. П. Вейнер не поддержал нашего героя и настаивал на замене всех бюстов другими. Б. В. Фармаковский также допускал перемещение подлинников и установку первоклассных копий.

В. К. Макаров не оставил попытки отстоять предметы. Хранитель, следуя принятой на Совете резолюции, объяснял, что указанные им предметы важны не с эстетической, а именно с исторической точки зрения. В. Н. Талепоровский предпринял попытку отложить изъятие бюстов и предложил сначала сделать копии, а затем уже выдать подлинники. Свое предложение он мотивировал высокой популярностью дворцов-музеев, ввиду которой невозможно оставить зал без скульптуры. О. Ф. Вальдгауэр парировал тезисом о том, что временные гипсовые головы не испортят общее восприятие ансамбля. В итоге Совет признал, что указанные художественные произведения могут быть изъяты, но с оговоркой о необходимости выехать на место и осмотреть скульптуры [15, л. 49об.]. В Феврале 1922 г. были вывезены два бюста Менандра в Эрмитаж [15, л. 113об.]. Однако, бюсты Каракаллы и Антиноя сегодня стоят в Белом зале Гатчинского дворца.

В январе 1921 г. подобная ситуация сложилась с предметами Павловского музея. Сотрудники Эрмитажа вновь претендовали на лучшие образцы античной скульптуры, а в ответ хранители пригородных музеев пытались защититься необходимостью сохранять целостность ансамблей. После голосования за переход к обсуждению предметов, отобранных к передаче, В. К. Макаров покинул заседание [15, л. 57].

Наш герой стоял у истоков научно-издательской деятельности гатчинского музея [14, л. 41]. В октябре 1918 г. он сообщил о составлении краткого каталога по дворцу. Совет одобрил это начинание и посоветовал обратиться к услугам национализированной типографии «Сириус» [15, л. 13об.]. Основу исследований составляли архивные данные, сохранившиеся во дворце. В первой половине 1922 г. происходил разбор личных архивов члены семьи Романовых и бумаг Гатчинского дворцового управления [15, л. 103]. Источники по истории города и области, не имеющие сведений о дворце, переместили в Кухонное каре. В Арсенальном научные работники сгруппировали документы по дворцовому быту, покупке ценностей, строительству и ремонту дворцовых зданий. Среди бумаг были обнаружены ценные документы: описи дворца со смерти Марии Федоровны до 1870 г., а также описание главного корпуса дворца, позволяющая восстановить помещение в историческом виде [15, л. 133].

Хранитель Гатчины активно выступал за неделимость дворцовой недвижимости и всячески пытался противостоять притязаниям различных организаций. В начале октября на Совете В. К. Макаров доложил, что из-за попытки заселить Кухонное каре детскими приютами г. Гатчины, отправил А. В. Луначарскому телеграмму. В тексте он указал, что дворцы являются музеями и поэтому не могут делить свои площади с посторонними организациями [15, л. 13]. После телеграммы нарком отменил переселение детей, но между хранителем и Гатчинским совдепом возникло противостояние. Выяснилось, что во дворец также собирались перевезти местную богадельню [15, л. 14]. Дворцовые помещения удалось отстоять, но в ноябре 1918 г. местные власти отключили музей от городской электрической сети [15, л. 24об.].

Для того, чтобы предотвратить подобные инциденты в дальнейшем, В. К. Макаров приступил к созданию в Кухонном каре на верхнем этаже картинной галереи, а на первом – музея фарфора (в нижнем этаже) [15, л. 24об.]. В начале 1921 г. в этой части дворца постановили устроить городскую экскурсионную станцию. Но попытки овладеть дворцовыми пространствами не прекращались: летом 1921 г. в каре пытались заселиться некие американские эмигранты [15, л. 72об.]. Хранитель также ревностно следил за состоянием памятников и парка. 4 июля 1922 г. на Совете В. К. Макаров обратил

внимание собравшихся на общее обветшалое состояние дворца и на разрушение его крыши из-за отсутствия ремонта [15, л. 113об.]. Кроме того, наш герой выступал в защиту Гатчинского парка, находящегося на балансе городских властей [13, л. 5]. Из-за недостаточной охраны в дворцовом парке проходила несанкционированная вырубка деревьев [15, л. 113об.]. В январе 1923 г. В. К. Макаров выступил с заявлением о необходимости экстренных мер по возвращению парка в ведение дворца-музея. [15, л. 154об.]

Деятельность В. К. Макарова также была направлена на развитие Совета хранителей. На одном из первых собраний в 1918 г. он поднял вопрос о необходимости привлечения к работам Совета известных музейных деятелей и авторитетных профессионалов в области искусства. Коллеги-хранители согласились, что практика обращения к экспертом по тому или иному вопросу может быть полезной [15, л. 6]. В следующем г. В. К. Макаров заявил, что необходимо назначить опытного профессионала для единого руководства художественными работами [15, л. 41]. Таким образом, наш герой выступал за централизацию деятельности пригородных дворцов-музеев. В течении 1920-1922 гг. он последовательно выступал против несогласованных с хранителями действий комиссаров в музеях [7, л. 1]. После упразднения комиссарской должности добивался главенствования хранительской части над хозяйственной.

31 октября 1924 г. руководитель Музейного отдела Г. С. Ятманов на Совещании заявил, что впереди предстоит утвердить список ленинградских дворцов-музеев, имеющих историко-художественное и историко-бытовое значение [15, л. 197]. За этой фразой скрывалась угроза, надвигавшаяся на бывшие царские дворцы и особняки аристократии. Музеи, созданные в первые годы после революции, закрывали, освободившиеся площади передавали под первостепенные нужды советского государства: дома отдыха и детские учреждения.

В ноябре 1924 г. В. К. Макаров представил концепцию музеефикации Гатчинского дворца. Хранитель подчеркнул, что считает необходимым сохранять историческую обстановку Главного корпуса. Она представляет собой иллюстрацию первого периода Гатчины (1766-1801), в особенности правления Павла I. На третьем этаже центрального корпуса В.К. Макаров предложил оставить выставочные комнаты, посвященные павловской эпохе. Три этажа Арсенального каре, по мнению хранителя, с личными комнатами Николая I и портретными галереями, с комнатами Александра II и обстановкой семьи Александра III имеют значение подлинного исторического памятника. В Кухонном каре, всегда выполнявшем служебную роль, должны сохраняться помещения для музейной библиотеки, кабинетов работников, для канцелярии, мастерских, квартиры хранителя, дежурной комнаты и т.д. [15, л. 209].

В конечном итоге Гатчинский дворец сохранил статус музея, а идея централизации деятельности пригородных дворцов была воплощена в жизнь в сентябре 1925 г. На базе опыта работы Совета хранителей в Ленинграде был создан новый государственный орган — Управление дворцами-музеями и усадьбами. Во многом это было заслугой В. К. Макарова. Принимая активное участие в работе Совета хранителей в 1918-1924 гг., гатчинский хранитель внес большой вклад в сохранение исторического наследия страны.

## **Библиография**

1. АГЭ. Ф. 4. Оп. 1. 1922-1925 г. Д. 983.
2. Архив ГРМ. Ф. 137. 1923 г. Д. 2259.

3. Балаева С. Н. Записки хранителя Гатчинского дворца. 1924–1956. Дневники. Статьи. Спб.: Издательско-полиграфическое предприятие "Искусство России", 2005. EDN: QXXFRP.
4. Белик А. А. "Народное достояние" плюс берданка, или к вопросу о передаче Гатчинских парков в ведение Дворца-Музея (1923–1924 гг.) // Музейная жизнь дворцов и парков. Материалы научно-практической конференции. Лен.обл.: ГМЗ "Гатчина", 2018. С. 27-45.
5. Исмагулова Т. Д. Статуя "Гипноса" из Павловского парка, которой в Эрмитаже "обломали руки" (Граф В. П. Зубов и проблемы "музейного строительства") // Музейная жизнь дворцов и парков. Материалы научно-практической конференции. Лен.обл.: ГМЗ "Гатчина", 2018. С. 115-123.
6. Кирличникова М. В. В. К. Макаров и его деятельность по сохранению ценностей Гатчинского дворца-музея и Ленинграда (1918–1945 годы) // Научный бюллетень Государственного музея-заповедника "Гатчина". Макаровские чтения. Материалы научно-практических конференций за 2021–2022 годы. Лен.обл.: ГМЗ "Гатчина", 2024. С. 63-73.
7. ОР РНБ. Ф. 1135. Д. 21. 1922 г.
8. Петров П. В. Участие В. К. Макарова в Петергофской художественно-исторической комиссии в 1918 г. // Научный бюллетень Государственного музея-заповедника "Гатчина". Макаровские чтения. Материалы научно-практических конференций за 2021–2022 годы. Лен.обл.: ГМЗ "Гатчина", 2024. С. 74-84.
9. Светлова Е. А. В. К. Макаров и идея создания музея Петровской эпохи в Петергофе // Музей. Памятник. Наследие. 2023. № 2 (14). С. 120-130. EDN: VMMSVC.
10. Светлова Е. А. Историк искусства В. К. Макаров в период Великой Отечественной войны (по материалам неопубликованного дневника) // Общественная атмосфера накануне войн XIX-XX вв.: историко-психологические аспекты: Материалы XLIX Международной научной конференции. СПб.: Полторак, 2021. С. 192-197. EDN: OOWYYE.
11. Светлова Е. А. Творцы дворца: В. П. Зубов и В. К. Макаров-первый директор Гатчинского дворца // Гуманитарная наука в Политехническом университете: сборник статей конференции. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, 2021. С. 229-236.
12. Туминская О. А. В. К. Макаров и В. В. Добровольская в Русском музее: на службе науки и просветительства // Вестник СПБГИК. 2025. № 62. С. 112-118.
13. ЦГА СПБ. Ф. Р-258. Оп. 1. 1923 г. Д. 107.
14. ЦГА СПБ. Ф. Р-2555. Оп. 1. 1922 г. Д. 477.
15. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-36. Оп. 2. 1918–1925 гг. Д. 2.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Известно, что Петербург и его окрестности представляют собой поистине уникальное сосредоточение дворцово-парковых ансамблей, придающих невероятный колорит северной столице. Только в ближайших пригородах можно назвать Петергоф, Царское Село, Гатчину, Павловск, Ораниенбаум и т.д. Но мало создать шедевр культуры, важно уметь сохранить его. Двадцатый век в этом плане оказался невероятно сложным: это и революция и последовавшая за ней гражданская война, это и годы Великой Отечественной войны, особенно блокадный период. И здесь на первый план выходит судьба тех людей, благодаря которым сохранились эти бесценные объекты.

Указанные обстоятельства определяют актуальность представленной на рецензирование статьи, предметом которой является деятельность Владимира Кузьмича Макарова в Совете хранителей пригородных дворцов-музеев. Автор ставит своими задачами раскрыть деятельность Макарова, показать его вклад в научно-исследовательскую деятельность, определить его роль в сохранении гатчинских памятников. Хронологические рамки исследования охватывают период с 1918 по 1925 год, то есть время деятельности Совета хранителей пригородных дворцов-музеев.

Работа основана на принципах анализа и синтеза, достоверности, объективности, методологической базой исследования выступает системный подход, в основе которого находится рассмотрение объекта как целостного комплекса взаимосвязанных элементов. Научная новизна статьи заключается в самой постановке темы: автор стремится охарактеризовать деятельность В. К. Макарова в Совете хранителей пригородных дворцов-музеев. Научная новизна определяется также привлечением архивных материалов.

Рассматривая библиографический список статьи, как позитивный момент следует отметить его разносторонность: всего список литературы включает в себя 15 различных источников и исследований. Источниковая база статьи представлена прежде всего документами из фондов Центрального государственного архива Санкт-Петербурга, Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга, отдела рукописей Российской национальной библиотеки и т.д. Из используемых исследований отметим труды М.В. Кирпичниковой, П.В. Петрова, Е.А. Светловой, в центре внимания которых находятся различные аспекты изучения биографии В.К. Макарова. Заметим, что библиография статьи обладает важностью как с научной, так и с просветительской точки зрения: после прочтения текста статьи читатели могут обратиться к другим материалам по ее теме. В целом, на наш взгляд, комплексное использование различных источников и исследований способствовало решению стоящих перед автором задач.

Стиль написания статьи можно отнести к научному, вместе с тем доступному для понимания не только специалистам, но и широкой читательской аудитории, всем, кто интересуется как дворцовыми ансамблями Санкт-Петербурга и его окрестностей, в целом, так и Гатчинским дворцом, в частности. Аппеляция к оппонентам представлена на уровне собранной информации, полученной автором в ходе работы над темой статьи.

Структура работы отличается определенной логичностью и последовательностью, в ней можно выделить введение, основную часть, заключение. В начале автор определяет актуальность темы, показывает, что «выпускник историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета В.К. Макаров отчетливо понимал важность сохранения исторического наследия для будущих поколений, поэтому он последовательно отстаивал необходимость развития пригородных дворцов-музеев». В работе показано, что «хранитель Гатчины активно выступал за неделимость дворцовой недвижимости и всячески пытался противостоять притязаниям различных организаций». Вызывает интерес изложенная в рецензируемой статье концепция музеификации Гатчинского дворца В. К. Макарова. Автор показывает, что «Гатчинский дворец сохранил статус музея, а идея централизации деятельности пригородных дворцов была воплощена в жизнь в сентябре 1925 г.», кроме того, «на базе опыта работы Совета хранителей в Ленинграде был создан новый государственный орган — Управление дворцами-музеями и усадьбами».

Главным выводом статьи является то, что «принимая активное участие в работе Совета хранителей в 1918-1924 гг., гатчинский хранитель внес большой вклад в сохранение исторического наследия страны».

Представленная на рецензирование статья посвящена актуальной теме, вызовет

читательский интерес, а ее материалы могут быть использованы как в курсах лекций по истории России, так и в различных спецкурсах.

В целом, на наш взгляд, статья может быть рекомендована для публикации в журнале «Человек и культура».

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Дунилов И.М. Три подхода к трактовке концепта «постмодерн» (на примере работ В. Вельша, Х. Фостера и А. Хюссена) // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.72922 EDN: WDOWGG URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72922](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72922)

## Три подхода к трактовке концепта «постмодерн» (на примере работ В. Вельша, Х. Фостера и А. Хюссена)

Дунилов Иван Михайлович

ORCID: 0009-0007-6726-5088

независимый исследователь

656063, Россия, Алтайский край, г. Барнаул, ул. Монтажников, 5, кв. 38

✉ 2200imd@gmail.com



[Статья из рубрики "Философия культуры"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2025.4.72922

### EDN:

WDOWGG

### Дата направления статьи в редакцию:

02-01-2025

**Аннотация:** В статье рассмотрены три различных подхода или три относительно ранние попытки уточнить содержание понятия «постмодерн», предпринятые философом Вольфгангом Вельшем, арт-критиком Гарольдом Фоссом «Хэлом» Фостером и специалистом по сравнительному литературоведению Андреасом Хюссеном в 1980-х годах, после того, как термин «постмодерн» попал в философский дискурс, благодаря работе Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна», опубликованной в 1979 году. Каждый из приведенных авторов по-своему «разбирается» со столь «спорным», по определению В. Вельша, понятием, используя разную стратегию. В. Вельш пытается охватить различные группы исследователей, чтобы выделить основные черты постмодерна. А. Фостер дает высказаться другими авторам, собрав их под одной обложкой в сборнике эссе «Антиэстетика», снабдив собственным предисловием. Он противопоставляет «постмодернизм сопротивления» и «постмодернизм реакции» или неоконсерватизм. А. Хюссен же пытается выяснить, как соотносятся понятия постмодернизм, авангард, постструктурализм, неоконсерватизм. На рубеже столетий споры начали угасать, стали появляться новые исследования, в которых подводились итоги, предлагались

альтернативы. В данном исследовании используется компаративный анализ в качестве основного метода, служащего для выявления особенностей авторских трактовок концепта «постмодерн»/ «постмодернизм». Сравнение этих трех попыток позволяет лучше понять как характерную для отечественной гуманитарной науки схему восприятия «постмодерна», так и альтернативы, которые могли бы внести значительные коррективы, будь они более влиятельными. Дебаты по поводу наполнения понятия «постмодерн» / «постмодернизм» были пропущены отечественными учеными, в результате чего в российской гуманитарной сфере сложился своеобразный консенсус, который затем был институализирован. В качестве одной из особенностей российского восприятия постмодернизма можно назвать признание французских постструктуралистов в качестве философской базы постмодернизма вне зависимости от того, работали ли они с данным понятием, каково было их личное отношение к постмодернизму и т.д. В качестве еще одного маркера можно выделить деполитизацию споров о постмодернизме.

### **Ключевые слова:**

постмодерн, постмодернизм, современность, модернизм, авангардизм, философия культуры, история понятий, Вольфганг Вельш, Хэл Фостер, Андреас Хюссен

После выхода книги Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна», ставшей уже классикой, термин «постмодернизм» вышел за пределы литературы и архитектуры, попал в философский дискурс. В 1980-ые годы понятия «постмодерн» и «постмодернизм» начали активно использоваться, завязались дебаты об их содержании. Происходило как наполнение самого термина, так и попытки очертить его границы. Но стоило ли вообще связываться с новомодным понятием? Слова американского философа Дугласа Келлнера, процитированные Дж. Ритцером, наиболее ярко иллюстрируют ситуацию, сложившуюся в интеллектуальной и творческой среде, когда «постмодерн» / «постмодернизм» стал набирать популярность: «Момент постмодерна наступил, и сбитые с толку интеллектуалы, художники и культурные деятели задавались вопросом, стоит ли им примкнуть к движению и присоединиться к карнавалу или же лучше сидеть на обочине до тех пор, пока новое веяние не исчезнет в вихре культурной моды» [\[1, с. 537\]](#).

Отметим, что дефиниция «постмодерн» в отечественной научной литературе обычно соотносится с английским «postmodernity», но не всегда. «Постмодерн», как правило, трактуется шире и служит для очерчивания неких хронологических границ, а вот «постмодернизм» чаще употребляется в качестве характеристики культурных явлений, т. е. художественных стилей, философских течений и т. д. Впрочем, все это не мешает различным авторам употреблять данные понятия непоследовательно, использовать в качестве синонимов или наоборот противопоставлять. С подобными сложностями может столкнуться и читатель, поэтому мы будем трактовать эти понятия так, как это делали ученые, чьи работы анализируются в данной статье.

Дополнительную сложность представляет то, что каждая область культуры (литература, архитектура, философия и т.д.) обладает своими традициями употребления этих понятий и устойчивыми ассоциациями с определенным набором авторов и произведений. Если исключить эпизодические / маргинальные случаи словоупотребления, то можно проследить путь «постмодерна» / «постмодернизма» из литературы (от Ихаба Хассана [\[2\]](#) и Лесли Фидлера [\[3\]](#)) в архитектуру (Ч. Джэнкс [\[4\]](#)) и, наконец, в философию. В философский обиход «постмодерн» попал благодаря Жану-Франсу Лиотару и его работе

«Состояние постмодерна» [5] только в 1979 году.

Остановимся более подробно на трех попытках придать наполнение и очертить границы «постмодернизма», которые были предприняты Вольфгангом Вельшем, Хэлом Фостером и Андреасом Хюссеном (Хёйссеном). Все рассматриваемые работы были опубликованы в 1980-е годы, когда «Состояние модерна» было уже известно, а сборник эссе Фредрика Джеймисона «Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма» [6], ещё не был опубликован. Это достаточно важное замечание, если учесть, что социально-культурную теорию Джеймисона можно считать вершиной в спорах о постмодернизме, после чего интерес к этому понятию стал угасать.

### **«Спорное» понятие «постмодерн» в концепции В. Вельша**

Исследование немецкого философа было переведено на русский язык ещё в начале 90-х годов XX века и, пожалуй, является наиболее известным и цитируемым в отечественных научных трудах, затрагивающих проблему «постмодерн» / «постмодернизм». Например, его упоминают Н. Маньковская, И. Ильин, В. Дианова, В. Емелин и многие другие авторы. Если трактовка Вельша оказала значительное влияние на восприятие «постмодерна» / «постмодернизма» в отечественной гуманитарной сфере, то версии Фостера и Хюссена едва ли сравнимы по популярности.

Вольфганг Вельш занял вполне доброжелательную позицию по отношению к столь «спорному» определению в статье «" Постмодерн". Генеалогия и значение одного спорного понятия» [7], впервые опубликованной в 1988 году, то есть в разгар споров о постмодернизме. Причем, его позиция была обращена не столько к самому понятию, сколько к культурным явлениям, которые им обозначаются. В. Вельш формулирует 4 основные возражения, которые маркируют спорность дефиниции «постмодерн». Во-первых, спорность этого понятия касается его легитимности: «Одни говорят, что нет вообще новых явлений, оправдывающих введение нового термина... Другие же толкуют, что даже если и существуют новые явления, то современники никогда не имеют права на фиксацию эпохальных рубежей, ибо это — задача грядущих поколений и будущих историков» [7, с. 109]. «Выражение "постмодерн" спорно, во-вторых, и в отношении области его применения. Нарастает инфляция в его употреблении. Будучи поначалу литературоведческим понятием, оно последовательно внедрялось и в другие сферы, прежде всего — в архитектуру, как, впрочем, и в живопись, а затем было подхвачено в социологии, достигло значительной конъюнктуры в философии, а сегодня, кажется, уже нет области, куда бы не проник этот вирус» [7, с. 109]. Третья проблема связана с хронологией данного явления: в работах американских исследователей с 50-х годов XX века, а у европейских авторов — с 70-х годов, следы постмодерна обнаруживаются во все более ранних произведениях. Четвертая проблема связана, собственно, со смысловым содержанием термина: или это период фрагментации общества, или же его консолидации, время засилья технологий и технократов или же окончание периода их доминирования [7, с. 109].

В. Вельш связывает оформление термина в литературе со знаменитой статьей Лесли Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы», которая была опубликована в журнале «Playboy». Постмодернистский писатель Фидлера — «двойной агент», который осуществляет связь элитарной и массовой культуры. [7, с. 114-115]. В качестве примеров приводится творчество Бориса Виана, Джона Барта, Леонарда Коэна. Современный читатель вполне может оценить, насколько популярными и «массовыми» сегодня являются тексты, перечисленных Б. Виана и Д. Барта. Архитектор и архитектурный критик

Ч. Дженкс проделывает подобную процедуру уже с архитектурой, призывая отказаться от единого видения и претензий архитектуры на построение идеального пространственного решения. Самым ярким представителем постмодернистской философии В. Вельш называет Ж.-Ф. Лиотара.

Немецкий ученый задается вопросом о соотношении постмодернизма и «постиндустриального общества», самое известное описание которого представил американский социолог Дэниел Белл [\[8\]](#). В 1976 г. Белл опубликовал критическую работу «The Cultural Contradictions of Capitalism» [\[9\]](#), посвященную современной (на тот момент) культуре. Этот выпад против модернизма не прошел бесследно.

Остановимся чуть подробнее на этой теории. Постиндустриальное общество является не данностью, а лишь потенцией, экстраполяцией технологических и социальных трендов, какими их видел Белл. В новом обществе примат принадлежит фундаментальному теоретическому знанию, что отличает его от предыдущий периодов, когда доминировало практическое изобретательство. Замаскированный технологический детерминизм у Белла превращается в модель общества, которая будет изменена новыми технократическими элитами, чей этос отличен от старых элит. Д. Бэлл придерживается трехчастного деления общественной жизни, выделяя практически автономные области промышленности и экономики, политики, культуры [\[8, р. CXL\]](#). Концепция Белла была подвергнута содержательной критике социологом Фрэнком Уэбстером, который представил попытку Белла выдать технический детерминизм в качестве двигателя социальных преобразований, примером чего должна была стать смена этоса элит. По мнению Ф. Уэбстера, Д. Беллу не удается доказать появление радикального разрыва между «индустриальным» и новым «постиндустриальным» обществом, где важнейшую роль будет играть теоретическое знание [\[10, с. 43-80\]](#). Еще ранее Белл, в качестве неоконсерватора, подвергся критике немецкого философа Ю. Хабермаса [\[11, с. 12-16; 12, с. 55-66\]](#).

Однако для В. Вельша все это не имеет большого значения: ведь и у Белла, и у Хабермаса он находит общие черты: предвидение более разнообразного и плюралистичного общества. Для Вельша не играет большой роли политическая окраска «постмодернизма», важно лишь то, «достаточно ли сил у постмодернистского видения множественности, плюралистичности, чтобы не остаться лишь в сфере культуры, а изменить и социально-экономическую систему» [\[7, с. 125\]](#). Наконец, Вельш дает общую характеристику постмодерна: «постмодерн начинается там, где кончается целое. А потому всюду, где наблюдаются попытки ретотализации, постмодерн — в оппозиции: в архитектуре — против монополии интернационального стиля, в теории науки — против жесткого сциентизма, в политике — против внешних и внутренних проявлений сверхгосподства. А кроме того, он позитивно использует конец Целого и Единого, стремясь укрепить и развить обнаруживающуюся множественность в ее легитимности и своеобразии. И в этом его ядро. Постмодерн радикально плюралистичен, и не из-за поверхностности подхода или безразличия, но благодаря сознанию бесспорной ценности различных концепций и проектов. Видение постмодерна — видение плюралистичное» [\[7, с. 129-130\]](#). Однако две противоположные тенденции угрожают хрупкому балансу: первая — это стремление к большей организованности и цельности многообразия, вторая — это индифферентность, полная произвольность смешивания.

Действительно ли многослойное художественное произведение (по Вельшу) устраниет оппозицию массового и элитарного? На наш взгляд существует минимум несколько

возражений на это утверждение. Одно из них заключается в том, что зритель, читатель или пользователь остается запертым в клетке узнаваемых образов, которые он или она могут воспринимать в силу наличия того или иного социального опыта. «Популярная культура» Вельша или Фидлера оказывается на поверку не такой уж массовой.

В случае архитектуры на первый план выходят амбиции заказчика (и, в меньшей степени, архитектора), которые, конечно, могут намеренно потакать вкусам той или иной целевой аудитории, или же решать имиджевые задачи, используя уже новейший «постмодернистский» инструментарий. И отказ от риторики социальных преобразований, характерных для модернизма, скорее способствует более откровенной коммерциализации, а не оживлению городского пространства, подрывая модернистский архитектурный дискурс. А ссылки на позитивную программу «очеловечивания» урбанистического пейзажа — лишь одна из декларируемых опций, ничего не гарантирующих. За плюрализмом Вельш не видит усиления диктата экономической необходимости, а за требованиями разнообразия — не просматривает скрытый передел соглашений между обществом, бизнесом и правительством, возникшим на Западе в послевоенный период.

### **Антиэстетика Х. Фостера**

Американский художественный критик Хэл Фостер, составивший сборник эссе «Антиэстетика», опубликованный в 1987 году, по-своему решил объяснить изменения в культуре, собрав под одной обложкой статьи авторов, представляющие различные взгляды на проблему: Юргена Хабермаса, Кеннета Фрэмптона, Розалинды Краусс, Дугласа Кримпа, Крейга Оуэнса, Грегори Улмера, Фредрика Джеймисона, Жана Бодрийяра и Эдварда Саида. В предисловии Фостер пытается выделить общие основания для столь различных текстов [13].

Фостер не берется судить: является ли постмодернизм «концепцией или практикой, локальным стилем, или совершенно новым периодом, экономической фазой? Каковы его формы, эффекты, место? Как нам узнать о его пришествии? Действительно ли мы вышли за пределы современности, действительно ли мы находимся в (скажем) постиндустриальной эпохе?» [13, р. IX]. Вместо собственного определения Фостер предлагает определения авторов текстов, вошедших в сборник. Например, для Р. Краус и Д. Кримпа постмодернизм — это разрыв с эстетикой модернизма, для Ф. Джеймисона и Ж. Бодрийяра — это новый «шизофренический» режим пространства-времени, для К. Оуэнса и К. Фрэмптона постмодернизм ознаменован падением мифа о прогрессе, для Э. Саида и Г. Улмера постмодернизм связан с политикой интерпретации [13, р. IX].

В любом случае, модернизм не проиграл, его подрывной потенциал иссяк, он был институализирован и стал частью культурной нормы. По мнению Фостера, можно предпочесть постмодернизм как более демократичную и популистскую атаку на элитарную культуру модернизма, или же поддерживать модернизм, осуждая постмодернизм как китч. Но и в том, и в другом случае постмодернизм рассматривается в качестве поворота к традиции, эстетические предпочтения вытесняют политические интенции [13, pp. XI-XII]. Хэл Фостер не хочет ограничиваться стандартными предпочтениями модернизма постмодернизму и наоборот. Культура все ещё важна, иначе бы не было попыток неоконсерваторов свалить пороки модернизации на культуру или попыток создать «утвердительную» версию модернизма и постмодернизма, сведенную к стилю и служащую нуждам социального контроля. Арт-критик хочет разыскать основания, которые вернут критический настрой в культуру. Поэтому он

противопоставляет «постмодернизм сопротивления» («оппозиционный постмодернизм») «постмодернизму реакции» (неоконсерватизму).

Трактовка последнего основывается на критике Ю. Хабермаса, который обвинял неоконсерваторов в разделении социальной сферы и культуры. Культура для неоконсерваторов — это средство социального контроля. Для восстановления роли культуры как механизма сдерживания и нормализации требуется возврат к (псевдо)традиции, к утвердительным (аффирмативным) формам культуры, культуре как украшению жизни [13, с. XI–XII]. Оппозиционный постмодернизм напротив деконструирует культуру, вскрывает связи между социально-политической системой и культурой.

Если понятия «постмодернизм» и «антиэстетика» отмечают изменение культурной ситуации, то насколько вообще актуальна категория эстетического? Фостер ставит под сомнение автономию и идею привилегированности эстетического. Он отмечает, что понимание искусства как критического локуса, характерное для Теодора Адорно, утратило свою силу. Подрывная роль эстетического была во многом иллюзорна. Поэтому должна быть переосмыслена скорее в категориях культурной гегемонии Антонио Грамши и приближена к практике, хотя и с осознанием пределов возможностей. По мнению Фостера, все представленные в сборнике «Антиэстетика» авторы согласны с утверждением, что мы не можем выйти за пределы репрезентации, то есть упразднить условия существования опыта (подобное отрицание характерно как раз для модернизма). В результате исследователь приходит к выводу о том, что постмодернизм лучше всего понимать «как конфликт новых и старых режимов — культурного и экономического, один не полностью автономен, другой не полностью определяющий — и интересов, заложенных в них» [13, р. XII].

Следует отметить, что речь все-таки идет о неких политизированных дискурсивных практиках (преодоления европоцентризма, возвращения политики, учета множественности опыта, преодоления автономии и специализации), а не о старомодном политическом активизме.

### **Картография постмодерна А. Хюссена**

Одна из самых амбициозных и оригинальных попыток прояснить понятие «постмодерн» принадлежит литературоведу Андреасу Хюссену (Хёйссену). На написание эссе «Mapping the Postmodern» [14], вышедшее в 1984 году, А. Хюссена сподвигло посещение выставки современного искусства Documenta (1982 г.) [15]. По его мнению, выставка была модернистской по форме, но антимодернистской, самоуверенной и эклектичной по содержанию, лишенной рефлексивности и иронии, слишком близкой к традиционному пониманию искусства. Знаменательно, что для канадского литературоведа (и, по совместительству, одной знаковых фигур североамериканского постмодернизма) Линды Хатчеон — пародия, ирония и саморефлексия — это отличительные черты как раз постмодернизма [16, pp. X; 22–27].

Модернизм был приручен и институализирован, авангард отказался от амбиций за пределами сферы эстетического, а исчезающая аура художественного произведения, о которой писал Вальтер Беньямин, была вполне восстановлена [17]. Специалист по сравнительному литературоведению, А. Хюссен, постарался непредвзято подойти к вопросу и создать некое подобие карты или путеводителя по постмодерну.

А. Хюссен отмечает сдвиг в чувственности, дискурсивных практиках, оценках опыта и т.д., для которых вполне подходит термин «постмодернизм», однако старается оставаться

в рамках рассуждения о культуре, не выходя на уровень широких обобщений о сдвигах в общественной системе и экономике. Неизвестно, породила ли эта трансформация новые эстетические формы или же является попыткой вписать методы модернизма в новый контекст. Осуждение постмодернизма как отказа от критической рефлексии в искусстве, характерной когда-то для модернизма, требует дальнейшего изучения возможностей критического искусства уже в рамках постмодернизма [14, pp. 8-9]. Литературовед уклоняется от попыток дать определение понятию «постмодернизм» (ведь это понятие относительное и отмечает лишь позиционирование по отношению к модернизму), свою же задачу видит в том, чтобы выявить соотношение постмодернизма с модернизмом, авангардом, неоконсерватизмом и постструктурализмом, а также выявить некоторые исторические обстоятельства, которые обычно игнорировались.

Попробуем очертить траекторию постмодернизма по А. Хюссену. Если в 1950-х годах литературные критики Ирвинг Хоу и Гарольд Левин использовали это понятие, чтобы описать упадок модернизма, то в 1960-х годах Ихаб Хассан и Лесли Фидлер использовали его в положительном ключе, причем вкусы их были различны, как и понимание того, что же является «постмодернистской» литературой. В 1970-х годах понятие распространяется на другие области культуры, начиная с архитектуры, затем на изобразительное искусство, театр, кино, танец, музыку и т.д. В конце 1970-х, не без влияния американских интеллектуалов, термин «постмодернизм» пересек океан и попал в Европу. Ю. Кристева и Ж.-Ф. Лиотар подхватили его во Франции, а Ю. Хабермас в Германии. В США тем временем начались дискуссии о том, что философский постструктурализм в его специфической американской трактовке может быть гомологичен наблюдаемым культурным явлениям. Это замечание особенно полезно для понимания той версии постмодернизма, которая закрепилась в отечественной гуманитарной сфере.

Сам модернизм не был единым течением: он содержал как промодернистские элементы конструктивизма и футуризма, так и романтическую ностальгию. Однако исследователь считает, что большую роль сыграло ретроспективное восприятие модернизма, в частности, наиболее ярко проявившееся в модернистской утопии переустройства общества средствами архитектуры, как её понимал Ле Корбюзье, Людвиг Мис ван дер Роэ, движение Баухаус и т.д. В результате проект переустройства общества с помощью рационализации и стандартизации, когда машина и фабрика служила универсальной моделью, выродился в проект дегуманизации и прославления власти [14, pp. 11-14].

По мнению А. Хюссена, постмодернизм был иным каждое десятилетие. Согласно Хюссену, именно М. Дюшан и сюрреалисты, а не представители более позднего модернизма, являются предтечами американского авангарда 1960-х (от М. Дюшана к Д. Кейджу в музыке и Э. Уорхолу в изобразительном искусстве). Тогда как к 1970-м авангардный постмодернизм исчерпал себя. В 70-е годы появляются эклектичная позитивная версия постмодернизма, лишенная критических коннотаций, и альтернативная версия, в которой критические настроения получали обличие уже не в модернистских формах.

Ученый подчеркивает, что бунт против модернизма как раз связан с победой модернизма в качестве выражителя либерального-консервативного консенсуса. То есть признанного искусства, институализированного искусства культурных элит. Авантгард изначально пытался не просто отвоевать свое место в музее, но и преодолеть разрыв между искусством и жизнью. Это напряжение между затвердеванием в виде гегемонии формы и разрушением сопровождало весь период модернизма.

Если континентальная Европа была занята восстановлением и переоткрытием модернизма, то именно США стали зоной, где смог зародиться постмодернизм. Ведь в США модернизм занимал пьедестал признанного искусства, а «абстрактный экспрессионизм» [18, с. 188–191] Джексона Поллока и других художников использовался властями и для повышения престижа США в сфере высокого искусства, и как средство в борьбе за культурную гегемонию во времена холодной войны. Немалую роль в этом сыграло влияние художественного критика Клемента Гринберга, занимавшегося продвижением американского модернизма [19, с. 462, 477–482].

В своем знаменитом эссе «Авангард и китч» [20], опубликованном впервые в 1939 году, К. Гринберг противопоставляет авангард китчу. Авангард — это аполитичное в своем ядре искусство ради искусства, которое продолжает, а не противостоит традиции высокого искусства. Сохранение культурных иерархий К. Гринберг связывает с сохранением властных иерархий, ибо художникам требуется поддержка публики, публики «богатых и образованных». Гринберг, скорее, сторонник музейного, статусного модернизма, и не отстаивал критическую роль искусства.

А. Хюссен считает американский авангард 1960-х годов финалом международного авангарда [14, р. 24]. В качестве противника высокого искусства выступила популярная (контр)культура: рок-н-ролл, фолк музыка, новые писатели, феминизм, культура меньшинств. «Если искусство 1960-х ещё можно было обсуждать в виде последовательности стилей (поп, оп, кинетическое искусство, минимализм, концептуализм) или же в столь же модернистских терминах сравнения искусства с антиискусством и неискусством, то в 1970-х такие различия все больше теряют почву под ногами» [14, р. 25]. Коммерциализация и использование технологий в капитализме поставили крест на протестном потенциале популярной культуры/ Модернизм потерял свои амбиции и продолжает жить в дизайне, рекламе, иллюстрациях и т.д. Ученый выделяет три типичные позиции в американских дебатах по поводу постмодернизма. Модернизм либо превозносится как некая универсальная ценность, а постмодернизм осуждается и отвергается, что было характерно для 1950-х.; либо модернизм осуждается в качестве элитарного искусства, а постмодернизм одобряется как популистский, что характерно для 1960-х; а в 1970-х старые дилеммы отвергаются потому, что больше не работают.

Сравнение и сопоставление, а то и отождествление «постиндустриализма» и «постмодернизма» сопровождает существование этих концепций до сих пор. По мнению известного критика постмодернизма, Ю. Хабермаса, незавершенный проект модернизма был расщеплен на отдельные автономные области науки, морали и культуры, что сначала послужило углублению и развитию каждой из автономных областей, но в результате привело к невозможности воплощения общего проекта изменения общества. Сторонников такого расщепленного проекта модерна немецкий философ называет консерваторами. Поэтому для А. Хюссена имеет значение следующий факт: является ли один из главных глашатаев «постиндустриального общества» и виднейший американский «неоконсерватор» Д. Белл постмодернистом? Согласно Хюссену, если и является, то именно как сторонник постсовременности, в которой культурный модернизм не колонизирует повседневность, подтачивая ценности и социальную стабильность. При этом консерваторы пропустили процессы деполитизации, которые произошли в 1970-х, так что проект изменения общества силами культурного модернизма был заброшен и не представлял опасности для социальных иерархий. Таким образом, культурная критика неоконсерваторов стала уже неактуальной.

Значительно сложнее отношения французского постструктурализма с постмодернизмом. Андреас Хюссен последовательно отстаивает позицию, что французский постструктурализм куда ближе к модернизму и является дискурсом о модерне. Хотя это и не отменяет того факта, что теории, которые весьма условно можно объединить в качестве постструктураллистских оказали большое влияние на художников в США и Европы. Само понятие «постструктурализм» лишено внутреннего единства и представляет собой набор авторских теоретических подходов. По мнению А. Хюссена, наибольшее влияние на дебаты о постмодернизме в США оказали деполитизированные версии постструктурализма: деконструкции Ж. Деррида и поздних произведений Р. Барта, а не более политизированных версий М. Фуко, Ю. Кристевой, Ж. Бодрийяра и Ж.-Ф. Лиотара. В свою очередь, нападки Юргена Хабермаса на различного рода «консерваторов» сыграли немаловажную роль в том, чтобы связать французскую теорию с художественными практиками, к которым она имела весьма опосредованное отношение.

Постструктуралсты в своих теориях обращаются к материалу модернизма, поэтому А. Хюссен считает, что французская теория была «археологией модерна, теорией модернизма на стадии его истощения». Если рассматривать постструктурализм как некую форму постмодернизма, то в качестве «ретроспективного прочтения» модерна с осознанием его пределов и ограничений [14, р. 39]. Провал политических амбиций авангарда, неспособность создать эффективную критику буржуазной модернизации и дальнейший возврат в безопасную сферу искусства лишь подчёркивают эту неудачу. Напротив, арт-критик Артур Данто считает, что постмодернистские произведения, начиная с работ М. Дюшана, практически лишены эстетического измерения: «По большей части современное искусство почти совсем не эстетично, но зато оно обладает силой значения и обещанием правды, будучи сопряжено с интерпретацией, которая их порождает» [21, с. 163].

Расщепление модернизма принесло и новые возможности. Например, появление проблематик другого: инаковости, субъективности, внимание к экологии, которые блокировал «культурный империализм» модернизма. Подытоживая, Андреас Хюссен пишет о том, что мы в любом случае оказались в новой ситуации, какова она бы ни была.

### **Выводы.**

Если Вольфганг Вельш описывает постмодернизм как всплеск фонтанирующей энергии, протест против старого, отказ от единообразия и набивших оскомину авторитетов. Этакий хеппенинг — бунт в пользу многообразия и плюрализма. Версии Х. Фостера и А. Хюссена более идеологизированные. Хэл Фостер чувствителен к политическому содержанию постмодернизма, поэтому не готов без разбора поддерживать все его направления, а только оппозиционные, деконструирующие властные структуры. Версия Андреаса Хюссена, на наш взгляд, является самой любопытной, хотя бы потому, что он один из немногих интеллектуалов задумывался о соотношении понятий «постмодернизм» и «авангард», «постструктурализм» и «неоконсерватизм» (впрочем, в менее разработанном виде подобный же подход заметен и у Фостера). Хюссен не считал французский постструктурализм философской базой постмодернизма. Для него постструктурализм — это своеобразная рефлексия по поводу модернизма в момент его затухания, «истощения». Что же касается постмодернизма, то для А. Хюссена он в значительной степени совпадает с американским авангардизмом, который боролся с институализированным модернизмом в США, представлявшим на тот момент витрину

американской высокой культуры внутри страны и в мире. Как и модернизм, американский постмодернистский авангард был обречен на поражение, институализацию и «бронзовение», хотя и навсегда изменил (и продолжает менять) мир.

Усвоение определенных версий постмодернизма сыграло значительную роль в судьбе этого понятия в отечественной гуманитарной литературе, задав определенный шаблон восприятия, на основе которого появился целый корпус текстов. Дискуссионная природа постмодернизма была упущена, поэтому альтернативные версии, если и проникали в отечественную литературу, то не оказывали значительного влияния, вливаясь в своеобразный хор. Тотальный плюрализм постмодернизма позволял не обращать внимания на явные противоречия между авторскими позициями. Относительно недавно положение стало меняться, но даже при сравнительном анализе всего лишь трех авторов, можно увидеть, какие альтернативы были приняты, а какие упущены. В качестве особенностей российского восприятия постмодернизма можно назвать признание французских постструктураллистов в качестве философской базы постмодернизма. Другой особенностью является деполитизация понятия «постмодернизм», желание представить это понятие качестве нейтрального описания.

## **Библиография**

1. Ритцер Дж. Современные социологические теории. 5-е издание. СПб.: Питер, 2002. 688 с.
2. Hassan I. The Dismemberment of Orpheus // boundary 2. 1972. № 1. P. 216–224.
3. Fiedler L. Cross the Border, Close the Gap // The collected essays of Leslie Fiedler. Vol. 2. New York: Stein & Day Publishers. 1971. P. 461–485.
4. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985. 136 с.
5. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Институт экспериментальной социологии; Спб.: Алетейя, 1998. 160 с.
6. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019. 808 с.
7. Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. 1992. № 1. С. 109–136.
8. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество: опыт социального прогнозирования. М.: Академия, 2004. 578 с.
9. Bell. D. The cultural contradictions of capitalism. New York: Basic Books, 1976. XXXIV, 301 p.
10. Уэбстер Ф. Теории информационного общества. М.: Аспект Пресс, 2004. 400 с.
11. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Политические работы. М.: Практис, 2005. С. 7–31.
12. Хабермас Ю. Критика неоконсервативных взглядов в США и ФРГ // Политические работы. М.: Практис, 2005. С. 55–86.
13. Foster H. Postmodernism: A Preface // The Anti-aesthetic / Ed. by Foster H. Port Townsend: Bay Press, 1987. P. IX–XVI.
14. Huyssen A. Mapping the Postmodern // New German Critique, 1984. № 33. P. 5–52.
15. Documenta 7. URL: [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_7](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7) (дата обращения: 29.11.2023).
16. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. London; New York: Routledge, 1988. XIII, 268 p.
17. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2012. С. 190–234.
18. Демпси Э. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству. М.:

Искусство – XXI век, 2008. 304 с.

19. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.
20. Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. № 60. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/672> (дата обращения: 12.07.2024).
21. Данто А. Что такое искусство? М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 168 с.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемая статья «Три подхода к трактовке концепта «постмодерн» (на примере работ В. Вельша, Х. Фостера и А. Хюссена)» рассматривает понятие «постмодерн» и его границы в трактовках трех упомянутых американских и немецкого авторов. Сложность и вместе с тем актуальность затронутой темы состоит, как отмечает автор данной работы, в том что «каждая область культуры (литература, архитектура, философия и т.д.) обладает своими традициями употребления этих понятий и устойчивыми ассоциациями с определенным набором авторов и произведений». Собственно активный дискурс по данной проблематике велся в 1980-ые гг., таким образом рассматриваемое исследование относится к истории культурологии, хотя и это определение довольно условно, т.к. , как справедливо отмечает автор, термин «постмодернизм» вышел за пределы литературы и архитектуры, попал в философский дискурс. Структура текста исходит из поставленной задачи, текст начинается с формулировки проблемы и пояснения историко-культурологического контекста рассматриваемых вопросов. Затем следуют три раздела «Спорное» понятие «постмодерн» в концепции В. Вельша, Антиэстетика Х. Фостера, Картография постмодерна А. Хюссена, каждый из которых посвящен специфической трактовке постмодерна тем или иным автором. Возможно, в вводном разделе автору следовало пояснить выбор именно этих трех авторов для анализа трактовок постмодерна, в любом случае, раздел «Спорное» понятие «постмодерн» в концепции В. Вельша этот пробел все же закрывает: автор указывает, что Вельш «является наиболее известным и цитируемым в отечественных научных трудах, затрагивающих проблему «постмодерн» / «постмодернизм»» В то же время «... Если трактовка Вельша оказала значительное влияние на восприятие «постмодерна» / «постмодернизма» в отечественной гуманитарной сфере, то версии Фостера и Хюссена едва ли сравнимы по популярности». Таким образом, необходимость пояснения выбора работ Фостера и Хюссена становится еще более очевидной. Рассмотрение концепций Вельша, Фостера и Хюссена не сводится к простому перечислению тезисов, автор указывает на философско-культурологический контекст в каждом из трех случаев, упоминая как на предтечи данных концепций, так и на оппонентов, разворачивая таким образом каждый из трех подходов как в прошлое, так и в будущее (относительно 1980-ых гг.). Наиболее удачно на наш взгляд автору удалось это проделать в разделе посвященном анализу статьи Mapping the Postmodern и других текстов американского германиста Хюссена. В заключительной части автор суммирует результаты исследования: «Усвоение определенных версий постмодернизма сыграло значительную роль в судьбе этого понятия в отечественной гуманитарной литературе, задав определенный шаблон восприятия, на основе которого появился целый корпус текстов. Дискуссионная природа постмодернизма была упущена, поэтому альтернативные версии, если и проникали в отечественную литературу, то не оказывали значительного влияния, вливаясь в своеобразный хор.... даже при сравнительном анализе всего лишь трех

авторов, можно увидеть, какие альтернативы были приняты, а какие упущены». Возможно, достижение этой цели – нарушение шаблона восприятия постмодерна в отечественной литературе опять-таки стоило указать в вводном разделе, но в целом это не является существенным недочетом. В целом работа выполнена на высоком научно-методическом уровне, является компетентным и актуальным исследованием, текст рекомендуется к публикации.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Инь Ф., Мордовцева Т.В. Символизм трансформации «женского» в культурных кодах Китая: нюй дань и чань цзу // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.75391 EDN: WDPKXF URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=75391](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75391)

## Символизм трансформации «женского» в культурных кодах Китая: нюй дань и чань цзу

Инь Фань

ORCID: 0009-0002-3170-4329

аспирант; кафедра дизайна и технологий; Владивостокский государственный университет  
690014, Россия, Приморский край, г. Владивосток, Ленинский р-н, ул. Гоголя, д. 41

✉ mtvtaganrog@yandex.ru



Мордовцева Татьяна Васильевна

ORCID: 0000-0002-0827-6269

доктор культурологии, кандидат философских наук  
профессор; кафедра дизайна и технологий; ФГБОУ ВО «Владивостокский государственный  
университет»  
профессор; кафедра гуманитарных дисциплин; ЧОУ ВО "Таганрогский институт управления и  
экономики"



690014, Россия, Приморский край, г. Владивосток, Ленинский р-н, ул. Гоголя, д. 41

✉ mtvtaganrog@mail.ru

[Статья из рубрики "Гендерные исследования"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2025.4.75391

### EDN:

WDPKXF

### Дата направления статьи в редакцию:

04-08-2025

**Аннотация:** Объектом исследования выступает китайская традиционная культура в системе национальных «кодов», а предметом – ритуальные практики гендерной идентичности женщины. Цель исследования заключается в выявлении символической архитектуры культурного кода в социально-религиозных практиках трансформации гендерного образа на примере даосского учения «женской алхимии» и традиции

бинтования ног. Задачами исследования авторы видят: определение «кода культуры» в системе традиционных китайских ритуалов и обрядов, выявление символов гендерных различий в «женской алхимии» и в традиции «золотых лотосов», описание сакрального значения состояния «сянеи» у женщин; репрезентации гендерной и культурной идентичности в традиции бинтования ступней; символической реконструкции идеального образа «женщины-лотоса». Авторы последовательно раскрывают содержание научной дискуссии по ключевым проблемам темы, на обширном материале научных источников объясняют символическое значение «женской алхимии» как даосской ритуальной практики, также обосновывают связь ритуала «обезглавливания Красного дракона» с древними архетипами «Героя» и «Жертвы»; рассматривают социально-культурную норму бинтования ступней как маркер гендерной идентичности, выявляют архетипическую природу чань цзу в образе сакрального перерождения девочки и символичности ее «умирания». Методологическим базисом исследования стали принципы семиотического анализа культурных явлений в контексте юнгианской концепции архетипов, что обусловило применение методов культур-аналитической теории при выявлении уникальных культурных «кодов», отвечающих за нормативную регуляцию, этику гендерного поведения, следование принятым идеалам и ценностям. В результате исследования авторами получены новые научные положения и доказательства того, что две практики гендерной институционализации – нюй дань и чань цзу – одновременно существуют в китайской традиционной культуре как типы ритуальной трансформации женской природы. Новой является культурологическая интерпретация традиции бинтования ног как практики символического жертвоприношения в ходе инициации девочки и подготовки ее к гендерной роли «жены» и «матери». По-новому обоснована связь ритуального комплекса «женской алхимии» с «оживлением» в коллективной памяти древних архетипов «Дракона», «Жертвы», «Героя» и сакральной символизации «крови» как жизненной энергии сущего. Впервые методом амплификации проведена интерпретация скрытых психодинамических процессов трансформации символики женского гендера и «крови» через обращение к практикам «умирания», «наказания», «вины».

#### **Ключевые слова:**

китайская традиционная культура, культурный код, архетипы, гендер, идентичность, даосизм, сянь, женская алхимия, бинтование ступней, китайский Дракон

#### **ВВЕДЕНИЕ**

Китайская традиционная культура, как и современный облик Китая, вызывают в последнее время широкий общественный и научный интерес. В российской науке появляется все больше исследований, посвященных изучению различных сфер жизни китайского общества и основ национальной культуры, проводимых, в том числе, совместными авторскими коллективами. Сложность интерпретации многих изучаемых явлений вызвана не только яркой самобытностью и непохожестью китайского мировоззрения по сравнению с европейским или национальным, русским, но в том числе, существенными различиями языка, семантики и философии мышления.

В представленном исследовании дана культурологическая оценка двум китайским традиционным практикам, имеющим отношение к гендерной идентичности и «женским» идеалам, которые зародились в недрах религиозного учения даосизма и конфуцианской этики. Они не столь широко известны в христианском мире и в силу своей «инаковости»

и «непохожести», чаще всего, подлежат предвзятой негативной оценке. Однако обе практики раскрывают глубинный характер китайского традиционного миропонимания, лежащего в основе и современных ментальных установок восприятия «женского» образа как незавершенного, направленного к достижению идеала и утверждающего новые стандарты совершенства.

Учитывая необходимость в последовательном культурологическом анализе двух разных институциональных комплексов женской гендерной идентичности, следует определить объект и предмет исследования в широком семиотическом контексте, который позволит, с одной стороны, выявить видимые отличия в двух традициях, но, с другой, осознать их причастность к общей морфологической структуре кодов культуры, определяющих гендерную идентичность в системе традиционных идеалов и ценностей. Таким образом, предмет научного поиска связан с исследованием «методов» трансформации гендерного образа «женского» начала на пути к самосовершенствованию и изменению собственной природы, что, как раз отражает сущностное содержание даосской практики нюй дань и этического конфуцианского императива чань цзу.

В своих фундаментальных методологических основах исследование построено на академической традиции семиотики культуры, в рамках которой явления и феномены культурного бытия связываются с глубинными знаково-символическими структурами, определяющими исходные «коды» культуры. Рецепция подобных наблюдений представлена немногочисленными работами специалистов из различных областей гуманитарного знания [1-2], в том числе, изучавших уникальные признаки «кода» как способа культурно-национальной и цивилизационной идентификации [3]. Культурный код в семиотической структуре определяет специфические нормы, правила и регуляторы социальных практик конкретных народов, этнических групп, цивилизаций, одновременно выступает маркером их идентичности. При этом сам культурный код может быть частью скрытой, латентной ментальной формы, а также быть вполне осознанным императивом общественной морали и системы ценностей, либо идеалом, или читом незыблемой традицией. Культурные коды, определяющие уникальный тип китайской цивилизации весьма многообразны: конфуцианство, праздник Лунного нового года, социалистическая «китайская мечта», чайная церемония Гунфу-Ча (кит. 功夫茶), сыновья почтительность сяо (кит. 孝), сохранение «лица» (кит. 面子) и др.

Вместе с тем, как и в любой другой культуре и цивилизации, в Китае существуют коды, определяющие гендерные различия и статусы, которые также имеют основополагающее значение в морфологии идентичностей. Традиционная китайская культура обладает множеством символов, указывающих на разграничение «мужского» и «женского» в общественной и семейной жизни, что отражается в типе одежды, манерах поведения, прическе, головном уборе, деталях внешнего вида, убранствах комнат и т.д. Одни культурные коды выступают в качестве табу, другие, напротив, закрепляют и стимулируют проявление какой-то формы, нормы, правила, следования: то, что разрешено мужчине, запрещено для женщины; чему следует женщина, того не касается мужчина и т.п. В данном исследовании описаны два гендерных женских типа, которые встроены в культурный код древнего и современного Китая, определяющие специфические требования добровольного отказа женщины от своей естественной сущности, взамен гипертрофированного идеального образа, одобряемого со стороны общества в системе этических норм и стандартов поведения.

## ПУТЬ ЖЕНСКОЙ АЛХИМИИ (НЮЙ ДАНЬ) МЕТОДОМ СЯНЕИ

В целом, положение женщины в традиционной китайской культуре, определялось конфуцианской семейной этикой, в соответствие с которой, женщина занимала второстепенное положение по отношению к мужчине, во-многом, обусловленное традицией почитания предков, связанной именно с сыном. Девочка в перспективе должна была выйти замуж и перейти жить в новую семью, поэтому она не смогла бы позаботиться о своих родителях в старости и должным образом чтить их после смерти. При вступлении в брак девочка утрачивала связь со своей семьей и не могла продолжить род, она утрачивала право на наследство после смерти родителей. Мальчик же мог остаться в семье и обеспечить старость своих родителей, поэтому он был в приоритете по сравнению с рождением девочки, также он был наследником вместе со своими братьями, если таковые были.

К тому же, функциональное назначение женщины определялось исключительно ее предназначением, как супруги, матери и хозяйки, выполняющей множество домашних работ. По сути, женщина «покупалась» семьей, в которой жил муж, для того, чтобы она вела хозяйство, помогала ухаживать и заботиться о родителях мужа и родила сына. Именно рождение сына оправдывало назначение женщины как матери и закрепляло ее положение в семье. Если же, у женщины рождались только девочки или она оставалась бесплодной, то к ней относились как к «должнице», которая вечно должна была отрабатывать за возможность жить в семье мужа. Таким образом, женщина на протяжении столетий была бесправной, она не принимала участия в общественной жизни, фактически не выходила за пределы своего дома и оставалась до конца своей жизни в зависимом положении.

На положение женщины в традиционной культуре Китая также оказала влияние духовная традиция даосизма, в соответствие с которой, мужское начало – ян – есть «драгоценная» сила, а женское начало – инь – «ничтожно» уже по своей природе. Этот принцип со временем стал социальной и культурной нормой, провозглашающей уважение к мужчине и презрение к женщине. В плане семейной жизни для женщины это означало полное повиновение мужу и готовность к применению по его замыслу. Причем женское повиновение было обусловлено не только социальным назначением, но и особенностями женской природы, ее естественной структуры «земли», ожидающей «небесного» притока жизненной порождающей энергии.

Способ, которым женщина могла изменить свою природную сущность, обрести здоровье и достичь бессмертия в новом качестве, был известен под названием «женской алхимии» (нюй дань, кит. 女); практическое руководство которой было составлено в одной из даосских школ и получило распространение в эпоху Цин (1644-1911). В основе «женской алхимии», как идеи трансформации женского начала, была заложена конкретная практика самосовершенствования – сянеи (кит. 斩赤龙); метод, с помощью которого в организме женщины происходили существенные психофизиологические изменения, открывающие путь к достижению особого состояния святости и обретению бессмертия. К настоящему времени известны несколько текстов, со ссылкой на которые исследователи описывают ритуальные методы психофизиологической трансформации женского организма на пути к духовному самосовершенствованию [4-5], как считает А.В. Белая [6-7], наиболее авторитетными по этому вопросу являются древние китайские тексты: Хэ Лунсяна «Собрания работ по женской алхимии» (кит. 女丹合編), в том числе «Важнейшие поучения по женской алхимии» (кит. 女丹要言), а также «Десять правил женской алхимии» (кит. 女丹十則). Изучение нюй дань как современной техники синтеза медицины, науки и традиции в Китае было заложено трудами Чэнь Ин-нин [8], ставшими в

последствие концептуальными разработками для: Лю Янь-ган [9], У Я-куй [10], Лю Чжэнь [11] и др.

Путь «женской алхимии» и практика сянеи включают ритуальный комплекс, символически обозначаемый, как «обезглавливание Красного дракона» (кит. 斩赤龙), приводящее к полному преобразованию «грязной» женской крови (инь) в чистую энергию (ян) и окончательную трансформацию женского организма с появлением андрогинных очертаний тела. Даосская техника «обезглавливания Красного дракона» заключалась в укреплении жизненной энергии тела путем подавления циклов овуляции, которые, по утверждению канона, приводят к болезням и преждевременному старению женщины. Однако оздоровительный и омолаживающий эффект от практики «обезглавливания Красного дракона» не мог сравниться с более значимой целью достижения состояния нюй сянь(кит. 女仙) как высшего проявления энергий в виде соединения двух противоположных начал – инь («свинца») и ян («ртути») – ради получения в теле даоски «Великой киновари» (кит. 大丹), т.е. бессмертного тела и обретения совершенной целостности.

Таким образом, путь «женской алхимии» трансформировал естественную сущность женщины не только на уровне ее психофизиологии, но и с точки зрения гендерной идентичности, поскольку, став небожительницей – нюй сянь – она прекращала свое существование в качестве земного тела, обладающего признаками пола, и переходила в иное трансцендентное начало. Конечно, данная практика не была массовой и образованные на ее основе женские монашеские союзы [12] были немногочисленны, но они всегда составляли отдельный корпус всего института даосизма в Китае и находились в культурно-генетической связи с цивилизационным ядром, кодами культуры и архетипической структурой традиционной китайской коллективной памяти.

Раскрывая культурологическое значение «женской алхимии», необходимо видеть в ней не просто отдельное направление в религиозной доктрине даосизма, но более древнюю архетипическую форму, берущую свое начало в гендерных знаках и символах. Женское иньское начало означало «темную» материю, внушающую страх и табу. По отношению к «алхимии» это также означало практику переплавления, полную трансформацию тела и энергий, вплоть до перехода в свою противоположность. Таким образом, природа женщины, проявляющаяся в ее подвластности «Красному дракону», внушала страх и трепет перед этим Драконом, требующим от культуры изобретения специальных сакральных практик,нейтрализующих страх: женщина должна была сама вступить на путь «укрощения» Дракона путем трансформации своего тела и переплавления «темной» энергии в «чистую» мужскую силу ян. Срабатывал культурный «код» компенсации страха перед кровью и женщиной: женщина, сумевшая «обезглавить Красного дракона», убивала не только Дракона, но и себя, в смысле свою женскую природу. Таким образом, нарушенный баланс противоположных начал восстанавливался, инь и янсливались в дао, хаос сменялся порядком.

В итоге, следует заключить, что религиозная доктрина нюй дань уходит своими корнями в архаические пласти колективного бессознательного, сформировавшие весь корпус уникальных культурных кодов китайской цивилизации. В ритуалах «очищения» женской энергии (крови) скрывался древний культурный код преодоления страха путем сакрализации трансцендентальных сил. В последствие развития морфологической структуры традиционной китайской культуры первородный страх был вытеснен в глубокие пласти колективного бессознательного, а на поверхности традиции нюй осталась система культурных правил и норм, обличенная верой в идеалы и ценности достижения

женщиной состояния нюй сянь (бессмертной небожительницы) путем вытеснения и полной трансформации женской природной естественности.

## **ПРАКТИКА ЧАНЬ ЦЗУ И «ЗОЛОТЫЕ ЛОТОСЫ» КАК СОЦИАЛЬНЫЙ, ЭСТЕТИЧЕСКИЙ И ЭРОТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ**

Еще одним типом трансформации женской естественной природы является древняя традиция бинтования ступней (чань цзу, кит. 缠足), которая долгое время была одним из ярких гендерных символов китайской цивилизационной идентичности. Существуют только легенды о том, откуда берет начало эта традиция, но исторически известно, что практика бинтования «золотой лотос» была популярной уже в эпоху династии Сун (960–1279), когда она стала незыблемым требованием признания привилегированного статуса женщины, свободной от тяжелого физического труда, нуждающейся в опеке со стороны мужа и безусловно следующей нравственным императивам благородной жены. Одним из самых авторитетных изданий по истории вопроса о возникновении ритуала бинтования ног считается работа «Историческое исследование феномена бинтования ног китайскими женщинами и борьба с бинтованием» (кит. 李凤飞) историка Ли Фэнфэй [\[13\]](#). В российской исторической и культурологической науке этой теме были посвящены фундаментальные работы С. В. Филонова [\[14-16\]](#), Е. А. Торчинова [\[17\]](#), других авторов [\[18\]](#), где отмечается, что данный ритуал входил в число важнейших культурных институтов традиционного Китая вплоть до 1960-х гг., он символизировал совокупность женских «добродетелей», а также воплощал собой представление об идеале женской красоты и привлекательности.

История становления и развития практики «золотых лотосов» восходит к периоду захватнических войн, связанных с борьбой за трон между ханьским народом и маньчжурами [\[19\]](#), когда обладательницы маленьких ног в буквальном смысле хранили «на себе» идентификационный код культуры в противоположность остальным, чьи женщины имели естественную форму ступни. Идентичность ханьской культуры как «просвещенной» здесь противопоставлялась «варварской» маньчжурской. Этим китайцы Хань отличались среди остальных этнических групп и были живыми свидетелями самобытного превосходства, чтиного и передаваемого по наследству именно со стороны женщин. Поэтому, несмотря на жестокость, болезненность и опасность данной процедуры, женщины добровольно соглашались на деформацию ступни, они одновременно оплакивали свою участь и гордились ею как первостепенной важностью в своей жизни.

Любопытно, что уже в 1890-х гг. некоторые женщины, выступившие за равноправие с мужчинами, в частности поэтесса Мулянь, в своем стихотворении «Поэма в защиту женских стоп» оспаривала эталон «золотых лотосов», считая, что «женщина, обладающая четырьмя традиционными добродетелями: благопристойным поведением (смирение, послушание), прилежным отношением к работе (ведение хозяйства), мягкой речью и приятной внешностью, уже является подходящей партией для мудрого мужчины и размер ее стоп не должен иметь значения» [\[20, с. 22\]](#). Тем не менее, еще спустя несколько десятилетий, вплоть до 1960-х гг. в Китае можно было встретить «женщин-лотосов».

Решение о бинтовании ног в семье принимала мать, которая, чаще всего, была сама обладательницей «лотосового» идеала, либо считала его единственным способом обеспечить достойное будущее своей дочери. В раннем детстве, примерно в четыре-семь лет девочке впервые проводили ритуал связывания ступней, после которого она уже не

могла развязывать туго перемотанные бинты даже ночью и была обязана учиться ходить с «лотосовыми» ножками, невзирая на боль, кровь и постоянные раны. В течение всей последующей жизни женщине запрещалось снимать бинты, чтобы освободить ступню, за исключением тех редких случаев, когда менялись сами бинты и проводилась обработка пораженных участков кожи и мягких тканей.

Подробно изучая данный культурный феномен, Андреа Дворкин [\[21\]](#) утверждала, что для китайцев практика бинтования ног была незаурядным социокультурным институтом, который, с одной стороны, подчеркивал их этническую и гендерную идентичность, а, с другой, – наполнял сакральным смыслом инициацию, «переход» девочки в новый статус, готовящий ее к будущему супружеству. Ступня в форме полумесяца и ступни-лотосы были не только предметом особой гордости для женщин, но также считались объектом восхищения и наслаждения мужчин, которые поклонялись «лотосам» как чему-то священному. По мнению А. Дворкин, бинтование ног также символизировало умерщвление живого и превращение его в бесчувственное и мертвое, что подчеркивало распространение в обществе мужского сексуального психоза и нездорового фетишизма, как она пишет об этом: «Здесь один пол калечил другой в интересах эротики, гармонии между мужчиной и женщиной, распределения социальных ролей и красоты» [\[21, с. 25\]](#).

Поэты и художники воспевали в своем творчестве маленькие женские ножки, умилялись хрупкости и беспомощности женщины, не способной передвигаться без помощи слуг, приходили в возбуждение при виде гунсе (специальной обуви для «лотосов»), мечтали прикоснуться к ногам возлюбленной. Как считает Ю.А. Куприянова [\[22\]](#), незыблемость традиции бинтования ног была своеобразным «индикатором эстетических стандартов, социальных норм и гендерных ролей», означавших согласие женщины с определенным для нее положением в социальной иерархии, принятие ею стандартов и норм, даже таких, которые требуют отказа от естественного права на жизнь и здоровье. Конечно, категорическая оценка этой безжалостной процедуры шокирует представителей иных культур и цивилизаций, в частности, на ее бесчеловечный характер указывали христианские миссионеры, со стороны же самих китайцев, она была вполне соответствующей нормам конфуцианской этики. А. Дворкин называет ее «геноцидом» [\[21\]](#). Хотя, в более поздних оценках, на которые ссылается Е. Ю. Макарова [\[13\]](#), сами китайские мыслители задавались вопросом, сравнивая бинтование ног с древним наказанием лишения ступней у преступников: «За какие проступки женщина может так страдать? К тому же, прибегший к такому жестокому наказанию, как отрубание ступней, не какой-то чужой человек, а именно собственный родитель. Нет ничего более жестокого, чем специально калечить тело ребенка, погубить свою кровь и плоть, при этом называя это любовью и заботой. Нарушается природа родственных отношений, испорчен порядок моральных принципов; нет ничего тяжелее этого» [\[13, с. 123\]](#).

Традиция бинтования женских ступней попала в глубинные структуры китайской культуры и закрепилась на уровне «кода», согласованного с гендерными архетипами мужского и женского начала. По сути, уродование ступней как своеобразный отказ от натуральности означало и презрение к собственной «неполноценной» природе. Иметь анатомически правильную, врожденную форму ступни считалась существенным недостатком женского естества, за которым следовала и физическая полноценность, также вызывавшая чувство брезгливости у мужчин. Кроме того, «женщины-лотосы» не только были ограничены в физических возможностях к передвижению, они также были не образованы и интеллектуально неразвиты: единственный практический навык, который они должны были освоить заключался в умении шить и украшать обувь для своих

«лотосов».

В отличие от мужчин, женская природа подвергалась принудительному «очищению» культурными нормами и стереотипами, как будто бы она была чем-то изначально испорчена и несла в себе угрозу или таила опасность. Можно также считать, что взвеличивание «лотосовых» ножек и приздание им своего рода эстетического и эротического культа выступало особого рода механизмом культурной компенсации, при котором комплексы «неполноценности» замещались гипертрофией изъяна, видимого недостатка, означенованного сакральным назначением. «Женщины-лотосы» искренне гордились своим «уродством» и считали его маркером этнической идентичности, признаком значимого социального статуса, высшим проявлением читых идеалов именно потому, что были наполнены родовым страхом перед «недостатками» своего природного естества: они презирали свое тело таким, каким они получили его при рождении, и всячески пытались его изменить или скрыть. Это напоминало, скорее, символическое и ритуальное «самоубийство» женщины, которое она совершала, принимая собственные увечья за необходимую жертву, дающую ей право стать женщиной в роли «жены» и «матери» и обрести законное место в гендерно-классовой структуре общества.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Итак, следует признать, что трансформация гендерных образов, в частности, женского начала и ее природной сущности, обусловлена в культуре исходным типом мировоззрения в его фундаментальных проявлениях на уровне «кодов» памяти определенной этнической общности. Коды культуры как «точки сборки» культурного генома определяют всю морфологическую структуру цивилизационной уникальности, по которой проходит граница отделения «своего» и «чужого». В китайской традиционной культуре «кодами» можно считать многочисленные традиции и ритуалы, сформировавшиеся в системе религиозных доктрин, таких как, даосизм и конфуцианство. Поэтому их изучение составляет важнейшее условие для полноценного теоретического описания всего комплекса традиций, норм и правил. В свою очередь смысл и значение того или иного ритуала всегда лежат в плоскости сакрального опыта-понимания ценности предмета культового действия, возникающих отношений и связей, проявляемых свойств.

В данном исследовании были рассмотрены две ритуальные практики – нюй дань («женская алхимия») и чань цзу («золотые лотосы»), связанные с трансформацией женского образа путем целенаправленных изменений своей телесности. Несмотря на то, что две практики принадлежат разным религиозным традициям, нюй дань – даосизму, чань цзу – конфуцианству, в каждой из них женщина добровольно соглашалась с требованием изменить себя ради достижения идеала, в первом случае – это духовный идеал сянеи, во втором случае – эстетический идеал красоты ступней «золотого лотоса».

У каждой практики своя цель и непохожие методы, но их сближает глубинное архетипическое ядро гендерной идентичности, которая строится на отказе от «естественного» (физиологические циклы – в практике «женской алхимии» и бинтование ног – в практике «золотых лотосов»), на исправлении того, что дано от природы взамен на то, что утверждается канонами (стереотипами, правилами, нормами) культуры. Именно культурные нормы, устанавливающие критерии оценки, будь то социальный статус, эстетическая привлекательность, сексуальный фетиш, либо расставляющие ценностно-смысловые акценты, как в случае с достижением состояния святости, формируют механизм культурной «кодификации», оправдывающий насильтственные изменения женского естества [\[23-24\]](#).

Теоретическое значение и наибольший культурологический интерес представляет именно этот скрытый мотив к трансформации женского образа, подлежащий в данном исследовании семиотической реконструкции и архетипическому анализу элементов исторической памяти китайского (ханьского) этноса. Если в практике нюй дань ключевую роль играет архетип «Крови» и ритуал «обезглавливания Красного дракона», знаменующие собой десакрализацию тела путем его «убийства», то в практике чань цзу ядром сакрального перерождения выступает архетип «Жертвы», которая приносит на священный алтарь свои ступни, равноценные искуплению вины за символическое «преступление».

Что это за преступление, сказать сложно, ибо оно также скрыто в глубинных пластах коллективной памяти, но одно можно сказать точно, опираясь на теории коллективного бессознательного и юнгианский метод архетипов культуры, его корни лежат в древнейшем мифологическом мышлении, определяющем демиургические свойства космического порядка. Архетип «Жертвы» в культуре довольно часто фигурирует в триаде – Дракон, Герой, побеждающий дракона, и красавица (женщина) – Жертва дракона, что относится к архаической сакрализации акта жертвоприношения. В концепции К. Г. Юнга [25] данная триада символизирует присутствие архетипов Героя, Тени и Анимы (непроявленной женской сущности мужчины). Подобное «прочтение» китайского идентификационного кода, связанного с культом Дракона и архетипом «Жертвы», составляют предмет другого обширного исследования, что не может вместиться в предметные рамки настоящей статьи. Более того, именно в этом, «детективном» сюжете открываются перспективы для практического использования теории «культурных кодов». Полученные теоретические результаты в той или иной мере уже нашли практическое применение в некоторых программных работах российских и китайских авторов, к их числу можно отнести: Е. С. Куприянову и А. М. Коновалову [26], В. С. Моисеенко [27], В. В. Ступникову [28], Бянь Лицзюань [29], Лю Вэй [30], Сюй Сянцзюнь [31], Чэнь Шулин [32] и др.

Можно сказать, что запрет бинтования ног, как часть государственной политики нового Китая, ознаменовал собой не просто разрушение данного института, но означал коренные изменения в культуре, обществе и сознании современных китайцев. В настоящее время все еще можно встретить женщин старшего поколения, у которых деформированы ступни, и они являются носителями прежних традиционных стереотипов особого статуса обладательниц «золотых лотосов», но сейчас они утратили прежнее значение. Современные женщины Китая подвержены феминистическим идеалам и нормам гендерных отношений, которые стирают границы этнической идентичности и вместе с этим приводят к утрате некоторых механизмов преемственности с традиционной культурой.

Таким образом, теоретическое значение исследования трансформации женских образов в китайской традиционной культуре относится не только к расширению сферы гендерной семиотической морфологии, но открывает перспективы к практическому анализу глубинных архаических пластов национальной коллективной памяти, обусловливающей в дальнейшем появление многочисленных традиций, ритуалов, сакральных практик, религиозных верований. Практическая работа, связанная с частными методами хронологического наблюдения, социологического измерения, психологического анализа, способна выявить идентификационные маркеры традиций, характеризующих уникальность определенной этно-национальной общности, в том числе, уникальность традиции бинтования ступней у женщин как самостоятельного социально-культурного

института и неотъемлемого атрибута системы семейного воспитания.

## Библиография

1. Кюргян А.Л. Семиотика культуры и культурные коды // Вестник ВятГУ. 2012. № 4(2). С. 79-81. URL: [https://vestnik43.ru/4\(2\)-2012.pdf](https://vestnik43.ru/4(2)-2012.pdf)
2. Данильченко Т. Ю., Синь Юйфэн, Ши Цюн. Китай: к проблеме трансформации культурного кода // Культурная жизнь Юга России. 2023. № 2(89). С. 35-41. URL: <https://kjur.kgik1966.ru/content/cms/files/43909.pdf> DOI: 10.24412/2070-075X-2023-2-35-41 EDN: PNZFWN
3. Гао Лин, Пахмутова М.А. Культурные характеристики России и Китая с точки зрения Запада и Востока // АНИ: педагогика и психология. 2017. Т. 6. № 1(18). С. 45-49. URL: <https://napravo.ru/wp-content/uploads/2017/05/ANI-PiP-2017-118.pdf> EDN: YKOGFF
4. Мозиас И.А. Создание бессмертного тела во внешнем пространстве: алхимический путь мастера Западной школы Ван Дун-тина (1839–1917) // Великий смысл врат в Сокровенное: религии, философия и культура Китая. К 60-летию С.В. Филонова. Т. 2. Даосизм, ислам, традиционная культура. М.: ИВ РАН, 2022. С. 173-207. EDN: GESJYA
5. Белая И.В. Чэнь Ин-нин о поэме Цао Вэнь-и "Лин юань да дао гэ": модернизация даосской алхимии // Вестник культурологии. 2023. № 4(107). С. 11-28. DOI: 10.31249/hoc/2023.04.01 EDN: MIVRIK
6. Белая И.В. В поисках "женской алхимии": история создания "Нюй дань Хэ бянь" // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2018. № 3(27). Т. 2. С. 111-129. URL: [https://tsput.ru/fb/hum/2018/%E2%84%963.2\(27\)\\_2018/129/](https://tsput.ru/fb/hum/2018/%E2%84%963.2(27)_2018/129/) DOI: 10.22405/2304-4772-2018-2-3-111-129 EDN: YVNPB
7. Белая И.В. О даосских методах для женщин в "Важнейших поучениях по женской алхимии" (Нюй дань яо янь) // Общество и государство в Китае. 2015. № 2. С. 143-162. URL: [https://china.ivran.ru/f/Belya\\_I.V.\\_O\\_daosskih\\_metodah\\_dlya\\_zhencshin\\_v\\_%60%60Vazhn ejshih\\_poucheniyah\\_po\\_zhenskoj\\_alhimii%60%60\\_\(Nyuj\\_dan\\_yao\\_yan\).pdf](https://china.ivran.ru/f/Belya_I.V._O_daosskih_metodah_dlya_zhencshin_v_%60%60Vazhn ejshih_poucheniyah_po_zhenskoj_alhimii%60%60_(Nyuj_dan_yao_yan).pdf) EDN: YLJSIJ
8. Чэнь Ин-нин. Открываем тайны учения о бессмертных: Тайная библиотека даосских методов "вскормления жизни" / сост. Хун Цзянь-линь. Далянь: Далянь чубаньшэ, 1991. 2+10+11+976 с.
9. Лю Янь-ган. Чэнь Ин-нин и современная трансформация даосской культуры. Чэнду, 2006.
10. У Я-куй. Стремление к жизни: Чэнь Ин-нин и современный китайский даосизм. Шанхай, 2005.
11. Лю Чжэнь. "В чайнике есть солнце и луна, небо и...": тайный смысл термина внутренней алхимии "чайник" от истоков до метода "Десяти правил женской алхимии" // Журнал "Изучение религий". 2001. № 2. С. 31-34.
12. Белая И.В. О развитии женского монашества в даосской школе Цюаньчжэн в эпохи Цзинь и Юань. Ч. 1: Пу-ча Дао-юань // Вестник РГГУ. Серия "Философия. Социология. Искусствоведение". 2017. № 2(8). С. 20-29. URL: <https://philosophy.rsuh.ru/jour/article/view/105> EDN: ZIDMEH
13. Макарова Е.Ю. Кан Ювэй. Наставление на отказ от бинтования ног (опыт культурно-исторического комментария) // 2022. Т. 8. № 4. С. 116-126. DOI: 10.18413/2408-932X-2022-8-4-0-11 URL: <https://rrhumanities.ru/journal/article/2933/> EDN: UDDENX
14. Филонов С.В. Золотые книги и нефритовые письмена: даосские письменные памятники III-VI вв. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2011. EDN: RPNKTP
15. Филонов С.В. Даосская концепция жизни // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2012. № 1(33). С. 86-96. EDN: PLSMKN
16. Филонов С.В. Категория дао в ранней даосской религиозной философии (по

- материалам "Комментария Сян Эра к Книге Лао-цзы") // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2009. № 3(23). С. 91-92. EDN: LBDPIV
17. Торчинов Е.А. Даосизм: Опыт историко-религиоведческого описания. СПб.: Лань, 1998.
18. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко. М., 2006–2010.
19. Тихвинский С.Л. Избранные произведения. Кн. 1: История Китая до XX в.: движение за реформы в Китае в конце XIX в. и Кан Ювэй. М.: Наука, 2006.
20. Смирнова Н.В. Ма Юйсинь о женщинах-журналистах в Цинском Китае конца XIX века // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2025. Т. 47. № 2. С. 18-24. URL: <https://uchzap.petrsu.ru//journal/article.php?id=1141>. DOI: 10.15393/uchz.art.2025.1141 EDN: MRRNFL
21. Дворкин А. Гиноцид, или китайское бинтование ног // Антология гендерной теории. Сб. пер. / Сост. и комментарии Е.И. Гаповой и А.Р. Усмановой. Минск: Пропилеи, 2000. С. 14-28.
22. Куприянова Ю.А. От бинтования стоп к туфлям на каблуке: трансформация внешнего облика жительниц Шанхая в первой половине XX в. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история. 2014. № 2. С. 89-102. EDN: SHQIPZ
23. Эймс Р.Т., Холл Д.Л. Китайский сексизм: пропедевтика // Феминизм: Восток. Запад. Россия / Отв. ред. М.Т. Степанянц. М., 1993. С. 77-107.
24. Брянская Т.И. Этнокультурные особенности китайского сексизма // Ойкумена. Регионоведческие исследования. 2011. № 2(17). С. 104-111. URL: [https://ojkum.ru/arc/lib/2011\\_02\\_\(17\).pdf](https://ojkum.ru/arc/lib/2011_02_(17).pdf) EDN: OYWSOR
25. Юнг К.Г. Архетип и символ: авторский сборник. М.: Renaissance, 1991.
26. Куприянова Е.С., Коновалова А.М. Архетип жертвы и драконоборческий сюжет в пьесе Е. Шварца "Дракон" // Ученые записки НовГУ. 2024. № 3(54). С. 459-467. DOI: 10.34680/2411-7951.2024.3(54).459-467 EDN: BAGIPE
27. Моисеенко В.С. Культурный код образа дракона в российском кинематографе (фильм "Он – дракон", 2015 г.) и его восприятие китайскими зрителями // Общество: философия, история, культура. 2019. № 8(64). С. 189-192. DOI: 10.24158/fik.2019.8.32 EDN: ZZAVWY
28. Ступникова В.В. К вопросу о происхождении образа китайского дракона // Вестник ВятГУ. 2015. № 8. С. 21-27. URL: [https://vestnik43.ru/8\(2015\).pdf](https://vestnik43.ru/8(2015).pdf)
29. Бянь Лицзюань. О реконструкции культурного значения образа китайского дракона на Западе // Коммуникации и язык. 2013. № 26(02). С. 5-8. 边莉娟. 论中国龙形象在西方的文化意涵的重构[J]. 2013, 26(02): 5-8.
30. Лю Вэй. О происхождении дракона и значении драконьей культуры // Фольклор и национальные ремесла. 2018. С. 5-6. 刘伟. 论龙的起源与龙文化内涵[J]. 民俗与民族技艺, 2018, 5-6.
31. Сюй Сянцзюнь. Культурная коннотация и перевод китайского иероглифа "дракон" // Изучение языков. 2023. С. 75-77. 徐向俊. 汉字"龙"的文化内涵及翻译[J]. 语言研究, 2023, 75-77.
32. Чэн Шулин. Образ Дракона в китайской культуре // Политическая лингвистика. 2024. № 1(103). С. 206-210.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предмет исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, в заголовке («Образы трансформации "женского" в культурном коде

Китая: нюй дань и чань цзу») обозначен множественно: «образы трансформации «женского», что с формальной стороны организации научного исследования выглядит не бесспорно. В то время как объект исследования «культурный код Китая», хотя и обозначен в единственном числе противоречит действительности и тексту статьи, поскольку культура Китая представлена не одним-единственным кодом, а их системной совокупностью. Для заголовка, возможно, такая парадоксальная постмодернистская интрига и приемлема, но во введении автору следовало бы разъяснить читателю, что именно представляет исследовательский интерес, ведь предметная и объектная области исследования в заголовке представлены метафорически. Контекст представленного на рецензирование материала все же представляется возможным редуцировать до однозначности, хотя это и выглядит, как домысливание рецензента за автора. Предметом исследования, вероятнее всего, выступает трансформация образа «женского», который в древнейшей китайской культуре был достаточно определенным, представляя одну из сущностных характеристик мироздания и мифологического мировоззрения. В качестве объекта исследования, вероятнее всего, автор рассматривает не код китайской культуры и даже не их совокупность, а отражение в древнекитайском культурном мифосознании женского пути к самосовершенствованию. Рецензент обращает внимание автора, что выбранный им гендерный ракурс ведет к парадоксальной редукции: кто-то все время в истории Китая женщин заставлял быть женщинами или не быть женщинами, кто же этот мифический злодей? Может, по мысли А. Дворкина, его звали Геноцид? Однако в культуре Китая нет слова такого (оно принадлежит к культурным практикам других народов и цивилизаций), поэтому, видимо, сложные исторические межэтнические взаимодействия и скрепили китайскую цивилизацию в сложную систему культур. Безусловно, одни культурные практики со временем отмирают, а другие приходят им на смену. В культурных практиках многих народов, как свидетельствует культурная антропология, существовали приемы психофизической трансформации (детей, мужчин и женщин): какие-то из них привели к вымиранию практиковавших их народов, другие скрепляли культуры в цивилизацию.

Автор, безусловно, вправе отстаивать собственное мнение, и трансформации образа «женского» (предмет исследования) в древнекитайском культурном мифосознании женского пути к самосовершенствованию (в объекте исследования) он раскрыл с опорой на добротный обзор литературы, чем приблизился к декодированию архетипов древнекитайского культурного мифосознания женского пути, т. е. к переводу древней китайской культуры на языки самоописания современной культуры Китая и международного теоретического дискурса. А дальше стоит наиболее существенный ценностный (аксиологический) вопрос: очернять систему мифосознания предков или попытаться найти в нем ценный для современного Китая культурный опыт? (Рецензент обращает внимание автора, что культурная экспансия посредством несвойственного культуре Китая концепта «геноцид» ведет к отрицанию культурных достижений древнекитайской цивилизации, к формированию монструозного образа китайской цивилизации, хотя на деле китайцы изобрели порох исключительно в мирных культово-праздничных целях, а именно европейцы применили его для огнестрельного оружия, уничтожив уникальные цивилизации Америки и существенно затормозили развитие цивилизаций Африки и Азии, включая Китай).

Таким образом, предмет исследования (если рецензент правильно его вывел из контекста представленного материала) автором раскрыт на достаточном для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне. Но требует небольшая доработка программы исследования (конкретизация предмета, объекта и цели) для нивелирования неоднозначного прочтения содержания статьи.

Методология исследования опирается на общетеоретические и семиотические приемы

проблематизации изучения древнекитайского мифосознания. Но автор либо намеренно избегает определенности изучаемой части реальности (однозначного определения объекта исследования), в таком случае, он с какой-то целью намеренно вводит читателя в заблуждение, либо поступил так, не продумав программу исследования до логической однозначности. В последнем случае остается вероятность, что автор справится с необходимой доработкой статьи.

Актуальность выбранной темы, автор поясняет западной гендерной повесткой, что прямо противоречит смыслам и ценностям китайской культуры. Рецензент обращает внимание, что Россия и Китай, вступив в XX в. на путь социалистической модернизации культуры достаточно последовательно и продуктивно решили наиболее актуальные вопросы женской эмансипации, а западные страны и в XXI в. до конца не осмыслили необходимость рационального решения этой проблемы, вот и бывают как белка в колесе в гендерной неопределенности, забывая о том, что четкое социальное разделение полов (а также возрастов, включая детей и старииков) является основой перехода дикого человека к цивилизованному развитию.

Научная новизна исследования, заключающаяся в описании семантики двух древнейших в китайской культуре практик трансформации женского начала, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста выдержан научный.

Структура статьи отражает логику научного поиска, но содержание введения и заключения следует теоретически усилить (из введения должны быть ясны объект, предмет и цель исследования, а из заключения теоретическая и практическая ценность полученных результатов).

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемную область исследования.

Апелляция к оппонентам присутствует, но не до конца ясны намерения автора: с кем и с какой целью он вступает в дискуссию?

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и после доработки с учетом замечаний рецензента может быть рекомендована к публикации.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензируемый текст «Образ трансформации «женского» в культурных кодах Китая: нюй дань и чань цзу» представляет собой междисциплинарное исследование, предметом которого являются специфические культурно-религиозные практики, трактуемые автором как трансформация женского т.е. отказа женщины от своей естественной сущности в обмен на создание гипертрофированного идеального образа. Таковых практик автор рассматривает две: комплекс религиозных ритуалов (известный под названием «женской алхимии» (нюй дань)) и древняя традиция бинтования ступней (chanь цзу). Автор трактует рассматриваемые практики традиционной культуры Китая как часть культурного кода, что в свою очередь позволяет делать обобщающие выводы о китайской традиционной культуре вообще в части системы ценностей, идеалов, традиций и др. Структура работы проистекает из определенного автором предмета исследования: две практики, каждой из которых освящен отдельный раздел. В то же время разделы и по объему, и по содержанию неравноценны. В случае с нюй дань автор в самых общих выражениях описывает практику (метод, с помощью которого в организме женщины происходили существенные психофизиологические изменения, открывающие путь к достижению

особого состояния святости и обретению бессмертия), указывает на труды китайских авторов, но не обращается к их содержанию и оценкам нюй дань. Оценка самого автора сводится к указанию на древние корни этой традиции и фактическому оправданию данной практики, сохранившейся до начала XX века: «система культурных правил и норм, обличенная верой в идеалы и ценности достижения женщиной состояния нюй сянь (бессмертной небожительницы) путем вытеснения и полной трансформации женской природной естественности». Практика чань цзу рассмотрена автором более подробно с привлечением мнений культурологов, этнографов, в т.ч. феминистки Андреа Дворкин, которую автор напрасно считает мужчиной. К чань цзу автор относится более критически, хотя итоговая оценка довольно противоречива: «.. можно согласиться с мнением А. Дворкин, называющим практику бинтования ног «геноцидом», но с той лишь оговоркой, что он имел культурологическое и даже сакральное измерение. Это было, скорее, символическое и ритуальное «самоубийство» женщины, которое она совершила, принимая собственные увечья за необходимую жертву, дающую ей право стать женщиной в роли «жены» и «матери» и обрести законное место в гендерно-классовой структуре общества». Если автор соглашается, что это - геноцид, т.е преднамеренное уничтожение женщины, то наличие культурологического или сакрального измерения не отменяет сути геноцида. Это некоторым образом перекликается с авторским тезисом в заключительной части работы: «Современные женщины Китая подвержены (правильнее привержены, т.к. «подвержены» имеет пассивно-негативную коннотацию, и «подвержены феминистическим идеалам» наводит на мысль о феминизме как некоей болезни) феминистическим идеалам и нормам гендерных отношений, которые стирают границы этнической идентичности и вместе с этим приводят к утрате некоторых механизмов преемственности с традиционной культурой». По сути автор – осознанно или нет – упрекает современных китайских женщин в нежелании бинтовать ноги и подавлять овуляции. Представляется, что автор не совсем корректно интерпретирует данные средневековые практики как «добровольный отказ женщины от своей естественной сущности», тем более что в заключительной части работы заимствуются оценки западных авторов в терминах «сексизм», «насильственные изменения женского естества», что приводит нас к определенной двойственности выводов. В итоге мы видим, что заявленные автором в заглавии трансформации женского по сути являются отказом от женского по религиозным или социальным мотивам, в обоих случаях практики определены уровнем социально-культурного развития общества. Представляется, что логичным было бы предварить обращение к двум культурным практикам общим обзором традиционной китайской культуры и места женщины в ней. В целом работа представляет определенный интерес, нуждается в стилистической правке, начиная непосредственно с заглавия (образы?). Текст рекомендуется к доработке.

## Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Символизм трансформации «женского» в культурных кодах Китая: нюй дань и чань цзу», в которой проведено исследование двух гендерных женских типов, которые встроены в культурный код древнего и современного Китая, определяющих специфические требования добровольного отказа женщины от своей естественной сущности, взамен гипертрофированного идеального образа, одобряемого со стороны общества в системе этических норм и стандартов поведения.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в Китае существуют коды, определяющие гендерные различия и статусы, которые также имеют основополагающее значение в морфологии идентичностей. Традиционная китайская культура обладает множеством символов, указывающих на разграничение «мужского» и «женского» в общественной и семейной жизни, что отражается в типе одежды, манерах поведения, прическе, головном уборе, деталях внешнего вида, убранствах комнат и т.д. Одни культурные коды выступают в качестве табу, другие, напротив, закрепляют и стимулируют проявление какой-то формы, нормы, правила, следования.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью сохранения, трансляции и популяризации материального и духовного культурного наследия в условиях современных цивилизационных вызовов. Практическая значимость заключается в том, что представленный в статье материал помогает осмыслить баланс между модернизацией и культурной идентичностью в современной китайской культуре и дает ценный исторический опыт для сохранения культурного наследия и возрождения традиционных видов искусства. Теоретическое значение исследования трансформации женских образов в китайской традиционной культуре состоит не только в расширении сферы гендерной семиотической морфологии, но открывает перспективы к практическому анализу глубинных архаических пластов национальной коллективной памяти, обуславливающей в дальнейшем появление многочисленных традиций, ритуалов, сакральных практик, религиозных верований.

Цель исследования состоит в культурологическом анализе двух разных институциональных комплексов женской гендерной идентичности. Предмет научного поиска связан с исследованием «методов» трансформации гендерного образа «женского» начала на пути к самосовершенствованию и изменению собственной природы, что, как раз отражает сущностное содержание даосской практики нюй дань и этического конфуцианского императива чань цзу.

Методологическую базу исследования составляет академическая традиция семиотики культуры, в рамках которой явления и феномены культурного бытия связываются с глубинными знаково-символическими структурами, определяющими исходные «коды» культуры. Культурный код в семиотической структуре определяет специфические нормы, правила и регуляторы социальных практик конкретных народов, этнических групп, цивилизаций, одновременно выступает маркером их идентичности. Теоретическим обоснованием послужили труды таких российских и китайских исследователей как Белая И.В., Лю Янь-ган, Лю Чжэнь, Филонов С.В. и др.

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор приходит к заключению о возрастающем научном интересе к различным сферам жизни китайского общества и основам национальной культуры. Сложность интерпретации многих изучаемых явлений, по мнению автора, вызвана не только яркой самобытностью и непохожестью китайского мировоззрения по сравнению с европейским или национальным, русским, но в том числе, существенными различиями языка, семантики и философии мышления.

Для достижения цели автором рассмотрены две ритуальные практики – нюй дань («женская алхимия») и чань цзу («золотые лотосы»), связанные с трансформацией женского образа путем целенаправленных изменений своей телесности. Как констатирует автор, две практики принадлежат разным религиозным традициям, нюй дань – даосизму, чань цзу – конфуцианству, но в каждой из них женщина добровольно соглашалась с требованием изменить себя ради достижения идеала, в первом случае – это духовный идеал сянеи, во втором случае – эстетический идеал красоты ступней «золотого лотоса». У каждой практики автор отмечает свои цели и непохожие методы, но их сближает глубинное архетипическое ядро гендерной идентичности, которая строится на отказе от «естественного» (физиологические циклы – в практике «женской

алхимии» и бинтование ног – в практике «золотых лотосов»), на исправлении того, что дано от природы взамен на то, что утверждается канонами (стереотипами, правилами, нормами) культуры.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение культурных кодов определенной этнической общности представляет существенный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиография исследования составила 32 источника, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Дунилов И.М. Массовая культура второй половины XX века в теориях постмодерна // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.73049 EDN: WFLJKO URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=73049](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73049)

## Массовая культура второй половины XX века в теориях постмодерна

Дунилов Иван Михайлович

ORCID: 0009-0007-6726-5088

независимый исследователь

656063, Россия, Алтайский край, г. Барнаул, ул. Монтажников, 5, кв. 38

✉ 2200imd@gmail.com



[Статья из рубрики "Глобализация, глокализация, массовая культура"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2025.4.73049

### EDN:

WFLJKO

### Дата направления статьи в редакцию:

16-01-2025

**Аннотация:** В статье рассматриваются причины расцвета массовой культуры на Западе во второй половине XX века, а также некоторые современные тенденции её развития. Массовая культура часто становилась мишенью для различного рода интеллектуалов, но не подвергалась глубокому анализу. В частности, распространение массовой культуры темпорально совпадает с периодом «постмодерна». Постмодерн / Постмодернизм рассматривается в рамках теорий Ф. Джеймисона и А. Хюссена. Т. е. как явление, изначально появившееся в США — крупнейшей стране, меньше всего пострадавшей от Второй мировой войны. Одновременно с небывалыми стандартами потребления и развитием технологий, происходило «приручение», институализация искусства модернизма. В результате в США возникают протестные культурные движения против официального, элитарного, корпоративного модернизма. Основными методами, которые были использованы в данной работе, являются методы историко-генетического, компаративного, культурологического анализа. В теории постмодернизма как культурной логики позднего капитализма, сформулированной американским философом Ф. Джеймисоном, массовая культура, наконец, получила свое признание в качестве

объекта, достойного изучения. В данной статье автор выделяет ряд тенденций, присущих развитию массовой культуры. С одной стороны, это значительная потеря оригинальности, вторичные переработки старого материала. С другой стороны, следует отметить не упрощение, а усложнение многих произведений массовой культуры, появление нишевых продуктов, изначально рассчитанных на осведомленного и пресыщенного, критически настроенного читателя, зрителя или слушателя. Однако подобные культурные продукты и не должны вводить потребителя в заблуждение, а лишь дать материал для построения собственной идентичности в условиях тотального доминирования экономического дискурса.

**Ключевые слова:**

капитализм, поздний капитализм, постмодерн, постмодернизм, массовая культура, популярная культура, культурные иерархии, Ф. Джеймисон, искусство и коммерция, потребление

Концепты «постмодерн» и «постмодернизм», появившиеся и получившие изначальное распространение на Западе, описывают, преимущественно, особенности западной, в частности американской, культуры второй половины — конца XX века. Традиционно в отечественной литературе «постмодерн» обычно обозначает некий период, тогда как «постмодернизм» больше относится к художественным стилям. Но употребление этих терминов не является упорядоченным, поэтому часто они используются как синонимы.

Представляется, что эвристическая сила понятия «постмодернизм» зависит от того, насколько это понятие способно выходить за пределы описания собственно культурных трендов и становиться дополняющим для понятия «капитализм», т.е. насколько хорошо или плохо постмодернизм может служить для описания культуры современного капитализма, прежде чем перейдет из стана актуальных терминов в стан исторических. Поэтому для данного исследования опорной является теория американского философа Фредрика Джеймисона, представлявшего «постмодернизм» как культурную логику или культурную доминату позднего капитализма [\[1\]](#). Теория Джеймисона позволяет связать напрямую постмодернизм с расцветом массовой культуры — своеобразным американским культурным стандартом.

Вряд ли можно точно назвать дату рождения массовой культуры. По мнению искусствоведа Кирилла Разлогова, массовая культура появляется в конце XIX — начале XX века [\[2\]](#). Перечислим предпосылки, благодаря которым её существование стало неоспоримым фактом. Появление массовой культуры можно связать с социально-экономическими и технологическими сдвигами: модернизацией, урбанизацией, повышением общего уровня грамотности, массовым выходом женщин на рынок труда; появлением централизованной и стандартизированной системы образования, ориентированной на все более широкие слои населения, и т. д. Все больше и больше людей в развитых странах стали жить «лучше», появилась потребность в массовых товарах и развлечениях. Место марксистского представления об антагонистических классах заняла непрерывная шкала состояний. И главное место на этой шкале заняла новая общность, т. н. средний класс, который из политической химеры, призванной имитировать общественный согласие, невзирая на разнонаправленность групповых интересов, превратился в идентичность для многих миллионов людей богатых обществ. Антрополог Хадас Вайс в своей работе «Мы никогда не были средним классом» [\[3\]](#)

описывает средний класс как своего рода идеологию.

Послевоенный подъем в США и Европе сменился упадком: экономический кризис, война во Вьетнаме вынудили мирового лидера изменить политику, пересмотреть «кейнсианский консенсус» «большого правительства», «большого бизнеса» и «большого труда». И студенческие выступления 1968 г. в Париже сыграли злую шутку: они прекрасно подошли для легитимации неолиберальных изменений [4]. Эти изменения капитализма привели не к освобождению и реализации собственных проектов для большинства, а пересмотру трудовых отношений: наемные работники, деформированные дисциплиной, но с обещанным стандартным вознаграждением и предсказуемой карьерой, все чаще превращались в бесправных «партнеров». Текущая занятость стала называться поисками себя, а чемпионы успеха и различного рода гуру рассказывали, что нужно просто открыться миру и ловить попутный ветер. Отделение маркетинга от массового производства и перенос его значительной части в бедные регионы вкупе с новыми технологиями организации производства и логистики позволяли поддерживать и даже увеличивать потребление в странах Запада/Севера. Появились и новые потребители: возвышающиеся группы в «новых» промышленных странах. Так что «общество потребления» возникло не только из-за поразительных успехов послевоенного развития стран Запада, но и за счет сохраняющихся диспропорций между странами, т. е. неоколониализма, позволявшего держать достаточно низкими цены на многие потребительские товары. В таком случае родиной постмодерна должна быть самая благополучная страна, меньше всего пострадавшая от мировой войны: США.

Технологические успехи в сфере медиа также всем известны: от распространения печатных СМИ и радио до цветного телевидения, видеопроката – это время постмодерна.

Литературный критик Лесли Фидлер в эссе «Пересекайте границы, засыпайте рвы» («Cross the Border — Close the Gap», 1968) [5] говорил о двойном кодировании, когда произведение оказывается многоуровневым: понятным рядовому массовому читателю, одновременно соответствующем элитарным вкусам.

Архитекторы Роберт Вентури, Дениз Скотт Браун, Стивен Айзенур [6] призывали учиться у Лас-Вегаса и Диснейленда, выделяя символическую добавку и функциональную основу заданий. Но в реальности обещанной демократизации не произошло. Архитекторы продолжали обслуживать корпоративный бизнес, а смешение жанров обернулось шуткой для своих. В качестве примера можно привести книгу «Имя розы» («Il nome della rosa», 1980) Умберто Эко – пионера теоретического постмодернизма в Европе. «Имя розы» – это не просто детектив в исторических декорациях – он обращен к читателю, достаточно глубоко погруженному в средневековые богословские споры, являющемуся знатоком трудов Аристотеля, монастырского быта, знакомому с контекстом средневековых религиозных конфликтов и т.д. И свобода интерпретации текста здесь выступает своего рода пижонством со стороны автора: Умберто Эко подмигивает Умберто Эко.

Американская интеллектуалка Сьюзен Зонтаг, ставшая одной из первых сторонниц постмодернизма, обратила внимание на массовую культуру, но лишь для того, чтобы найти образцы для коллекции диковинок, подходящих для описания эстетики кэmpа [7], в которой соседствовали японские фантастические фильмы, боа из перьев, «Лебединое озеро», рисунки Бёрдслея и т. д.

Действительно, массовая культура по-прежнему слабо интересовала исследователей. Обычно социальные мыслители ограничивались критическими замечаниями по отношению к массовой культуре вне зависимости от того, к какому политическому лагерю

они принадлежали.

Для консерваторов массовая культура свидетельствовала об отрыве от корней и падении нравов, неуважении к социальным порядкам, высокий модернизм тоже не внушал доверия. Левыми массовая культура обычно обличается как «утвердительная» («аффirmативная»), реакционная, насквозь коммерциализированная, одурманивающая. Потребители подобных культурных продуктов предстают пассивными и лишенными субъектности. С другой стороны, левые критики были правы насчет роли культуры как механизма примирения индивида с обществом, в котором ему довелось существовать. Достаточно почитать М. Хоркхаймера и Т. Адорно [8, с. 149–209] или Г. Маркузе [9, с. 318–359]. Глава книги Хоркхаймера и Адорно даже называется «Культуриндустрия. Просвещение как обман масс». По мнению известного культуролога Виталия Куренного, критика франкфуртской школы слабо отражала реалии, а сама организация «культурной индустрии» не могла привести к тотальному и сложенному контролю над обывателями: «Но отсутствие монополии на культурную политику и культурное производство, неизбежная конкуренция, существующая в буржуазном государстве, — все это в конечном счете обрекает такого рода затеи на провал. Там, где действует принцип открытой состязательности, нет основы для возможности тотального целенаправленного манипулирования» [10]. Однако не следует забывать про то, что экономический дискурс тотален в любом случае.

Если первой причиной появления постмодерна в США является небывалый рост уровня потребления, то второй причиной можно считать особую судьбу модернизма. Оказалось, что модерн не так уж и независим, его политическая всеядность тоже вызывала вопросы. Например, многие крупные архитекторы, включая Ле Корбюзье, были готовы сотрудничать с любыми режимами, обещающими воплощать их видение городского пространства. Но именно в США, по мнению Андреаса Хюссена [11, с. 11–16], модернизм стал витриной официальной американской культурной политики. В Америке модернизм был скомпрометирован больше всего, обслуживая корпоративный капитализм, и, будучи использован в борьбе за культурную гегемонию во время Холодной войны.

Получается, что социально-экономические пертурбации и падение авторитета модернизма сподвигли культурных деятелей искать новые образы и средства выразительности. Ещё в 1930-х годах Клемент Гринберг пытался доказать, что США — величайшая культурная столица, а абстрактный экспрессионизм есть вершина модернизма. Однако культурная экспансия Америки базировалась не столько на гигантских полотнах Джексона Поллока, суповых банках Энди Уорхола, шокированном мальчике с бутафорской гранатой на фотографии Дианы А́рбус [12], паузах в произведениях Джона Кейджа, текстах Джона Барта или попытках Сьюзен Зонтаг стать интеллектуальной *it girl*. Мир завоевывал Голливуд (до сих пор фантастические фильмы Джона Карпентера, например, «Нечто» («The Thing», 1982) и «Чужие среди нас» или «Они живут» («They Live», 1988), дают много материала для культурологов и философов), комиксы, компьютерные игры, сериалы, телевизионные программы, MTV, стандартизованные рецепты гамбургеров, и желание владеть всем тем, чем владеют чемпионы потребления по ту сторону океана.

Американский философ Фредрик Джеймисон не зря считал постмодернизм первой глобальной американской культурой. Отечественный исследователь Александр Павлов связывает постмодернизм с появлением популярной культуры [13, с. 61–63]. Что же такое популярная культура, согласно А. В. Павлову? Если кратко, то это массовая культура,

выдержанная проверку временем. Поэтому она появляется позднее массовой культуры: «Иными словами, признание популярной культуры, с одной стороны, и постмодерна – с другой, шло по двум параллельным путям, но в какой-то точке эти процессы должны были сойтись... В итоге две линии встретились в теоретической работе Джеймисона: будучи философом, он фактически первым высказал идею о том, что популярная культура есть постмодернизм. К тому моменту популярная культура уже сложилась» [\[13, с. 82\]](#).

Формировалась «nobrow» («ноубрау») культура, т. е. некое общее культурное поле. Это не очень удачное и упрощающее определение, предложенное журналистом Джоном Сибруком [\[14\]](#), прижилось. Хотя слово «brow» переводится с английского как «бровь», в русском языке значение куда лучше передается словом «лоб». Джон Сибрук представляет «аристократическую иерархию культур» как дихотомию «высоколобой» «highbrow» – (элитарной) и «низколобой» – «lowbrow» (массовой). Между ними вклинивается «культура среднего интеллектуального уровня». Например, журнал «Нью-Йоркер» (*«The New Yorker»*). Новая массовая культура, «культура супермаркета» в свою очередь иерархична: мейнстрим, субкультуры, индивидуальная культура [\[14, с. 74-75\]](#). Сибрук также вводит термин «шум» [\[14, с. 24\]](#), который можно охарактеризовать как вторжение чего-то сиюминутного, не прошедшего фильтрацию: что-то слишком злободневное, реклама, новейшие тренды и т. п. Постепенно ограждающая от «шума» функция культуры истончается. Более того, Д. Сибрук считает, что граница между культурой и маркетингом, «проводимая каждым конкретным человеком, определялась лишь его датой рождения. В этом и заключалось подлинное различие между поколениями – в какой степени невыразимое ощущение культуры рынка стало частью собственного мировоззрения под влиянием внешней культуры ...» [\[14, с. 105\]](#). По мнению журналиста, одной из «истин» новой коммерческой культуры стало то, что коммерческий расчет и анализ рынка были более надежными ставками, нежели оригинальность или художественная ценность. Неудивительно, что повторно используется все то, что уже известно зрителю, что когда-то сработало и стало культурным брендом. Пресыщенность продуктами того, что Сибрук называет «большой сетью» (корпоративная коммерческая культура, крупные студии, лейблы и т. д.) привела к небывалому расцвету разнообразных локальных, нишевых, авторских проектов (*«малая сеть»*). Однако между ними не существует границы: буквально один хит может привести никому не известную группу к небывалому успеху. Граница между авангардом и массовой культурой стала условной [\[14, с. 110-113\]](#). Сибрук имеет в виду, в первую очередь, телевидение и конкретно MTV в качестве факторов этого смешения, то есть описывает ситуацию, характерную для прошлого, до массового распространения сети Интернет. Интернет многократно усилит эти тенденции.

А. В. Павлов использует собственную концепцию иерархии вкусов, которая не совпадает с предложенной Сибруком. Социальный философ считает, что массовая культура тяготеет к низам, тогда как популярная к верхним ступеням иерархии, хотя сам отмечает, что нужен определенный временной лаг, чтобы «отфильтровать» лучшее. С другой стороны, вызывает некоторое сомнение, что отбор всегда работает «правильно», поэтому именно самые качественные образцы (или же бизнес-модели?) становятся популярными или даже «культовыми». А. В. Павлов даже говорит о некой новой культурной грамотности, предполагающей знание артефактов популярной культуры [\[13, с. 87-88\]](#).

Таким образом, Ф. Джеймисон в какой-то степени задал новый тренд, сложившийся позже в cultural studies, принявшихся рассматривать фильмы «Жар тела» (*«Body Heat»*,

1981), «Звездные войны» («Star Wars», 1977–) и читать предтечу киберпанка Филипа Дика. С другой стороны, именно ему принадлежит применение понятия «постиш» и «кинематограф ностальгии», которые можно считать и отголосками традиционной левой критики. «Кинематограф ностальгии» — своеобразный тип кинематографического симулякра, стилизация, отсылающая к воображаемому застывшему прошлому или даже настоящему [1, с. 113–117]. «Американское граффити» («American Graffiti», 1973) — второй фильм, снятый Джорджем Лукасом, Джеймисон назвал первым образцом «кинематографа ностальгии» [1, с. 113].

Напротив, литературовед Линда Хатчеон считает, что постмодернистское произведение не отрицает свое происхождение, исторический контекст своего появления. Могут использоваться жанровые штампы, чтобы изнутри противостоять унификации массовой культуры, иронически обыгрывая и злоупотребляя условностями и массовой, и элитарной культур [16, pp.20–21]. Однако Л. Хатчеон пишет все-таки об интеллектуальных бестселлерах, таких как произведения У. Эко, Э. Л. Доктороу и т. д.

А. В. Павлов отмечает, что Джеймисон отбирал солидные образцы, а не погружался в низы массовой культуры. Отметим лишь, что Джеймисон даже написал статью о сериале «Прослушка» («The Wire», 2002–2008) [15], который был отнесен как кинокритиками, так и завоевал популярность у простых зрителей, включая самих балтиморских бандитов и полицейских, чья жизнь в нем и показывается. Конечно, «Прослушка» задала определенный стандарт. Этот стандарт, по мнению автора статьи, до сих пор не был превзойден.

Другой марксист — социальный географ Дэвид Харви в книге «Состояние постмодерна» искал подтверждение своим тезисам об изменении ощущения пространства и времени на новом этапе капитализма (переходе к так называемому гибкому накоплению), сравнивая «Бегущего по лезвию» («Blade Runner», 1982) Ридли Скотта (популярный фильм) и «Крылья желания» или «Небо над Берлином» («Der Himmel über Berlin», 1987) Вима Вендерса (элитарная культура). Харви даже приходит к парадоксальному выводу, что фильм Скотта более честный, а социальная критика в нем более выраженная [17, с. 491–516].

Так критики начали применять философский аппарат для анализа явлений массовой культуры, потеснив традиционных критиков, которые оценивали технические приемы и воспевали гениальность, не обращая внимания на социальные коннотации. Джеймисон писал, что после прочтения текстов Бурдье уже невозможно оставаться наивным, за каждым творцом или исторической личностью мы можем увидеть карьерную траекторию человека в конкретных социальных обстоятельствах: «Я думаю, мы по-прежнему восхищаемся великими генералами (как и их визави, великими художниками), однако восхищение обращено уже не на их внутреннюю субъективность, а на их исторический нюх, их способность оценивать “текущую ситуацию” и тут же определять возможную систему ее преобразований. Это, как мне представляется, и есть по-настоящему постмодернистская ревизия биографической историографии, которая характерным образом заменяет вертикальное горизонтальным, время — пространством, а глубину — системой» [1, с. 597].

А. В. Павлов считает, что «в какой-то момент популярная культура кончилась, а мы этого не заметили. И с ее концом мы вступили в новый этап постмодернистской эры — повторения, воспроизведения и мешапа. Тарантино зафиксировал этот переход, а «Южный парк» («South Park», 1997–) закрепил. В этом смысле массовая культура не

предлагает ничего сколько-нибудь популярного в том смысле, чтобы новый герой масс прижился и остался иконой» [\[18\]](#). Отметим лишь, что этот новый этап развития культуры остается в рамках постмодерна, по Павлову. Вряд ли прошло достаточно времени, чтобы мы могли вместе с Павловым согласиться, что новых образцов популярной культуры больше не появится. В конце концов, многие произведения популярной культуры нам приходится «оправдывать» ретроспективно: они были лучше своих конкурентов потому, что они дошли до наших дней.

По мнению британского журналиста Стюарта Джеффриса новые технологии, Интернет смогли оживить постмодернизм [\[19, с. 355\]](#). Культура постмодерна обрела новую жизнь в сети.

Но стоит ли пренебрегать новыми произведениями массовой культуры? Действительно, мы видим многочисленные перезапуски, переработки, ремейки, попытки перенести популярные компьютерные игры на экран и т. д. Культовые фильмы, персонажи и целые вселенные ожидают вновь, чтобы принести прибыль. Кажется, налицо жесточайший кризис идей. С другой стороны, можно говорить об усложнении и диверсификации массовой культуры, отдельные произведения которой могут служить кирпичиками «индивидуальной» культуры, сочетаясь с признанными произведениями элитарного канона. Внутри массовой культуры появляется запрос на нишевые продукты. Само такое сочетание не говорит об устраниении культурных иерархий. Более сложный мир порождает более сложные сочетания. Потребление определённых культурных продуктов и их брендов позволяет конструировать (в определенных пределах, задаваемых социальным бэкграундом) собственную идентичность.

## Библиография

1. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019. 808 с.
2. Разлогов К. Э. Массовой культуры теории // Новая философская энциклопедия. Т. 2. М.: Мысль, 2010. С. 504-505.
3. Вайс Х. Мы никогда не были средним классом. Как социальная мобильность вводит нас в заблуждение. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2021. 200 с.
4. Болтански Л., Кьяпелло Э. Новый дух капитализма. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 976 с.
5. Fiedler L. Cross the Border, Close the Gap // The collected essays of Leslie Fiedler. Vol. 2. New York: Stein & Day Publishers, 1971. P. 461-485.
6. Вентури Р., Скотт Браун Д., Айзенур С. Уроки Лас-Вегаса. Забытый символизм архитектурной формы. М.: Strelka Press, 2015. 212 с.
7. Зонтаг С. Заметки о кэмпе // Мысль как страсть. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 48-64.
8. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум; Ювента, 1997. 312 с.
9. Маркузе Г. Аффirmативный характер культуры // Критическая теория общества: Избранные работы по философии и социальной критике. М.: ACT: Астрель, 2011. С. 318-359.
10. Сысоев Т. Культуролог Виталий Куренной: «Возьмем ли мы Леонардо да Винчи, Рафаэля или иконописцев, – это всегда определенный рынок» // Газета «Культура». 26.03.2021 URL: <https://portal-kultura.ru/articles/world/332132-kulturolog-vitaliy-kurennoy-vozmem-li-my-leonardo-da-vinchi-rafaelya-ili-ikonopistsev-eto-vsegda-opr/> (дата обращения: 19.11.2024).

11. Huyssen A. Mapping the Postmodern// New German Critique, 1984. №. 33. Р. 5-52.
12. Ребенок с игрушечной ручной гранатой в Центральном парке, Нью-Йорк Диана Арбус, США, 1962 г. // The Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/ru/art/collection/search/284712>
13. Павлов А. В. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. Изд. 3-е, дополненное. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2023. 584 с.
14. Сибрук Д. Nobrow. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. 240 с.
15. Джеймисон Ф. Реализм и утопия в serialized «Прослушка» // Философско-литературный журнал «Логос». 2013. № 3 (93). С. 37-54.
16. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. New York, London: Routledge, 1988. 284 с.
17. Харви Д. Состояние постмодерна: Исследование истоков культурных изменений. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2021. 576 с.
18. Герман И., Пророков Н. «Самое интересное, что есть в массовой культуре, – это ее низы»: Александр Павлов о хорошем плохом вкусе // Теории и практики. URL: <https://special.theoryandpractice.ru/pavlov> (дата обращения: 19.11.2024).
19. Джейфрис С. Все, всегда, везде. Как мы стали постмодернистами. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 368 с.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензуемый текст "Критика потребления и саморазоблачение как черты современной массовой культуры" представляет из себя достаточно объемное культурологическое исследование, в теоретической своей части опирающееся на теорию американского философа Фредрика Джеймисона, представлявшего «постмодернизм» как культурную логику или культурную доминату позднего капитализма; таким образом автор уделяет особое внимание социально-экономическому аспекту современной массовой культуры. Собственно текст состоит из двух больших разделов: в первом, теоретическом, автор отслеживает тенденции развития как самой массовой культуры, так и развитие ее трактовок в культурологии и философии. Представляется, что автор, увлекшись пересказом различных концепций, оценок, объяснением терминов и т.д., забывает о заглавии своей работы: «Критика потребления и саморазоблачение как черты современной массовой культуры». Первая часть может быть опубликована как отдельный текст, обозревающие основные тенденции и сопутствующие концепции развития массовой культуры, у этой части даже есть довольно логичное завершение: "А. В. Павлов считает, что «в какой-то момент популярная культура кончилась, а мы этого не заметили. И с ее концом мы вступили в новый этап постмодернистской эры — повторения, воспроизведения и мешапа. ....Отметим лишь, что этот новый этап развития культуры остается в рамках постмодерна, по Павлову.....По мнению британского журналиста Стюарта Джейффриса новые технологии, Интернет смогли оживить постмодернизм... Культура постмодерна обрела новую жизнь в сети....Но стоит ли пренебрегать новыми произведениями массовой культуры? Действительно, мы видим многочисленные перезапуски, переработки, ремейки, попытки перенести популярные компьютерные игры на экран и т. д. Культовые фильмы, персонажи и целые вселенные ожидают вновь, чтобы принести прибыль. Кажется, налицо жесточайший кризис идей». Однако в этом завершении нет ничего на заявленную в заглавии тему, к тому же текст здесь не заканчивается, а начинается его вторая часть, состоящая из нескольких

разделов, в каждом из которых с неожиданной детализацией рассматривается какое-то произведение современной массовой культуры. Предыдущая часть, будучи исследованием теоретического характера, лишь называла произведения в качестве примеров/доказательств того или иного тезиса; теоретический характер исследования заявлен и собственно заглавием. Поэтому внезапные детальные погружения в сюжетные перипетии сериалов «Андор» и «Пацаны», фильмов «Детки», «Земля кочевников» (а каждому из названных произведений посвящен отдельный раздел!) выглядят нелогично и чужеродно в общем контексте исследования. Причем опять-таки нельзя сказать, что на примере выбранных произведений автор работает с заявленной в заголовке тематикой, он анализирует их как произведения постмодерна, отмечает ностальгические мотивы, приводит оценки различных критиков, но из этих кирпичиков никак не собирается четкая последовательность аргументов в заявлении направлении. Выводы, сформулированные автором, не вызывают особых вопросов («Можно говорить об усложнении и диверсификации массовой культуры, отдельные продукты которой могут служить кирпичиками «индивидуальной» культуры, сочетаясь с признанными произведениями элитарного канона. Само такое сочетание не говорит об устраниении культурных иерархий. Более сложный мир порождает более сложные сочетания. Потребление определенных культурных продуктов, как и брендов позволяет конструировать (в определенных пределах, задаваемых социальным бэкграундом) собственную идентичность. Одновременно заметен и кризис идей, проявляющийся в появлении бесчисленных ремейков, сиквелов, ответвлений, переработок известных произведений и целых фантастических вселенных»), однако как мы уже отмечали эти выводы впервые фактически формулируются в середине текста, а дальше начинается обращение к контент-анализу. Представляется, что главная проблема текста – его избыточность, некоторые разделы второй части выглядят как конспект отдельной статьи, но автор должен придерживаться заявленной темы и подчинить все разделы текста решению главной задачи – доказательству заявленного тезиса; вторая часть должна быть сокращена и приведена в логическое соответствие с первой частью и заглавием текста. Или же автору следует изменить название текста на более соответствующее содержанию. Автору также следует придерживаться единого стиля в именовании произведений – «Середина 90-х» («Mid90s», 2018), а не только русский перевод названия или только оригинальное название. Автор периодически допускает фактические ошибки: американский автор Филипп Дик не является классиком киберпанка, он считается его предтечей; утверждение касательно «Звездных войн» (В первой трилогии нет никаких намеков на настоящие, реальные конфликты) ложно; как известно, Лукас находился под впечатлением Вьетнамской войны, что довольно очевидно отражен в шестом эпизоде. С исправлением указанных недочетов статья может быть рекомендована к публикации.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования рецензируемой статьи являются особенности массовой культуры второй половины XX века, рассмотренные через призму теории постмодерна. Автор анализирует различные аспекты массовой культуры, такие как влияние социально-экономических и технологических изменений, роль в формировании среднего класса, а также взаимодействие разных социальных групп с постмодернизмом. Особое внимание уделяется американской культуре как ключевому примеру симбиоза

постмодернизма и массовой культуры.

Автор старается применить комплексный подход, включающий анализ социологических, культурологических и философских теорий. Использование работ известных мыслителей, таких как Фредрик Джеймисон, позволяет сформулировать более глубокое понимание связи между массовой культурой и постмодернизмом. Также привлекаются примеры из различных областей искусства и культуры, что делает исследование более наглядным и убедительным.

Актуальность темы обусловлена растущим интересом к изучению массовой культуры в свете постмодернизма, особенно в контексте современных исследований культурных процессов. Статья помогает понять, как социально-экономические и политические трансформации второй половины XX века повлияли на формирование современной культурной среды, но остается без ответа вопрос: можно ли эту культурную среду оценивать как постмодернистскую?

Научная новизна заключается в попытке систематизировать и проанализировать обширный материал по теме массовой культуры и постмодернизма. Автор предлагает оригинальный взгляд на связь между этими явлениями, подчеркивая важность понимания культурных процессов в контексте капитализма, по этой причине акцентируется внимание на роли США.

Нужно отметить, что кажется удивительным, что автор не использует в своем рассуждении популярный сегодня термин постпостмодернизм, через который многие задают исторические координаты постмодернизма. Тем более удивительно, что автор обильно цитирует, иногда уходит в пересказ работы Александра Владимировича Павлова «Постпостмодернизм. Как социальная и культурная теории объясняют наше время». Можно ли в этом влиянии социокультурных теорий на нашу сегодняшнюю жизнь увидеть наследие крепкой связи постмодернизма и массовой культуры? В работе нету ответа на этот вопрос.

Статья написана научным языком, структура работы логична и достаточно последовательна.

Библиография включает большое число наименований научной литературы, что свидетельствует о серьезной подготовительной работе автора. Приведены ссылки на классические и современные исследования, что усиливает аргументацию и делает работу более основательной. Жаль, что в работе не уделяется должного внимания тому факту, что в начале XXI века почти все теоретики «постмодернизма» отказались от этого термина. В этом смысле странно, что в работе нет упоминания Жана-Франсуа Лиотара.

Автор учитывает разные точки зрения на проблему, но некоторые точки зрения представлены избыточно и некритически, хотелось бы узнать, согласен или нет автор статьи с высказанными от лица авторитетных авторов мнениями.

Выводы статьи подчеркивают важность изучения массовой культуры и постмодернизма для понимания современных культурных процессов. Автор утверждает, что постмодернизм является культурной логикой позднего капитализма и тесно связан с развитием массовой культуры. Однако следует ли из такого рассуждения вопрос автора: стоит ли пренебрегать новыми произведениями массовой культуры? Кажется, в этот момент произошёл аргументационный сбой.

Действительно, если продолжить известное определение постмодернизма, высказанное в «Заметках на полях "Имени розы"», что «постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведёт к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности», то постмодернизм как раз и должен переделать привычное, но почему эта переделка привел нас в ситуацию пост-постмодернизма — серьезный вопрос, требующий дальнейшего исследования.

Статья будет интересна широкому кругу читателей, включая студентов, преподавателей,

исследователей в области культурологии, социологии и философии. Она также может привлечь внимание специалистов, занимающихся проблемами массовой культуры и постмодернизма. Несмотря на высказанные замечания, считаю возможным опубликовать статью в журнале «Человек и культура», идеально, если с учетом высказанных замечаний.

## Англоязычные метаданные

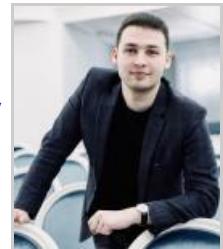
# On the Idea of Transforming the Stage Model: The Theatrical Potential of the Contemporary G. A. Tovstonogov Drama Theater

Batarshin Roman Raifovich

Senior Lecturer; Department of Russian Theater; Russian State Institute of Performing Arts (RGISI)  
Chief Administrator; Bolshoi Drama Theater named after G. A. Tovstonogov

33-35 Mbkhovaya St., Saint Petersburg, Russia, 191028

 rbatarshin@gmail.com



**Abstract.** The established terminological pair "theatrical space" and "space of the theater" is widely used in art criticism, dramatically defining the difference in approaches to studying various phenomena, including modern theater. This article examines the problem of forming theatrical potential not so much from the perspective of organizing space as a whole, but through the application of a particular professional, theater studies "lens" – a view of the technological features of the stage itself. The author analyzes the experience of the last decade of the contemporary G. A. Tovstonogov Big Drama Theater under the leadership of A. Moguchy (2013–2023) in terms of the influence of the results of the renovation of the reconstructed building on the new potential for shaping the theater's image. The historical research method used in this article allows for a broader examination of the issue: from the technology of constructing a new stage platform to the idea of the technology for constituting a new theater. The methodological basis of the article consists of monographs by historians and theorists of theater, as well as interviews with practitioners in the contemporary theatrical process. The study includes an overview of the organizational and technological process of restructuring the BDT stage platform from 2011 to 2014. The author hypothesizes that changes related to the very architecture of the theater building and the rethinking of the technical possibilities of the stage in the academic theater directly corresponded to the literal sign of the beginning of a new chapter in the history of the G. A. Tovstonogov BDT. This research material is presented as unique and represents the first attempt at a scientific understanding of the significance of the specificity of the stage platform model on subsequent artistic and creative works that define the dynamics of theater development in historical perspective. The scientific novelty of the subject matter claims to assert the idea of the mutual influence of technological processes on the results of theatrical-dramatic action.

**Keywords:** Transformation, Rotary ring, Turntable, Lifting and lowering platforms, Plungers, Stage area, Reconstruction, Kochergin, Moguchi, BDT

## References (transliterated)

1. Orlova E. V. Sushchnostnye kharakteristiki teatral'nogo prostranstva i prostranstva teatra // Analitika kul'turologii. 2010. № 3 (18). S. 132-143.
2. Maksimov V. Teatral'noe prostranstvo kak kriterii khudozhestvennogo smysla ili ego otsutstviya na sovremennoi stsene // Voprosy teatra Proscenium. 2018. № 1-2. S. 48-58. EDN: MFW WVD.
3. Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki: issledovaniya raznykh let. M., 1975.
4. Fisher-Likhte E. Estetika performativnosti. M., 2015. EDN: YRVIRR.

5. Gvozdev A. O smene teatral'nykh sistem // O teatre. L., 1926.
6. Kochergin E. Andrei Moguchii i Eduard Kochergin o novoi zhizni BDT [Besedu s khudozhnikom vel Dmitrii Tsilikin] // Sobaka.ru. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/theatre/37053> (data obrashcheniya: 15.06.2025).
7. Bazanov V. V. Tekhnika i tekhnologiya stseny. L., 1976.
8. Meierkhol'd Vs. K postanovke "Tristana i Izol'dy" na Mariinskoi stsene 30 oktyabrya 1909 goda // V kn.: Vs. E. Meierkhol'd. Stat'i, pis'ma, rechi, besedy. Ch. 1. M., 1968.
9. Tsinkler E. V Peterburge posle rekonstruktsii otkrylas' osnovnaya stsema BDT // Rossiiskaya gazeta. 2014. 1 oktyabrya. URL: <https://rg.ru/2014/10/02/rekonstrukcia.html> (data obrashcheniya: 02.07.2025).
10. Barboi Yu. M. Evolyutsiya obrazuyushchikh chastei // Vvedenie v teatrovedenie. SPb.: Izd-vo SPbGATI, 2011. S. 233-244.
11. Moguchii A. BDT stal dlya menya prosto tektonicheskoi vstryaskoi [Besedu s rezhisserom vela Galina Stolyarova] // Vedomosti. 2021. 23 iyulya. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2021/07/22/879270-bdt-stal-vstryaskoi?ysclid=19yhg5a3j4960501448> (data obrashcheniya: 20.06.2025).
12. Moguchii A. Andrei Moguchii: "Ya davno perestal byt' zritelem" [Besedu s rezhisserom vela Ol'ga Romantsova] // Ofitsial'nyi portal Kul'tura.RF. URL: <https://www.culture.ru/materials/255907/andrei-moguchii-ya-davno-perestal-byt-zritelem> (data obrashcheniya: 02.07.2025).
13. Kozlova A. Otkrytie BDT perenosyat na mai 2014-go // Sobaka.ru. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/theatre/17680> (data obrashcheniya: 20.06.2025).
14. Chepurova O. Andrei Moguchii: Ot bol'shikh idei k bol'shomu dramaticheskomu teatru. Kratkaya istoriya stanovleniya metoda // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi. 2019. № 1 (65). S. 256-271.
15. Dmitrevskaya M. "BDT. Vozvrashchenie". Proshchanie. Prevrashchenie. // Blog Peterburgskogo teatral'nogo zhurnala. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/bdt-vozvrashchenie-proshhanie-prevrashchenie> (data obrashcheniya: 25.06.2025).

## **Urban planning regulation and the placement of theatrical institutions in the largest urban agglomerations.**

Karpenko Elena Aleksandrovna

Assistant; Department of Urban Planning; St. Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering  
190005, Russia, Saint Petersburg, 2nd Krasnoarmeyskaya str., 4, office 308a

✉ Elenchik105@yandex.ru



Vilenskii Michael Yur'evich

PhD in Architecture

Associate professor, Department of Urban Planning, Saint-Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering

Office 308A, 2nd Krasnoarmeyskaya str., office 308A, Saint Petersburg, 190005, Russia

✉ vilenm@list.ru



**Abstract.** The theatrical infrastructure plays a key role in the sustainable development of modern megacities, serving not only as a cultural center but also as an important driver of urban transformation and sociocultural development of urban areas. The spatial organization of theaters, including their location and architectural solutions, is directly dependent on current regulatory mechanisms and governing tools. The focus of the research is made on the analysis of how, today, regulatory and urban planning documents define the formation of a network of theatrical institutions, taking into account the planning features of megacities. The object of study is the regulatory framework for urban planning, as well as strategic documents in the field of theater development, which determine the principles of location for theatrical institutions in the largest Russian agglomerations at all levels of governance: federal, regional, and municipal. The methodology of the study combines the analysis of the actual placement of theaters with the study of regulatory regulation. This approach allows for the identification of both spatial patterns and systemic problems in the organization of cultural infrastructure. The relevance is due to the reorientation from managerial to spatial-environmental principles of organizing cultural infrastructure, which is particularly significant for dynamically developing agglomerations. The study showed that the current placement regulations for theaters, based on outdated quantitative indicators (the number of seats, the number of theaters, and formal accessibility), ignore modern challenges—suburbanization, new theatrical formats, and real zones of cultural attraction—thus reducing their role in the development of the urban environment. Regulatory documents do not take into account the comprehensive architectural and urban planning criteria necessary for the harmonious integration of theaters into the urban environment. A particular issue is the duality of theater regulation (as a cultural institution and an object of urban planning) creates a disbalance between quantitative standards and the quality of cultural space.

**Keywords:** urban structure, evolution of rationing, urban planning, urban planning standards, urban planning regulation, urbanization, urban agglomeration, theater, urban core, commuting zone

## References (transliterated)

1. Puzanov A. S., Popov R. A., Polidi T. D., Gershovich A. Ya. Gorodskie aglomeratsii v sovremennoi Rossii: problemy i perspektivy razvitiya. M.: Fond "Institut ekonomiki goroda", 2023.
2. Rezul'taty monitoringovogo oprosa rossian o poseshchenii teatrov // VTsIOM [Elektronnyi resurs]. URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/ves-mir-teatr> (data obrashcheniya: 07.07.2025).
3. Persons participating in in cultural or sport activities in the last 12 months by income quintile, household composition, degree of urbanisation, activity type and frequency // Eurostat [Elektronnyi resurs]. URL: <https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/bookmark/a44a96cd-3b86-4463-ad9e-5684f00fd4e3?lang=en> (data obrashcheniya: 08.07.2025).
4. Bauer N. V., Shabatura L. N. Kul'tura formirovaniya ustochchivoi gorodskoi sredy: monografiya. Tyumen': Tyumenskii industrial'nyi universitet, 2016. EDN: YJQKYL.
5. Florida R. Kreativnyi klass: lyudi, kotorye menyayut budushchee. Per. s angl. M.: Izdatel'skii dom "Klassika-KhKhI", 2007.
6. Zukin S. The cultures of cities. Cambridge, MA, and Oxford: Blackwell, 1995.
7. Dzhein Dzhekobs Smert' i zhizn' bol'sikh amerikanskikh gorodov / per. s angl. L. Motylev. – M.: Novoe izdatel'stvo, 2011.

8. McKinnie M. City Stages: Theatre and Urban Space in a Global City. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2007.
9. Anisimov A. V. Formirovanie sistemy teatral'no-zrelishchnykh zdaniy krupneishikh gorodov: na primere Moskvy: dissertatsiya ... doktora arkhitektury : 18.00.02 / Mosk. arkhit. in-t. – Moskva, 1987.
10. Litvinenko K. Performing Universality: Building Norms and the Circulation of Theatre Architecture in the RSFSR. In: Colla M., Betts P. (eds) Rethinking Socialist Space in the Twentieth Century. St Antony's Series. Cham: Palgrave Macmillan, 2024. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-031-54581-8\\_9](https://doi.org/10.1007/978-3-031-54581-8_9).
11. Tsvetkova G. A. Kul'tura kak ob'ekt gosudarstvennogo upravleniya v poslevoennom SSSR: smysl i soderzhanie ponyatiya // Kul'turologicheskii zhurnal. 2023. № 2 (52). S. 66-81. DOI: 10.34685/HI.2023.35.41.014. EDN: HIMFDP.
12. Eleskina O. V. Reformy sistemy finansirovaniya uchrezhdenii kul'tury v Rossii // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta. 2017. № 2. S. 34-38. DOI: 10.21603/2078-8975-2017-2-34-38. EDN: YTNPVAR.
13. Dmitrievskii V. N. Problemy kommersializatsii v postsovetskoi kul'ture (na primere teatra) // Khudozhestvennaya kul'tura. 2019. № 2 (3). S. 278-289. DOI: 10.24411/2226-0072-2019-00056. EDN: LJRFYQ.
14. Chislo zritelei, prisutstvuyushchikh na meropriyatiyakh, provodimykh teatrami Minkul'tury Rossii // EMISS [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.fedstat.ru/indicator/37805> (data obrashcheniya: 10.07.2025).
15. Shpil'ko S. P. Rol' turizma v sotsial'no-ekonomicheskem razvitiyu megapolisov // Vestnik RMAT. 2018. № 1. S. 32-42. EDN: XWXSAP.
16. Rossiiskii statisticheskii ezhegodnik. 2024: Stat. sb. / Rosstat. – M.: 2024.

## **The influence of the Gnosticism of the Cathars (Albigensians) on the formation of courtly culture in Europe through the court of Eleanor of Aquitaine as an experience of cultural hegemony of elite culture**

Pozharov Alexey Igorevich 

PhD in Cultural Studies

Associate Professor; Department of Sound Engineering and Musical Art; Autonomous non-profit Organization of Higher Education 'Institute of Cinema and Television (GUITR)' Sound engineer; ANO 'TV-NEWS'

32A Khoroshevskoye Highway, Moscow, 125284, Russia

 soundman.alex@gmail.com

**Abstract.** The article is devoted to the study of the influence of the Gnostic and dualistic ideas of the Cathars (Albigenses) on the formation of courtly culture in Europe in the 12th century, when there was an active growth of cities, the formation of a new court culture and the strengthening of the role of the educated nobility as a carrier of the secular code. During this period, the cultural role of women increased, especially in the southern French regions, where courtly poetry transformed the lady into a figure defining a symbolic vertical of values. The object of the analysis is the cultural transformation of esoteric religious meanings into secular forms of poetics, symbolism and court ritual. The subject of the study is the interpretation of courtly love as a form of sacral service, similar in structure to Gnostic initiation. The author examines in detail such aspects of the topic as the anthropology of the Cathars, the dualistic worldview, the metaphysics of love and the poetic discourse of the

troubadours. Special attention is paid to poetry as a symbolic system that reproduces the structure of the Gnostic myth: the hierarchy of light and darkness, choice, suffering and rejection of the world as a path of inner ascent. Courtly culture is seen as a channel of cultural hegemony, through which esoteric knowledge is anchored in an elite norm of behavior and feeling, turning into an instrument of symbolic power. The research methodology is based on an interdisciplinary synthesis of philosophical, historical, religious, cultural, and literary analysis. Hermeneutics by Hans Jonas reconstructs the structure of the Gnostic spirit as an existential rejection, while Foucault's critique of power analyzes courtly poetics as a mechanism of normalization. The tools of the Annals school and the semiotics of Yu are used. Lotman, who considers courtly poetry as a carrier of deep meanings. The scientific novelty of the research lies in a refined analysis of the mechanisms of cultural translation of gnostic-dualistic ideas into courtly aesthetics and symbolism. The structure of courtly poetry as a form of sacred representation is analyzed in detail: suffering, distance, election, and ritual service in troubadour poetics are correlated with the Gnostic myth of the alienated soul and its return to the light. Special attention is paid to the language of love as a ritual code that integrates spiritual austerity into the court norm of behavior. The work traces how courtly culture transforms esoteric knowledge into a stable elite discipline of feeling and symbolic order. Courtliness is interpreted as a form of cultural hegemony that ensures the secular institutionalization of sacred meanings that previously belonged to religious tradition. Thus, the study demonstrates how aesthetics becomes a channel of legitimization of esoteric anthropology in the secular context of feudal society.

**Keywords:** cultural hegemony, initiation, dualism, aestheticization of the sacred, gnosis, Eleanor of Aquitaine, courtly culture, Cathars, gnosticism, mechanism of power

## References (transliterated)

1. Ionas G. Gnostitsizm (Gnosticheskaya religiya) / pod red. E.A. Torchinova. SPb.: Lan'; 1998. 384 s.
2. Cahana-Blum, J. Wrestling with Archons: Gnosticism as a Critical Theory of Culture. Lanham: Lexington Books; 2019. 199 p.
3. Dyubi Zh. Rytsar', zhenshchina, svyashchennik: stanovlenie braka v srednevekovoi Frantsii. M.: Respublika; 1999. 408 s.
4. Le Goff Zh. Tsivilizatsiya srednevekovogo Zapada. M.: Izd-vo istoricheskoi knigi; 1992. 448 s.
5. Ruzhemon D. Lyubov' i Zapad. M.: Progress; 1990. 382 s.
6. Lerua-Ladyuri E. Montaiyu, oksitanskaya derevnya. M.: Vysshaya shkola ekonomiki; 2021. 416 s.
7. Fegelin E. Novaya nauka politiki. SPb.: Vladimir Dal'; 2021. 372 s.
8. Mozheiko A. Mezh tem k yugu ot Luary: yuzhnofrantsuzskii rytsarskii ideal i formirovanie cortezia. Minsk: BGU; 2020. 18 s.
9. Fuko M. Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. M.: Kastal'; 2021. 352 s.
10. Gramshi A. Tyuremnye tetradi. M.: Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya; 2007. 784 s.
11. Lotman Yu. M. Semiosfera. SPb.: Iskusstvo-SPb; 2000. 704 s.
12. Yung K. G. Arkhetip i simvol. M.: Refl-Buk; 1997. 448 s.
13. Nag-Khammadi. Apokrify rannego khristianstva / Per. s kopt., vступ. st. i komment. A.

- V. Mikhaleva. M.: RGGU; 2008. 560 s.
14. Nelli R. Katary. Svyatye eretiki. M.: Enigma; 2003. 352 s.
  15. Dyuvernua Zh. Religiya katarov. SPb.: Evraziya; 2002. 272 s.
  16. Voshe A. Svyatost' v Srednie veka: Ocherki religioznoi antropologii. M.: Institut filosofii RAN; 2002. 272 s.
  17. Madol' Zh. Al'bigoiskskaya drama i sud'by Frantsii. M.: Progress; 1965. 264 s.
  18. Novoselova N. A., Romanova M. E. Evolyutsiya obraza Alienory Akvitanskoi v istoriko-kul'turnoi pamyati // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 8. Iстория. 2020. № 6. S. 64–73.
  19. Sel'chenok E. K. Transformatsiya idei gnostitsizma v evropeiskoi kul'ture // Aktual'nye problemy gumanitarnogo obrazovaniya. Materialy V Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. SPb.: RKhGA; 2018. S. 474–484.
  20. Arnaut Daniel. The Poetry of Arnaut Daniel. Edited by Wilhelm JJ. New York: Garland Publishing; 1981. 146 p.
  21. Bernart de Ventadorn. The Songs of Bernart de Ventadorn. Edited by Nichols SG Jr. Chapel Hill: University of North Carolina Press; 1962. p. 240 p.
  22. Naiman A. G. Pesni trubadurov. M.: Nauka; 1979. 256 s.
  23. Anikina E. Yu. L'AMOR DE LONH... Otkuda donositsya eta dalekaya pesn'? // Al'manakh Tsentr poezii XX veka. SPb.: Rossiiskii khristianskii gumanitarnyi akademicheskii universitet; 2023. S. 85–86.
  24. Keller S. Kh. Yung i gnostitsizm. M.: Klub Kastaliya; 2018. 328 s.
  25. Meilakh M. B. K voprosu o strukture «kurtuaznogo universuma» trubadurov // Σημειωτική. Sign Systems Studies. 1973; 5: 75–84.

## A cappella choir «How to cross the river?» Yu. A. Evgrafova: folklore and composer

Shubina Anastasia Vladimirovna 

Postgraduate student, Department of Musicology and Composition, State Musical and Pedagogical Institute named after MM Ippolitov-Ivanov

36 Marxistskaya Street, Moscow, 109147, Russian Federation

 avshconductor@gmail.com

**Abstract.** The subject of this study is the problem of «folklore and composer» as one of the most relevant in modern Russian musical culture. The object of the study is the consideration of modern methods of composer's work with a folklore source. The purpose of this article is to study the implementation of the Russian folk tale «Bubble, Straw and Bast Shoe» in the a cappella choir «How to cross the river?» by Yu.A. Evgrafov. The author examines in detail such aspects of the topic as attribution of the literary-textual source; disclosure of the features of the composer's choral writing. A number of key positions are identified: the composition of the performers, form, choral texture. Particular attention is paid to the coverage of issues related to the method of quotation in neo-folklore works of Russian composers. The author states that at the present time, a wide palette of means of musical expression opens up virtually limitless possibilities in the synthesis of tradition and innovation, which brings constant updates to both the individual author's style and to the general development of neofolklorism as the most striking trends in contemporary musical art. The methodology consists of a synthesis of historical and theoretical methods. On its basis, historical prerequisites for the emergence of a «new folklore wave» in Russian musical art in the second half of the 20th

century are revealed. Special attention is paid to the role of I.F. Stravinsky. The research experience is aimed at establishing the relationship between Russian folklore and the development of modern Russian choral music. The main conclusion of the conducted research is the paradigm of a deep connection between folklore and professional academic music in modern Russian art. In particular, such a position became a determining factor for the work of the Moscow composer of the second half of the 20th – early 21st century Yuri Anatolyevich Evgrafov. The author's special contribution to the disclosure of the topic is the study of the a cappella choir «How to cross the river?», which has not previously been the subject of special research. The novelty of the study lies in the fact that for the first time materials are presented on the refraction of folklore tendencies in the choral creativity of a cappella Yu.A. Evgrafov. The emphasis is placed on the need to study the historical and theoretical aspects of the formation and development of neo-folklore stylistic tendencies in modern Russian choral music. In this regard, it is the achievements of the Moscow School of Composers, and in particular the a cappella choral work of Yu.A. Evgrafov, that are becoming a landmark phenomenon.

**Keywords:** Yuri Anatolyevich Evgrafov, choir, fairy tale, folklore, composer, musical thinking, choral music, choral art, national art, Russian music

## References (transliterated)

1. Alekseeva M.I. K voprosu ob obrabotke i pereskaze russkikh narodnykh skazok dlya detei [Tekst] / M.I. Alekseeva // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika. – 2011. – № 2. – S. 79-90. EDN: OIOETP.
2. Anikin V.P. Pisateli i narodnaya skazka [Tekst] / V.P. Anikin // Russkaya skazka v obrabotke pisatelei. – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1970. – 378 s.
3. Afanas'ev A.N. Narodnye russkie skazki. Polnoe izdanie v odnom tome [Tekst] / A.N. Afanas'ev. – M.: Izdatel'stvo "Al'fa-kniga", 2021. – 1087 s.
4. Afanas'ev A.N. Narodnye russkie skazki: V 3 t. Tom 1. [Tekst] / A.N. Afanas'ev. – M., 1957. – 539 s.
5. Vysotskaya M.S., Grigor'eva G.V. Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu: uchebnoe posobie [Tekst] / M.S. Vysotskaya, G.V. Grigor'eva; MGK im. P.I. Chaikovskogo. – M.: Moskovskaya konservatoriya, 2011. – 440 s.
6. Golovinskii G.L. Kompozitor i fol'klor: iz opyta masterov XIX–XX veka: ocherki [Tekst] / G.L. Golovinskii. – M.: Sovetskii kompozitor, 1981. – 279 s.
7. Grigor'eva G.V. Nikolai Sidel'nikov [Tekst] / G.V. Grigor'eva. – M.: Sovetskii kompozitor, 1986. – 135 s. EDN: XVKLZ.
8. Grigor'eva G.V. Stilevye problemy russkoi sovetskoi muzyki vtoroi poloviny XX veka [Tekst] / G.V. Grigor'eva. – M.: Sovetskii kompozitor, 1989. – 206 s. EDN: UWBQXL.
9. Gusev V.E. Fol'klorizm [Tekst] / V.E. Gusev // Vostochnoslavyanskii fol'klor: slovar' nauch. i nar. terminologii / pod red. K. Kabannikova. – Minsk: Nauka i tekhnika, 1993. – S. 406-407.
10. Dal' V.I. Polnoe sobranie sochinenii v 10 tomakh. T. 10. [Tekst] / V.I. Dal'. – SPb., M., 1898. – 606 s.
11. Evgrafov Yu.A. Kak reku pereiti? [Noty] / Yu.A. Evgrafov // Proizvedeniya sovetskikh kompozitorov dlya zhenskogo khora bez soprovozhdeniya. Vyp. 3. – M.: Sovetskii kompozitor, 1990. – S. 34-46.
12. Zemtsovskii I.I. Semasiologiya muzykal'nogo fol'klora [Tekst] / I.I. Zemtsovskii // Problemy muzykal'nogo myshleniya / sost. M.G. Aranovskii. – M.: Muzyka, 1974. – S.

177-206.

13. Zemtsovskii I.I. Fol'klor i kompozitor: teoreticheskie etyudy [Tekst] / I.I. Zemtsovskii. – L.-M.: Sovetskii kompozitor, 1978. – 176 s.
14. Ivanova L.P. Fol'klorizm v russkoi muzyke XX veka [Tekst] / L.P. Ivanova. – Astrakhan', 2004. – 223 s. EDN: QXPQIL.
15. Karpov P.E. Tvorchestvo A. Larina v kontekste traditsii Moskovskoi khorovoi shkoly: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Tekst] / P.E. Karpov. – M., 2006. – 28 s. EDN: NJXQRV.
16. Milka A.P. O dvukh printsipakh prelomleniya fol'klora (na primere tvorchestva S. Slonimskogo) [Tekst] / A.P. Milka // Muzyka v sotsialisticheskem obshchestve. Vyp. 3. – L.: Muzyka, 1977. – S. 156-169. EDN: TGYSPR.
17. Nikolaeva E.A. Valerii Kikta [Tekst] / E.A. Nikolaeva. – M.: Muzyka, 2006. – 239 s. EDN: OZGBZS.
18. Paisov Yu.I. Russkii fol'klor v vokal'no-khorovom tvorchestve Stravinskogo [Tekst] / Yu.I. Paisov // I.F. Stravinskii. Sat'i. Vospominaniya. – M.: Vsesoyuznoe izdatel'stvo "Sovetskii kompozitor", 1985. – S. 94-128.
19. Petrov A.K. Pretvorenie russkogo fol'klora v sovremennoi khorovoi muzyke (1981-2005): Osnovnye tendentsii. Novye kompozitorskie podkhody: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Tekst] / A.K. Petrov. – M., 2007. – 239 s. EDN: ZNMICJ.
20. Starostina T.A. Pomyshlenie o svete nezakhodimom: o tvorchestve Yurya Butsko [Tekst] / T.A. Starostina // Muzyka iz byvshego SSSR: sb. statei. Vyp. 2. – M.: Kompozitor, 1996. – S. 8-40. EDN: MYVSBG.
21. Stravinskii I.F. Baika: Veseloe predstavlenie s peniem i muzykoi. Libretto I.F. Stravinskogo. [Partitura] / I.F. Stravinskii. – Moskva: Muzyka, 1973. – 131 s.
22. Tarakanov M.E. Novaya zhizn' natsional'noi traditsii v sovremennoi russkoi sovetskoi muzyke [Tekst] / M.E. Tarakanov // Novaya zhizn' traditsii v sovetskoi muzyke: stat'i i interv'y / sost. N.G. Shakhnazarova, G.L. Golovinskii. – M.: Sovetskii kompozitor, 1989. – S. 9-51.
23. Tarakanov M.E. O russkom natsional'nom nachale v sovremennoi sovetskoi muzyke [Tekst] / M.E. Tarakanov // Sovetskaya muzyka na sovremennom etape: stat'i i interv'y / sost. N.G. Shakhnazarova, G.L. Golovinskii. – M.: Sovetskii kompozitor, 1984. – S. 42-69.
24. Tikhonova Yu.V. Khorovaya muzyka Valeriya Kalistratova: k probleme "fol'klor i kompozitor segodnya": dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Tekst] / Yu.V. Tikhonova. – M., 2014. – 207 s. EDN: TAFKCN.
25. Khristiansen L.L. Iz nablyudenii nad tvorchestvom kompozitorov "novoi fol'klornoi volny" [Tekst] / L.L. Khristiansen // Problemy muzykal'noi nauki. Vyp. 1. – M.: Sovetskii kompozitor, 1972. – S. 198-218.
26. Yareshko A.S. Russkie kolokol'nye zvony v sinteze khramovykh iskusstv: istoriya, stilevye osnovy, funktsional'nost': dis. ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Tekst] / A.S. Yaroshenko. – M., 2005. – 401 s. EDN: MFALGK.

## **"They will suffer – they will learn": the difficult path to the education of Orthodox inhabitants of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the first half of the 17th century**

Vasilenko Mariia

Postgraduate student; Faculty of History, Lomonosov Moscow State University

**Abstract.** The subject of this article is the education of Orthodox inhabitants of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the first half of the 17th century, which is considered an important tool for preserving cultural identity in the context of religious conflicts triggered by the Union of Brest in 1596. The emphasis is placed on how systematic violence and persecution by Catholics and Uniates affected the educational initiatives conducted by Orthodox brotherhoods. The article addresses the following issues: the organization of Orthodox education, the reflection of the educational problem in religious polemics, and the challenges faced by students in Orthodox schools. The brotherhood schools faced a complex dual task: they had to compete not only with Jesuit colleges but also to fight for the preservation of their own faith as such. The confrontation between Orthodox and Catholic educational systems is highlighted, as well as the consequences of systematic attacks on brotherhood schools organized by Catholics and Uniates. The research is based on textual analysis of complaints from the clergy and the gentry, writings of polemical literature, and the complaints of townspeople, employing historical-comparative, historical-typological, and historical-systems methods. The scientific novelty lies in addressing the little-studied topic of religious violence related to Orthodox education in the Polish-Lithuanian Commonwealth, including archival materials from complaints, which provides a unique opportunity to explore the opinions of not only the elite but also the masses on the subject. As a result of the study, the author concluded that the clergy, gentry, and common townspeople perceived violence against students of Orthodox schools differently. For the latter, attacks on schools were another brutal act of violence, while for the former two, it represented a threat not only to personal safety but also to the future of Orthodox doctrine. The author's special contribution to the study of the topic lies in the attempt to see how education and faith became closely interconnected in the context of interdenominational conflict by examining the integration of emotional and rational arguments in the complaints of various social strata. It is emphasized that education during this period not only performed the function of transmitting knowledge but also became an important instrument of social discipline.

**Keywords:** fraternal schools, polemical literature, social disciplinary measures, Orthodox szlachta, disputatious speeches, Orthodox brotherhoods, religious polemics, religious intolerance, Polish-Lithuanian Commonwealth, Brest Union

## References (transliterated)

1. Chodynicki K. Kościół prawosławny a Rzeczpospolita Polska: zarys historyczny 1370–1632. Warszawa, 1934. 632 s.
2. Grushevskii M.S. Illyustrirovannaya istoriya Ukrayiny. SPb., 1913. 556 s.
3. Meshcheryakov V.P. Bratskie shkoly Belorussii (XVI-1-ya pol. XVII v.). Minsk, 1977. 56 s.
4. Dzyuba E.N. Prosveshchenie na Ukraine i ego rol' v ukreplenii svyazei ukrainskogo naroda s russkim i belorussskim: vtoraya polovina XVI – pervaya polovina XVII v. K., 1987. 129 s.
5. Isaevich Ya.D. Bratskie shkoly // RPE: V 2 tt. M.: BRE, 1993. T. 1. S. 256.
6. Shevchenko I. Religioznaya polemicheskaya literatura v ukrainsko-belorussskikh zemlyakh u XVI-XVII st. // Shevchenko I. Ukraina mezhdu Vostokom i Zapadom: Narisi z istorii kul'turi do pochatku XVII stolittya. Per. s angl. L'viv, 2001. S. 159-174.

7. Starodomski J. Spory o "wiarę grecką" w dawnej Rzeczypospolitej. Kraków, 2003. 368 s.
8. Kutuzova N.A. Natsiya, religiya i gosudarstvennost' v polemicheskoi literature Belarusi kontsa XVI – pervoi poloviny XVII vv. Minsk, 1998. 98 s.
9. Zhukovich P.N. Seimovaya bor'ba pravoslavnogo zapadnorusskogo dvorianstva s tserkovnoi uniei. SPb., 1901. 610 s.
10. Smolyakov D.A. Formirovanie sotsial'no-filosofskikh vzglyadov na fenomen obrazovaniya v kontekste pravoslavno-uniatskoi polemiki v Belarusi i Ukraine nachala XVII veka // Humanistic Encounters. International Interdisciplinary Scientific Journal. 2016. № 6. S. 151-162.
11. Akinchits A.I. Bratskie shkoly // Materialy nauchno-bogoslovskoi konferentsii, posvyashchennoi pamyati prepodobnogo muchenika Afanasiya, igumena Brestskogo i 400-letiyu Brestskikh tserkovnykh soborov. Brest, 1996. S. 5-9.
12. Danilevskii I.N., Tairova-Yakovleva T.G., Shubin A.V., Mironenko V.I. Iстория України. SPb.: Aleteiya, 2020. 290 s.
13. Sadovnikova N.E. Znachenie Bratskikh shkol v istorii rossiiskogo gosudarstva // Mir nauk i obrazovaniya. Saransk: Mordovskii gumanitarnyi institut, 2016. № 1. S. 134-164.
14. Grushevskii M.S. Iстория української literaturi. T. 5. Kn. 2. Kiiv: Libid', 1995. 614 s.
15. Vossoedinenie Ukrainy s Rossieui. Dokumenty i materialy. T. 1. 1620-1647. M.: AN SSSR, 1953. 587 s.
16. Dmitriev M.V. Ob otnoshenii k "grammatike, ritorike i sillogistike" v pravoslavnoi kul'ture Vostochnoi Evropy na rubezhe XVI i XVII vekov // Religioznoe obrazovanie v Rossii i Evrope v XVII veke. SPb.: Izd-vo Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii, 2011. S. 13-27.
17. Russkaya istoricheskaya biblioteka, izdavaemaya arkheograficheskoi komissiei. T. 7. SPb., 1882. 1822 s.
18. Kapusten'skii Z. Palinodiya // Russkaya Istoricheskaya Biblioteka. SPb., 1878. T. 4. S. 313-1200.
19. Kreuza L. Oborona jedności cerkownej, albo dowody, któremi się pokazuje, iż grecka Cerkiew i łaćińską ma być zjednoczona // Russkaya Istoricheskaya Biblioteka. SPb., 1878. T. 4. S. 157-312.
20. Russkaya istoricheskaya biblioteka, izdavaemaya Arkheograficheskoi komissiei. T. 19. SPb., 1903. 872 s.
21. Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv drevnikh aktov (RGADA). F. 210. Op. 12. № 262.
22. RGADA. F. 210. Op. 12. № 274.
23. RGADA. F. 210. Op. 12. № 271.
24. RGADA. F. 210. Op. 12. № 280.
25. Vestnik Yugo-Zapadnoi i Zapadnoi Rossii. № 9. Kiev, 1863. 340 s.
26. Vestnik Yugo-Zapadnoi i Zapadnoi Rossii. № 12. Kiev, 1864. 316 s.

## The Tragic Nature of the Yue Opera Xianglin Sao

Wang Di 

Postgraduate student; Faculty of Arts; Lomonosov Moscow State University.  
Postgraduate student, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University

3, B. Nikitskaya str., building 1, Moscow, 125009

 302935735@qq.com

**Abstract.** This article examines the Yue opera production Xianglin Sao as a subject of research, with the aim of identifying innovations in the expression of tragedy during the modernization of Yue opera. It analyzes the historical context and the motivations behind the creation of the play, which is based on Lu Xun's short story Blessing (Zhufu, 祝福 – a ritual New Year sacrifice), as well as the specific features of its adaptation. The study focuses on three aspects of tragic aesthetics: the tragic theme, stage embodiment, and symbolic imagery. The first part draws on Lu Xun's literary thought, revealing the mechanism of "cannibalism" ("chi ren" 吃人) inherent in feudal ethics, which manifests as economic oppression, spiritual suppression, and social coldness. The article explores how these tragic elements are transformed into visual and auditory impact through theatrical means. The second part highlights artistic innovations in various versions of the production featuring Yuan Xuefen – particularly in the vocal expression of suffering, staging techniques depicting madness, and changes in costume color schemes to intensify the tragic atmosphere. The evolution of the performance from 1946 to 2021 is traced, demonstrating the increasing expressiveness of tragedy within Yue opera. The third part examines the uniqueness of the tragic style in Yue opera, where symbolic stage images such as "wind and snow" (feng xue, 风雪) and "offerings on the threshold" (juan menkan, 捐门槛) serve a dual function: emotional release and cultural critique. The research methodology includes literature analysis and musical dramaturgy of the opera. The author concludes that the Yue opera Xianglin Sao, through its stage adaptation, vividly conveys the profound critique of feudal morality embedded in Lu Xun's original work. The production is marked by strong social orientation and contemporary relevance. The artistic boldness shown by Yuan Xuefen and other masters in singing and stage movement infused Yue opera with new lyricism and tragic intensity, expanding its expressive potential. Recurring symbols such as "wind and snow" and "offerings on the threshold" effectively visualize social oppression, transforming the abstract violence of tradition into a tangible theatrical image. This attests to the artistic vitality and humanistic essence of Yue opera in the course of its modernization.

**Keywords:** Yuan Xuefen, Blessing, modernization, traditional Chinese theater, symbolic imagery, stage performance, Lu Xun, Xianglin Sao, Yue Opera, tragedy

## References (transliterated)

1. 尹伟. 作为“谬种”的祥林嫂--从身份认同悲剧再读《祝福》 // 中学语文教学. 2024. - 08.05. - S. 47-50.
2. 赵丹, 马文慧. 《祝福》中祥林嫂悲剧命运新探 // - 第9期. - S. 14-17.
3. 李阳. 个性·地域·时代--袁雪芬在经典越剧《祥林嫂》中的多维表达 // 2024. - 04.20. - S. 81-88.
4. 肖章. 袁雪芬主演越剧《祥林嫂》 // 世纪. 1997. - 09.15. - S. 21-23.
5. 魏金枝. 试论越剧《祥林嫂》的改编 // 1962. - 第6期. - S. 16-19.
6. 武小文. 越剧《祥林嫂》对中国现当代文学作品的改编与创新 // 四川戏剧. 2024. - 05.15. - S. 42-45.
7. 戴平. 袁雪芬三十一年四改《祥林嫂》 // 中国戏剧. 2021. - 第7期. - S. 52-53.
8. 赵兰英. 袁雪芬, 此心只为越剧有 // 2007. - 02.25. - S. 54-55.
9. 王雨晴. 论鲁迅小说的女性观与女性形象的悲剧性--以祥林嫂、子君、爱姑为中心 // 名作欣赏. 2024. - 12.17. - 第36期. - S. 86-89.
10. 彭秀君, 欧阳夏智. 一曲痛彻心扉的女性悲歌 // 嘉应文学. 2024. - 08. - S. 22-24.
11. 薛允礀. 越剧现代戏创作的思考-《祥林嫂》艺术经验的几点启示 // 上海戏剧. 1993. - 03.02. - S. 18-20.

12. 袁雪芬. 求索人生艺术的真谛--袁雪芬自述. 上海:上海辞书出版社, 2002. – 220 s.
13. 多姿服装: 代表性剧目《祥林嫂》// 中国越剧戏迷网. 2020. – 08.19. – URL: <https://www.yuejuximi.com/index.php/industrytrends/1316.html> (data obrashcheniya: 05.07.2025).
14. 马新芳. 从小说《祝福》到越剧《祥林嫂》[Elektronnyi resurs] // 中国作家网. 2021. – 04.22. – URL: <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2021/0422/c404063-32084401.html> (data obrashcheniya: 05.07.2025).

## Classification of Live-Action Role-Playing Games in Contemporary Culture

Vavilina Elena Nikolaevna 

Graduate student; Faculty of Philosophy and Sociology, Perm State University  
Engineer; Department of Finance, Accounting and Economic Expertise; Perm State University

15 Bukireva str., Perm, 614068, Russia

 vav-nikolaevna@mail.ru

**Abstract.** Live-action role-playing game (LARP) constitute a significant cultural phenomenon that blends elements of gameplay, theatrical art, and social interaction. Despite their considerable popularity and active development, academic literature still lacks a unified and detailed classification system. This gap stems from the diversity of forms, regional peculiarities, and constant evolution of gaming practices. The purpose of this study is to analyze existing LARP classifications, develop a structured descriptive system, and determine their place among diverse gaming formats, including computer, tabletop, business, and educational games. The research examines key theoretical approaches to understanding play activity proposed by J. Huizinga and R. Caillois, while assessing their applicability to LARP classification. The research methodology incorporates analysis of academic literature and practical electronic sources (thematic sites, pages on social networks), autoethnographic data (personal gaming experience), and comparative analysis contrasting LARP with other gaming forms. The scientific novelty of this work lies in its attempt to overcome the fragmented nature of existing research by proposing a holistic classification model that accounts for both theoretical foundations of games and practical aspects of their organization. Particular attention is given to specific characteristics of live-action role-playing games, including their spatial-organizational forms (field games, resort-based games, urban games, and chamber games), genre diversity (fantasy, science fiction, historical, post-apocalyptic), settings and participation formats (open-access games, casting-based games, and closed/invitation-only games). The study also addresses the position of LARP in contemporary gaming culture, emphasizing their uniqueness as an interactive format that combines physical and mental immersion in a game reality. The research findings may prove valuable for further study of LARP as social, cultural, and psychological phenomena, as well as for developing new gaming formats.

**Keywords:** social interaction, game genres, participation formats, game setting, gaming practices, R. Caillois, J. Huizinga, gaming culture, game classification, live-action role-playing games/ LARP

### References (transliterated)

1. Tolstykh N.N. Sovremennoe vzroslenie. Konsul'tativnaya psichologiya i psikhoterapiya. 2015. T. 23, № 4. S. 7-24. DOI: 10.17759/cpp.2015230402. EDN: VHSQLL.

2. Kheizinga I. *Homo Iudens. Chelovek i grayushchii / Sost., predisl. X 35 i per. s niderl. D. V. Sil'vestrova; Komment., ukazatel' D. E. Kharitonovicha.* SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha, 2011. 416 s. EDN: QPUPXF.
3. Kaiua R. *Igry i lyudi; Stat'i i esse po sotsiologii kul'tury / R. Kaiua; Sost., per. s fr. i vstup. st. S. N. Zenkina.* Moskva: OGI, 2007. 304 s. – (Natsiya i kul'tura / Nauchnoe nasledie: Antropologiya).
4. Chemodurova Z. M. *Problema tipologii igr / Z. M. Chemodurova // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta.* 2012. № 2(257). S. 130-133. EDN OWTXGF.
5. Solodnikova N. V. *Rolevye igry zhivogo deistviya kak sotsial'no-psikhologicheskoe yavlenie // Vestnik RGGU. Seriya "Psikhologiya. Pedagogika. Obrazovanie".* 2024. № 1. DOI: 10.28995/2073-6398-2024-1-10-34. EDN GJTCAJ.
6. Pisarevskaya D. B. *Fenomen subkul'tury rolevykh igr v sovremenном obshchestve: spetsial'nost' 07.00.07 "Etnografiya, etnologiya i antropologiya": dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata istoricheskikh nauk.* Moskva, 2009. 263 s. EDN QEKNVZ.
7. Deterding S., Zagal J. *Role-Playing Game Studies: Transmedia Foundations.* New York: Routledge, 2018. 464 p. DOI: 10.4324/9781315637532-2.
8. Evseev V. O. *Delovye igry po formirovaniyu ekonomiceskikh kompetentsii / V. O. Evseev.* 2-e izdanie, pererabotannoe i dopolnennoe. Moskva: Obshchestvo s ogranichennoi otvetstvennost'yu "Nauchno-izdatel'skii tsentr INFRA-M", 2025. 288 s. ISBN 978-5-16-019836-1. DOI: 10.12737/2140130. EDN VUHUOK.
9. Pleshakova M. V., Chigirinskaya N. V., Shakhovskaya L. S. *Delovye igry v ekonomike: metodologiya i praktika: Uchebnoe posobie.* Moskva: KNORUS, 2018. 236 s. ISBN 978-5-406-05361-4. EDN URYMSR.
10. Chugunova T. N., Zimenkova E. N. *Soderzhanie i klassifikatsiya metodov delovykh igr, primenyaemykh pri izuchenii upravlencheskikh distsiplin // Pedagogicheskii vestnik.* 2019. № 8. S. 71-75. EDN YWOSNT.
11. Kutlaliev T. Kh. *Zhanrovaya tipologiya komp'yuternykh igr: problema sistematizatsii khudozhestvennykh sredstv: spetsial'nost' 24.00.01 "Teoriya i istoriya kul'tury": avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata kul'turologii.* Moskva, 2014. 25 s. EDN ZPGISR.
12. Tellinen V. V., Kuz'mich I. V. *Perevod nastol'nykh rolevykh igr – kto na noven'kogo? // Aktual'nye problemy yazykoznaniya.* 2023. T. 1, № 1. S. 246-251. EDN KDPUWQ.
13. Akulinina T. V. *Nastol'nye rolevye igry: istoriya razvitiya i terminologiya // Omskii nauchnyi vestnik.* 2006. № 9(47). S. 239-241. EDN IAKPQZ.
14. Oleshkevich K. I., Chumakova E. N. *Fenomen tekstovykh rolevykh igr i ikh realizatsiya v uchrezhdeniyakh kul'tury // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya.* 2021. № 1(86). S. 204-206. DOI: 10.24412/1991-5497-2021-186-204-206. EDN KWQSOI.
15. Ivanova Yu. M. *Kontsept personazha kak informatsionnoe yadro igrovogo vzaimodeistviya (na materiale tekstovykh rolevykh igr) // Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta.* 2009. № 2. S. 75-80. EDN NQRVXJ.
16. Bjärstorp S., Ragnerstam P. *Live-action role-playing and the affordances of social media // Culture Unbound.* 2023. № 15(2). Rr. 66-87. DOI: 10.3384/cu.4184. EDN: LCKZAV.
17. Tyaglova M. A. *Rolevye igry zhivogo deistviya kak sposob aktualizatsii sotsial'no-politicheskikh problem sovremennosti / M. A. Tyaglova // Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Filosofiya. Politologiya.*

- Kul'turologiya. 2016. T. 2 (68), № 4. S. 98-106. EDN ZHTZWL.
18. Koljonen J. Eye-Witness to the Illusion / J. Koljonen // The Foundation Stone of Nordic Larp: Official book of Knutpunkt 2014 / ed.: E. Saitta, M. Holm-Andersen, J. Back. Denmark: ToptrykGrafisk, 2014. P. 89-103.
  19. Slyusareva M. G. Igry zhivogo deistviya kak odin iz vidov kul'turnoi deyatel'nosti sovremennoi molodezhi / M. G. Slyusareva. Tekst: elektronnyi // XIX Mezhdunarodnaya konferentsiya "Kul'tura, lichnost', obshchestvo v sovremennom mire: metodologiya, opyt empiricheskogo issledovaniya": sbornik materialov konferentsii. Ekaterinburg, UrFU, 2016. S. 1177-1186.
  20. Bienia R. Why Do Players Larp? Motivations for Larping in Germany / R. Bienia. // The Wyrd Con Companion Book. City of Orange: Creative Commons, 2012. P. 135.
  21. Why Larp? A Synthesis Article on Live Action Roleplay in Relation to HCI Research and Practice / K. Johansson, R. Robinson, J. Back // ACM Transactions on Computer-Human Interaction. 2024. № 31, 5. P. 1-35. DOI: 10.1145/3689045. EDN: SOJKFC.
  22. Larp Typology / A. Mochocka, P. Milewski, M. Mochocki, B. Adamiak. // Abstract Proceedings of DiGRA 2018 Conference: The Game is the Message. Tampere: DiGRA, 2018. P. 1-4. DOI: 10.26503/dl.v2018i2.999.
  23. Stenros J. Genre, Style, Method and Focus. Typologies for Role-Playing Games. In M. Montola & J. Stenros (Eds.), Beyond Role and Play: Tools, Toys and Theory for Harnessing the Imagination. Ropecon, Helsinki. 2004. Pp. 165-173.
  24. Kalinovskaya K. S., Nichkova P. D. Tsennosti i lichnostnye smysly u predstavitelei raznykh subkul'tur // Psikhologicheskoe zdrov'e cheloveka: zhiznennyi resurs i zhiznennyi potentsial: materialy IV-i Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Krasnoyarsk, 23-24 noyabrya 2017 goda / Krasnoyarskii gosudarstvennyi meditsinskii universitet imeni professora V. F. Voino-Yasenetskogo. Krasnoyarsk: Krasnoyarskii gosudarstvennyi meditsinskii universitet imeni V. F. Voino-Yasenetskogo, 2017. S. 73-80. EDN XMQWEP.
  25. Tsygankova P. V., Suvorova E. Yu. Rolevye igry zhivogo deistviya i rolevye onlain-igry: psikhologicheskie funktsii v sovremenном sotsiokul'turnom kontekste // Vestnik Permskogo universiteta. Filosofiya. Psikhologiya. Sotsiologiya. 2020. Vyp. 3. S. 459-474. DOI: 10.17072/2078-7898/2020-3-459-474. EDN NHIUEH.
  26. Chabanenko S. V. Osobennosti samoaktualizatsii uchastnikov rolevykh igr zhivogo deistviya / S. V. Chabanenko // Vestnik sovremennoykh issledovanii. 2018. № 11.1(26). S. 167-171. EDN YOKDRZ.
  27. Kaplunenko A. E. Rol' igry v rechevoi deyatel'nosti rolevikov / A. E. Kaplunenko // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. 2015. № 17(728). S. 9-21. EDN SYRDWQ.
  28. Davydenko D. V. Formirovanie patriotizma v sfere molodezhnogo dosuga: istoriko-rolevoe soobshchestvo / D. V. Davydenko // Mir Kavkazu: Rezul'taty issledovanii i materialy konferentsii, Rostov-na-Donu, 25-27 noyabrya 2013 goda / Otvetstvennyi redaktor A. V. Serikov. Rostov-na-Donu: Mart, 2013. S. 112-118. EDN TRXFOV.
  29. Slovar' russkogo jazyka: V 4-kh t. / RAN, In-t lingvistich. issledovanii; Pod red. A. P. Evgen'ev. 4-e izd., ster. Moskva: Rus. yaz.; Poligrafresursy, 1999.
  30. Kudryashov I. S. Setting (v populyarnoi kul'ture) / I. S. Kudryashov. [Elektronnyi resurs] // Bol'shaya rossiiskaya entsiklopediya: nauchno-obrazovatel'nyi portal: [sait]. URL: <https://bigenc.ru/c/setting-v-populiarnoi-kul-ture-c71bcf/?v=7922196> (data obrashcheniya: 11.08.2025).

# Cinematic field of experiments: historical reality in the film “Captain Volkonogov Escaped” (2021)

Kuznetsova Svetlana Vyacheslavovna □

PhD in History

Associate Professor; Institute of International Relations and World History; Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

Ulyanova str., 2, Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod Region, 603005, Russia

✉ kuznetsova.sv.v@gmail.com

Prokhorova Elizaveta Vladimirovna □

PhD in Art History

Associate Professor; Department of Drama and Film Studies; The Saint-Petersburg State University of Film and Television

191119, Russia, St. Petersburg, Central district, Pravyd St, 13, sq. 1211

✉ journoetjolie@gmail.com

**Abstract.** This article examines the specificity of representing the past in contemporary cinema, in which the principle of strict realism is no longer absolute. In modern feature films, interpretations of historical events are constructed not on the basis of historiographical evidence, but through the deployment of cinema's expressive resources. Consequently, the past is apprehended via the viewer's visual perception of the constructed historical reality. Such films thus become distinctive documents of historical culture, prompting the development of new methodological approaches for their analysis as historical sources. Using "Captain Volkonogov Escaped" (2021), directed by N. Merkulova and A. Chupov, as a case study, the authors identify the cinematic strategies by which a historical reality is generated. The analysis integrates narrative, visual, and semiotic perspectives, focusing on the structuring of the film's storytelling, the chromatic solutions, cinematographic and editing techniques, as well as the use of symbols and metaphors. The film's departure from the realist method, its engagement with the theme of violence, its pluralistic interpretive stance, and its allegorical mode of narration allow it to be classified as a "new historical film." This category challenges audience expectations shaped by conventional realism and offers an alternative vision of the Great Terror in Leningrad in 1938. Viewer responses indicate that, despite criticisms of historical inaccuracy, the film's cultural references remain legible and meaningful. The film draws upon the aesthetics of comic books and endless runner video games. This "clip-like" quality differentiates it from traditional historical film, which seeks to evoke authenticity. As a result, the boundaries between reality and imagination, the familiar and the fantastic, the past and the present become fluid. This raises critical questions regarding the capacities and constraints of artistic representation in historical cinema, and underscores the value of film reviews as supplementary materials for research.

**Keywords:** historiophoty, film analysis, postmodernism, cinema, Great Terror, realism, historical memory, history of the USSR, historical representation, new historical film

## References (transliterated)

1. Mazur L.N. Obraz proshlogo: formirovanie istoricheskoi pamyati // Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 2, Gumanitarnye nauki. 2013. № 3 (117). S. 243-256.
2. Lysova N.A. Repräsentatsiya obraza proshlogo v sovremennykh otechestvennykh

- igrovых исторических фильмов // Философия и культура. 2020. № 2. С. 12-26. DOI: 10.7256/2454-0757.2020.2.32256 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=32256](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32256)
3. Lubskii A.V. Deistvitel'nost' istoricheskaya // Teoriya i metodologiya istoricheskoi nauki. Terminologicheskii slovar' / Otv. red. A.O. Chubar'yan. M.: Akvilon; 2014. S. 84-85.
  4. Lubskii A.V. Real'nost' istoricheskaya // Teoriya i metodologiya istoricheskoi nauki. Terminologicheskii slovar' / Otv. red. A.O. Chubar'yan. M.: Akvilon; 2014. S. 425-426.
  5. Kozlov L.K. Kino: Entsiklopedicheskii slovar' / Gl. red. S. I. Yutkevich. M.: Sov. Entsiklopediya; 1987. S. 156-157.
  6. Kostoglotov D. Voennoe kino i rezhimy istorichnosti: "Spasti ryadovogo Raiana" i "Krolik DzhoDzho" // Novoe literaturnoe obozrenie. 2025. № 194. S. 32-43. DOI: 10.53953/08696365\_2025\_194\_4\_32. EDN: MDWCMB.
  7. Yampol'skii M. Kino kak khudozhestvennaya arkheologiya. O stanovlenii idei "kino kak dokumenta" // SEANS. 2007. № 33/34. S. 241-251.
  8. Isaev E. Kinematograf // Teoriya i praktika publichnoi istorii / Pod red. A. Zavadskogo, V. Dubinой. M.: Novoe izdatel'stvo; 2021. S. 267-283.
  9. Rosenstone R. Introduction // Revisioning History: Film and the Construction of a New Past / Ed. by R. Rosenstone. Princeton: Princeton University Press; 1995. P. 3-13.
  10. Rosenstone R. Historical Film / Historical Thought // South African Historical Journal. 2003. Vol. 48. Is. 1. P. 10-22.
  11. Ferro M. The fiction film and historical analysis // The Historian and Film / Ed. by P. Smith. Cambridge: Cambridge University Press; 1976. P. 80-94.
  12. Mazur L.N., Gorbachev O.V. Sovetskie fil'my o derevne: opyt istoricheskoi interpretatsii khudozhestvennogo obraza. M.: ROSSPEN; 2022. 350 s. EDN: UOPFDS.
  13. Volkov E.V., Ponomareva E.V. Igrovoe kino kak istoricheskii istochnik dlya izucheniya kul'turnoi pamyati // Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. 2012. № 10 (269). S. 22-26.
  14. Sorlin P. The Film in History: Restaging the Past. Oxford: Basil Blackwell, 1980; 226 p.
  15. Kuznetsova S.V., Prokhorova E.V. Kul'turnaya travma v kinoyazyke stsenariya N. Kozhushanoi "Prorva" i odnoimennom fil'me I. Dykhovichnogo // Kinema.Science. 2023. № 4. S. 40-50. EDN: UAFDAY.
  16. Kharitonova E.G. "Televidenie i kinematograf kak informatsionnye kanaly formirovaniya istoricheskoi pamyati o politicheskikh repressiyakh v SSSR" // Sovremennaya nauchnaya mysl'. 2018. № 5. S. 149-153. EDN: SJBJXX.
  17. Lipitskaya V.M. Neprostoe, neproshegshee: sovetskoe kak bol'naya tema (na materialakh obshchestvennoi diskussii, vyzvannoи demonstratsiei seriala "Zuleikha otkryvaet glaza") // KANT. 2023. № 1 (46). S. 180-190. DOI: 10.24923/2222-243X.2023-46.32. EDN: LUOUVB.
  18. Kapitan Volkonogov bezhal – Treiler // YouTube [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G3KN4R6i8rg> (data obrashcheniya: 25.06.2025).
  19. Youngblood D. Repentance. Stalinist Terror and the Realism of Surrealism // Revisioning History: Film and the Construction of a New Past / Ed. by R. Rosenstone. Princeton: Princeton University Press; 1995. P. 139-154.
  20. Kapitan Volkonogov bezhal // Kinopoisk [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/1402927/> (data obrashcheniya: 25.06.2025).
  21. Press-konferentsiya konkursnogo fil'ma "Kapitan Volkonogov bezhal", rezh. N.

- Merkulova, A. Chupov // YouTube [Elektronnyi resurs]. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=PuRktOln1FY> (data obrashcheniya: 25.06.2025).
22. Pyatakov I. "Kapitan Volkonogov bezhal". Chto ne tak so zloveshchei fantasmagoriei o sovestlivom chekiste v epokhu Bol'shogo terrora? // Diskurs [Elektronnyi resurs]. URL:  
<https://discours.io/articles/culture/kapitan-volkonogov-bezhal> (data obrashcheniya: 20.04.2023).
23. V\_B // Telegram [Elektronnyi resurs]. URL: [https://t.me/vasilieva\\_balabanova/507](https://t.me/vasilieva_balabanova/507) (data obrashcheniya: 26.06.2025).
24. Lebina N. Sovetskaya povsednevnost'. Normy i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bol'shomu stilyu. M.: Novoe literatumoe obozrenie; 2023. 488 s.
25. Podoroga V.A. GULAG v ume. Nabroski i razmyshleniya // Strana i ee zaklyuchennye. Dos'e na tsenzuru. 1999. № 7-8. S. 99-117.
26. Znakov V.V. Nevyrazimyi ekzistentsial'nyi opyt – psikhologicheskoe osnovanie ponimaniya nemyslimogo // Teoreticheskaya i eksperimental'naya psikhologiya. 2022. T. 15. № 1. S. 6-22. DOI: 10.24412/2073-0861-2022-1-6-22. EDN: COGCAT.
27. Tkachev E. "Kapitan Volkonogov bezhal" – estetskii ekshen pro beglogo enkavedeshnika // Afisha [Elektronnyi resurs]. URL:  
<https://www.afisha.ru/selection/kinotavr-2021-kapitan-volkonogov-bezhal--estetskiy-ekshen-pro-beglogo-enkavedeshnika/> (data obrashcheniya: 01.07.2025).
28. Uvy, razocharovanie // Kinopoisk [Elektronnyi resurs]. URL:  
<https://www.kinopoisk.ru/user/4223011/comment/3229672/> (data obrashcheniya: 26.06.2025).
29. Lovushka dlya Stalinistov, ili model' lyubogo totalitarnogo obshchestva // Kinopoisk [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/user/13517042/comment/3230535/> (data obrashcheniya: 26.06.2025).
30. Fil'm pro oprichnikov, kotoryi davno stoilo snyat' // Kinopoisk [Elektronnyi resurs]. URL:  
<https://www.kinopoisk.ru/user/18956207/comment/3223271/> (data obrashcheniya: 26.06.2025).
31. Medvedev A. Nauchit'sya govorit'. K itogam "Kinotavra" // Iskusstvo kino. 2021. № 11/12. S. 132-134.
32. Matizen V. Tragediya, neotlichimaya ot farsa // Literaturnaya gazeta. 2023. № 7 (6821). S. 20-21.
33. Sirivlya N. Kinoobozrenie Natal'i Sirivli // Novyi mir. 2022. № 2. S. 211-216.
34. Interesnyi fil'm // Kinopoisk [Elektronnyi resurs]. URL:  
<https://www.kinopoisk.ru/user/1780592/comment/3280430/> (data obrashcheniya: 26.06.2025).
35. Redkii sluchai – polozhitel'naya retsenziya. Pochemu fil'm chut' luchshe, chem o nem tolkuyut – v detalyakh // Kinopoisk [Elektronnyi resurs]. URL:  
<https://www.kinopoisk.ru/user/31928843/comment/3239860/> (data obrashcheniya: 26.06.2025).
36. Man'kovskaya N.B. Estetika postmodernizma. SPb.: Aleteiya; 2000. 347 s. EDN: SGTBIR.

## Activities of V.K. Makarov in the Council of Keepers of Suburban Palace Museums

Bondarev Sergei Viktorovich □

PhD in History

PhD student; Department of Modern History of Russia; St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences  
 Head of the Exposition Service; Peterhof State Museum of Fine Arts  
 197110, Russia, St. Petersburg, Petrozavodskaya str., 7  
 bondarev\_ml@mail.ru

---

**Abstract.** The Council of Keepers of Suburban Palace-Museums began its work in mid-1918. The main task of the Council was to consolidate efforts to transform the royal residences into museums. The keepers of Peterhof, Tsarskoye Selo, Gatchina, and Pavlovsk solved numerous problems at their meetings regarding the future of the royal palaces, the daily activities of the organizations, and discussed reforms in the management of the palace-museums. The study is devoted to the activities and role of Vladimir Kuzmich Makarov in the Council of Keepers. He is the only one of the keepers of the suburban palaces who took part in the activities of the Council from the first to the last meeting. A graduate of the Faculty of History and Philology of the Imperial St. Petersburg University, he stood at the origins of the creation of the museum on the basis of the former royal residence in Gatchina. The Council of Keepers was a platform for him to solve pressing problems. The study is based on the application of the principles of historicism, objectivity, and systematicity of scientific analysis. The article is based on documents from the archives of St. Petersburg, materials from the repositories of the State Hermitage, the Russian National Library, and the State Russian Museum. The position of the custodian of the Gatchina Palace Museum is of great importance in studying public opinion on the status of imperial residences in the early years of Bolshevik power. The scientific novelty of the work lies in studying the strategy of museum workers' behavior in preserving historical heritage in the context of Soviet cultural policy. A staunch supporter of turning former royal palaces into museums, V.K. Makarov consistently defended the right to preserve national heritage throughout the years of the Council's existence. The activities of the custodian of the Gatchina Palace Museum in the work of the Council influenced the development of all suburban residences to varying degrees. V.K. Makarov resisted attempts to transfer the palace premises to third-party organizations. He carefully preserved the Gatchina museum collection, openly confronting the position of the central museums.

**Keywords:** exposition, royal residence, V.K. Makarov, ideology, culture, Gatchina, Council of Guardians, museum, palace-museums, public opinion

## References (transliterated)

1. AGE. F. 4. Op. 1. 1922–1925 g. D. 983.
2. Arkhiv GRM. F. 137. 1923 g. D. 2259.
3. Balaeva S. N. Zapiski khranitelya Gatchinskogo dvortsu. 1924–1956. Dnevniki. Stat'i. Spb.: Izdatel'sko-poligraficheskoe predpriyatiye "Iskusstvo Rossii", 2005. EDN: QXXFRP.
4. Belik A. A. "Narodnoe dostoyanie" plus berdanka, ili k voprosu o peredache Gatchinskikh parkov v vedenie Dvortsu-Muzeya (1923–1924 gg.) // Muzeinaya zhizn' dvortsov i parkov. Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii. Len.obl.: GMZ "Gatchina", 2018. S. 27–45.
5. Ismagulova T. D. Statuya "Gipnosa" iz Pavlovskogo parka, kotoroi v Ermitazhe "oblomali ruki" (Graf V. P. Zubov i problemy "muzeinogo stroitel'stva") // Muzeinaya zhizn' dvortsov i parkov. Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii. Len.obl.: GMZ "Gatchina", 2018. S. 115–123.
6. Kirpichnikova M. V. V. K. Makarov i ego deyatel'nost' po sokhraneniyu tsennosti Gatchinskogo dvortsu-muzeya i Leningrada (1918–1945 gody) // Nauchnyi byulleten'

- Gosudarstvennogo muzeya-zapovednika "Gatchina". Makarovskie chteniya. Materialy nauchno-prakticheskikh konferentsii za 2021–2022 gody. Len.obl.: GMZ "Gatchina", 2024. S. 63-73.
7. OR RNB. F. 1135. D. 21. 1922 g.
  8. Petrov P. V. Uchastie V. K. Makarova v Petergofskoi khudozhestvenno-istoricheskoi komissii v 1918 g. // Nauchnyi byulleten' Gosudarstvennogo muzeya-zapovednika "Gatchina". Makarovskie chteniya. Materialy nauchno-prakticheskikh konferentsii za 2021–2022 gody. Len.obl.: GMZ "Gatchina", 2024. S. 74-84.
  9. Svetlova E. A. V. K. Makarov i ideya sozdaniya muzeya Petrovskoi epokhi v Petergofe // Muzei. Pamyatnik. Nasledie. 2023. № 2 (14). S. 120-130. EDN: VMMSVC.
  10. Svetlova E. A. Istorik iskusstva V. K. Makarov v period Velikoi Otechestvennoi voiny (po materialam neopublikovannogo dnevnika) // Obshchestvennaya atmosfera nakanune voin XIX-XX vv.: istorikopsikhologicheskie aspekty: Materialy XLIX Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. SPb.: Poltorak, 2021. S. 192-197. EDN: OOWYYE.
  11. Svetlova E. A. Tvortsy dvortsya: V. P. Zubov i V. K. Makarov-pervyi direktor Gatchinskogo dvortsya // Gumanitarnaya nauka v Politekhnicheskem universitete: sbornik statei konferentsii. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskii politekhnicheskii universitet Petra Velikogo, 2021. S. 229-236.
  12. Tuminskaya O. A. V. K. Makarov i V. V. Dobrovolskaya v Russkom muzee: na sluzhbe nauki i prosvetitel'stva // Vestnik SPbGIK. 2025. № 62. S. 112-118.
  13. TsGA SPB. F. R|258. Op. 1. 1923 g. D. 107.
  14. TsGA SPB. F. R-2555. Op. 1. 1922 g. D. 477.
  15. TSGALI SPb. F. R-36. Op. 2. 1918–1925 gg. D. 2.

## **Three Approaches to Interpreting the Concept of "Postmodern" (using the works of W. Welsch, H. Foster and A. Huyssen as examples)**

Dunilov Ivan Mikhailovich 

independent researcher

656063, Russia, Altai Territory, Barnaul, Mamtazhnikov str., 5, sq. 38

 2200imd@gmail.com

**Abstract.** The article examines three different approaches or three relatively early attempts to clarify the concept of "postmodern" undertaken by Wolfgang Welsch, Hal Foster and Andreas Huyssen in the 1980s, after the term "postmodern" entered the philosophical discourse thanks to the work of J.-F. Lyotard "The Postmodern Condition" published in 1979. Each of the authors "deals" with such a "controversial", according to W. Welsch, concept in his own way, using a different strategy. W. Welsch tries to cover different groups of researchers in order to highlight the main features of postmodernity. A. Foster gives other authors a chance to speak, collecting them under one cover in a collection of essays "The Anti-aesthetics", providing his own preface. He contrasts "postmodernism of resistance" with "postmodernism of reaction" or neoconservatism. A. Huyssen tries to find out how the concepts of postmodernism, avant-garde, poststructuralism, and neoconservatism are related. This study uses comparative analysis as the main method used to identify the features of the author's interpretations of the concept of "postmodern". Comparison of these three attempts allows us to better understand both the scheme of

perception of "postmodern" characteristic of Russian humanitarian science, and the alternatives that could make significant adjustments if they were more influential. The debates about the content of the concept of "postmodern" were missed by Russian scientists, as a result of which a kind of consensus was formed in the Russian social sciences, which was then institutionalized. One of the features of the Russian perception of postmodernism is the recognition of French poststructuralists as the philosophical basis of postmodernism, regardless of whether they worked with this concept, what their personal attitude to postmodernism was, etc. Another marker is the depoliticization of debates about postmodernism.

**Keywords:** Wolfgang Welsch, history of concepts, philosophy of culture, avant-garde, modernism, modernity, postmodernism, postmodern, Hal Foster, Andreas Huyssen

## References (transliterated)

1. Rittser Dzh. Sovremennye sotsiologicheskie teorii. 5-e izdanie. SPb.: Piter, 2002. 688 s.
2. Hassan I. The Dismemberment of Orpheus // boundary 2. 1972. № 1. P. 216–224.
3. Fiedler L. Cross the Border, Close the Gap // The collected essays of Leslie Fiedler. Vol. 2. New York: Stein & Day Publishers. 1971. P. 461–485.
4. Dzhenks Ch. Yazyk arkhitektury postmodernizma. M.: Stroizdat, 1985. 136 s.
5. Liotar Zh.-F. Sostoyanie postmoderna. M.: Institut eksperimental'noi sotsiologii; Spb.: Aleteiya, 1998. 160 s.
6. Dzheimison F. Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma. M.: Izdatel'stvo Instituta Gaidara, 2019. 808 s.
7. Vel'sh V. «Postmodern». Genealogiya i znachenie odnogo spornogo ponyatiya // Put'. 1992. № 1. S. 109–136.
8. Bell D. Gryadushchee postindustrial'noe obshchestvo: opyt sotsial'nogo prognozirovaniya. M.: Akademiya, 2004. 578 s.
9. Bell. D. The cultural contradictions of capitalism. New York: Basic Books, 1976. XXXIV, 301 p.
10. Uebster F. Teorii informatsionnogo obshchestva. M.: Aspekt Press, 2004. 400 s.
11. Khabermas Yu. Modern – nezavershennyi proekt // Politicheskie raboty. M.: Praksis, 2005. S. 7–31.
12. Khabermas Yu. Kritika neokonservativnykh vzglyadov v SShA i FRG // Politicheskie raboty. M.: Praksis, 2005. S. 55–86.
13. Foster H. Postmodernism: A Preface // The Anti-aesthetic / Ed. by Foster H. Port Townsend: Bay Press, 1987. P. IX–XVI.
14. Huyssen A. Mapping the Postmodern // New German Critique, 1984. № 33. P. 5–52.
15. Documenta 7. URL: [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_7](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7) (data obrashcheniya: 29.11.2023).
16. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. London; New York: Routledge, 1988. XIII, 268 p.
17. Ben'yamin V. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti // Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya. M.: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet, 2012. S. 190–234.
18. Dempsi E. Stili, shkoly, napravleniya. Putevoditel' po sovremennomu iskusstvu. M.: Iskusstvo – KhKhI vek, 2008. 304 s.

19. Foster Kh., Krauss. R., Bua I.-A., Bukhlo B. Kh. D., Dzhoslit D. Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm. M.: Ad Marginem Press, 2015. 816 s.
20. Grinberg K. Avangard i kitch // Khudozhestvennyi zhurnal. 2005. № 60. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/672> (data obrashcheniya: 12.07.2024).
21. Danto A. Chto takoe iskusstvo? M.: Ad Marginem Press, 2018. 168 s.

## **Images of the transformation of the "feminine" in the cultural code of China: nü dan and chan zu.**

In' Fan'

Postgraduate student; Department of Design and Technology, Vladivostok State University

41 Gogol Street, Leninsky District, Vladivostok, Primorsky Krai, 690014, Russia

✉ mtvtaganrog@yandex.ru



Mordovtseva Tat'yana Vasil'evna

Professor; Department of Design and Technology, Vladivostok State University  
Professor; Department of Humanities; Taganrog Institute of Management and Economics

41 Gogol Street, Leninsky District, Vladivostok, Primorsky Krai, 690014, Russia

✉ mtvtaganrog@mail.ru



**Abstract.** The subject of the study is Chinese traditional culture within the system of national "codes," while the object is the ritual practices of women's gender identity. The aim of the research is to identify the symbolic architecture of the cultural code in the socio-religious practices of gender image transformation using the example of Taoist teachings on "female alchemy" and the foot-binding tradition. The authors see the tasks of the study as: defining the "cultural code" in the system of traditional Chinese rituals and ceremonies, identifying symbols of gender differences in "female alchemy" and in the tradition of "golden lotuses," describing the sacred significance of the state of "xianei" in women; representations of gender and cultural identity in the foot-binding tradition; and the symbolic reconstruction of the ideal image of the "lotus woman." The authors sequentially reveal the content of the scientific discussion on key issues of the topic, explaining the symbolic significance of "female alchemy" as a Taoist ritual practice, they also justify the connection between the ritual of "decapitating the Red Dragon" and ancient archetypes of "Hero" and "Victim"; they consider the socio-cultural norm of foot-binding as a marker of gender identity, revealing the archetypical nature of "chan zu" in the image of the sacred rebirth of a girl and the symbolism of her "dying." The methodological basis of the research consists of the principles of semiotic analysis of cultural phenomena in the context of the Jungian concept of archetypes, which dictated the use of methods of cultural-analytical theory to identify unique cultural "codes" responsible for normative regulation, gender behavior ethics, adherence to accepted ideals and values. As a result of the research, the authors have produced new scientific positions and evidence that two practices of gender institutionalization – "nuy dan" and "chan zu" – simultaneously exist in Chinese traditional culture as types of ritual transformation of the female nature. The cultural interpretation of the foot-binding tradition as a practice of symbolic sacrifice during the initiation of a girl and preparation for her gender roles as "wife" and "mother" is new. The connection of the ritual complex of "female alchemy" with the "revivification" in the collective memory of ancient archetypes of the "Dragon," "Victim," "Hero," and the sacred symbolization

of "blood" as the life energy of being has been substantiated in a new way. For the first time, through the method of amplification, an interpretation of the hidden psychodynamic processes of transformation of the symbolism of the female gender and "blood" has been conducted by referring to the practices of "dying," "punishment," and "guilt."

**Keywords:** Chinese Dragon, foot bandaging, female alchemy, xian, Taoism, identity, gender, archetypes, cultural code, Chinese traditional culture

## References (transliterated)

1. Kyuregyan A.L. Semiotika kul'tury i kul'turnye kody // Vestnik VyatGU. 2012. № 4(2). S. 79-81. URL: [https://vestnik43.ru/4\(2\)-2012.pdf](https://vestnik43.ru/4(2)-2012.pdf)
2. Danil'chenko T. Yu., Sin' Yuifen, Shi Tsyun. Kitai: k probleme transformatsii kul'turnogo koda // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. 2023. № 2(89). S. 35-41. URL: <https://kjur.kgik1966.ru/content/cms/files/43909.pdf> DOI: 10.24412/2070-075X-2023-2-35-41 EDN: PNZFWN
3. Gao Lin, Pakhmutova M.A. Kul'turnye kharakteristiki Rossii i Kitaya s tochki zreniya Zapada i Vostoka // ANI: pedagogika i psikhologiya. 2017. T. 6. № 1(18). S. 45-49. URL: <https://napravo.ru/wp-content/uploads/2017/05/ANI-PiP-2017-118.pdf> EDN: YKOGFF
4. Mozias I.A. Sozdanie bessmertnogo tela vo vneshnem prostranstve: alkhimicheskii put' mastera Zapadnoi shkoly Van Dun-tina (1839–1917) // Velikii smysl vrat v Sokrovennoe: religii, filosofiya i kul'tura Kitaya. K 60-letiyu S.V. Filonova. T. 2. Daosizm, islam, traditsionnaya kul'tura. M.: IV RAN, 2022. S. 173-207. EDN: GESJYA
5. Belya I.V. Chen' In-nin o poeme Tsao Ven'-i "Lin yuan' da dao ge": modernizatsiya daoskoi alkhimii // Vestnik kul'turologii. 2023. № 4(107). S. 11-28. DOI: 10.31249/hoc/2023.04.01 EDN: MIVRIK
6. Belya I.V. V poiskakh "zhenskoi alkhimii": istoriya sozdaniya "Nyui dan' Khe byan" // Gumanitarnye vedomosti TGPU im. L. N. Tolstogo. 2018. № 3(27). T. 2. S. 111-129. URL: [https://tspu.ru/fb/hum/2018/%E2%84%963.2\(27\)\\_2018/129/](https://tspu.ru/fb/hum/2018/%E2%84%963.2(27)_2018/129/) DOI: 10.22405/2304-4772-2018-2-3-111-129 EDN: YVNPBNB
7. Belya I.V. O daoskikh metodakh dlya zhenschin v "Vazhneishikh poucheniyakh po zhenskoi alkhimii" (Nyui dan' yao yan') // Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae. 2015. № 2. S. 143-162. URL: [https://china.ivran.ru/f/Belya\\_I.V.\\_O\\_daoskikh\\_metodah\\_dlya\\_zhencshin\\_v\\_%60%60\\_Vazhnejshih\\_poucheniyah\\_po\\_zhenskoj\\_alkhimii%60%60\\_\(Nyuj\\_dan\\_yao\\_yan\).pdf](https://china.ivran.ru/f/Belya_I.V._O_daoskikh_metodah_dlya_zhencshin_v_%60%60_Vazhnejshih_poucheniyah_po_zhenskoj_alkhimii%60%60_(Nyuj_dan_yao_yan).pdf) EDN: YLJSIJ
8. Chen' In-nin. Otkryvaem tainy ucheniya o bessmertnykh: Tainaya biblioteka daoskikh metodov "vskarmlivaniya zhizni" / sost. Khun Tszyan'-lin'. Dalyan': Dalyan' chuban'she, 1991. 2+10+11+976 s.
9. Lyu Yan'-gan. Chen' In-nin i sovremennaya transformatsiya daoskoi kul'tury. Chendu, 2006.
10. U Ya-kui. Stremlenie k zhizni: Chen' In-nin i sovremennoyi kitaiskii daosizm. Shanghai, 2005.
11. Lyu Chzhen'. "V chainike est' solntse i luna, nebo i...": tainyi smysl termina vnutrennei alkhimii "chainik" ot istokov do metoda "Desyati pravil zhenskoi alkhimii" // Zhurnal "Izuchenie religii". 2001. № 2. S. 31-34.
12. Belya I.V. O razvitiyu zhenskogo monashestva v daoskoi shkole Tsyan'chzhen' v epokhi Tszin' i Yuan'. Ch. 1: Pu-cha Dao-yuan' // Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya".

- Sotsiologiya. Iskusstvovedenie". 2017. № 2(8). S. 20-29. URL: <https://philosophy.rsuh.ru/jour/article/view/105> EDN: ZIDMEH
13. Makarova E.Yu. Kan Yuvei. Nastavlenie na otkaz ot bintovaniya nog (opyt kul'turno-istoricheskogo kommentariya) // 2022. T. 8. № 4. S. 116-126. DOI: 10.18413/2408-932X-2022-8-4-0-11 URL: <https://rrhumanities.ru/journal/article/2933/> EDN: UDDENX
  14. Filonov S.V. Zolotye knigi i nefritovye pis'mena: daosskie pis'mennye pamyatniki III-VI vv. SPb.: Peterburgskoe Vostokovedenie, 2011. EDN: RPNKTP
  15. Filonov S.V. Daosskaya kontseptsiya zhizni // Sotsial'nye i gumanitarnye nauki na Dal'nem Vostoke. 2012. № 1(33). S. 86-96. EDN: PLSMKN
  16. Filonov S.V. Kategoriya dao v rannei daosskoi religioznoi filosofii (po materialam "Kommentariya Syan Era k Knige Lao-tszy") // Sotsial'nye i gumanitarnye nauki na Dal'nem Vostoke. 2009. № 3(23). S. 91-92. EDN: LBDPIV
  17. Torchinov E.A. Daosizm: Opyt istoriko-religiovedcheskogo opisaniya. SPb.: Lan', 1998.
  18. Dukhovnaya kul'tura Kitaya: entsiklopediya: v 6 t. / gl. red. M.L. Titarenko. M., 2006-2010.
  19. Tikhvinskii S.L. Izbrannye proizvedeniya. Kn. 1: Iстория Китая до XX в.: dvizhenie za reformy v Kitae v kontse XIX v. i Kan Yuvei. M.: Nauka, 2006.
  20. Smirnova N.V. Ma Yuisin' o zhenshchinakh-zhurnalistakh v Tsinskom Kitae kontsa XIX veka // Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta. 2025. T. 47. № 2. S. 18-24. URL: <https://uchzap.petrus.ru//journal/article.php?id=1141>. DOI: 10.15393/uchz.art.2025.1141 EDN: MRRNFL
  21. Dvorkin A. Ginotsid, ili kitaiskoe bintovanie nog // Antologiya gendernoi teorii. Sb. per. / Sost. i kommentarii E.I. Gapovoi i A.R. Usmanovoi. Minsk: Propilei, 2000. S. 14-28.
  22. Kupriyanova Yu.A. Ot bintovaniya stop k tuflyam na kabluke: transformatsiya vnenegnego oblika zhitel'nits Shakhaya v pervoi polovine XX v. // Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Vseobshchaya istoriya. 2014. № 2. S. 89-102. EDN: SHQIPZ
  23. Eims R.T., Kholl D.L. Kitaiskii seksizm: propedevtika // Feminizm: Vostok. Zapad. Rossiya / Otv. red. M.T. Stepanyants. M., 1993. S. 77-107.
  24. Bryanskaya T.I. Etnokul'turnye osobennosti kitaiskogo seksizma // Oikumena. Regionovedcheskie issledovaniya. 2011. № 2(17). S. 104-111. URL: [https://ojkum.ru/arc/lib/2011\\_02\\_\(17\).pdf](https://ojkum.ru/arc/lib/2011_02_(17).pdf) EDN: OYWSOR
  25. Yung K.G. Arkhetip i simvol: avtorskii sbornik. M.: Renaissance, 1991.
  26. Kupriyanova E.S., Konovalova A.M. Arkhetip zhertvy i drakonoborcheskii syuzhet v p'ese E. Shvartsa "Drakon" // Uchenye zapiski NovGU. 2024. № 3(54). S. 459-467. DOI: 10.34680/2411-7951.2024.3(54).459-467 EDN: BAGIPE
  27. Moiseenko V.S. Kul'turnyi kod obraza drakona v rossiiskom kinematografe (fil'm "On - drakon", 2015 g.) i ego vospriyatiye kitaiskimi zritel'nyami // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura. 2019. № 8(64). S. 189-192. DOI: 10.24158/fik.2019.8.32 EDN: ZZAVWY
  28. Stupnikova V.V. K voprosu o proiskhozhdenii obraza kitaiskogo drakona // Vestnik VyatGU. 2015. № 8. S. 21-27. URL: [https://vestnik43.ru/8\(2015\).pdf](https://vestnik43.ru/8(2015).pdf)
  29. Byan' Litszyuan'. O rekonstruktsii kul'turnogo znacheniya obraza kitaiskogo drakona na Zapade // Kommunikatsii i yazyk. 2013. № 26(02). S. 5-8. 边莉娟. 论中国龙形象在西方的文化意涵的重构[J]. 2013, 26(02): 5-8.
  30. Lyu Vei. O proiskhozhdenii drakona i znachenii drakon'ei kul'tury // Fol'klor i natsional'nye remesla. 2018. S. 5-6. 刘伟. 论龙的起源与龙文化内涵[J]. 民俗与民族技艺,

2018, 5-6.

31. Syui Syantszyun'. Kul'turnaya konnotatsiya i perevod kitaiskogo ieroglifa "drakon" // Izuchenie yazykov. 2023. S. 75-77. 徐向俊. 汉字“龙”的文化内涵及翻译[J]. 语言研究, 2023, 75-77.
32. Chen' Shulin. Obraz Drakona v kitaiskoi kul'ture // Politicheskaya lingvistika. 2024. № 1(103). S. 206-210.

## **Mass culture of the second half of the twentieth century in the theories of postmodernity**

Dunilov Ivan Mikhailovich 

independent researcher

656063, Russia, Altai Territory, Barnaul, Montazhnikov str., 5, sq. 38

 2200imd@gmail.com

**Abstract.** The article examines the reasons for the rise of mass culture in the West in the second half of the 20th century, as well as some modern trends in its development. Mass culture has often become a target for various kinds of intellectuals, but has not been subjected to deep analysis. In particular, the spread of mass culture temporally coincides with the period of "postmodernity". "Postmodern" / "postmodernism" is considered within the framework of the theories of F. Jameson and A. Huyssen. That is, as a phenomenon that initially appeared in the United States - the largest country, the least affected by World War II. Simultaneously with unprecedented standards of consumption and the development of technology, there was a "domestication" and institutionalization of modernist art. As a result, protest cultural movements against official, elitist, corporate modernism arise in the United States. The work uses methods of historical-genetic, comparative, cultural analysis. In the theory of postmodernism as the cultural logic of late capitalism, formulated by the American philosopher F. Jameson, mass culture has finally received recognition as an object worthy of study. In this article, the author highlights a number of trends inherent in the development of mass culture. On the one hand, this is a significant loss of originality, secondary processing of old material. On the other hand, it is necessary to note not the simplification, but the complication of many works of mass culture, the emergence of niche products, initially designed for an informed, jaded and critically minded reader or viewer. However, this should not mislead the consumer, but only provide material for the construction of one's own identity in the conditions of the total dominance of economic discourse.

**Keywords:** consumption, art and commerce, F. Jameson, cultural hierarchies, popular culture, postmodernity, mass culture, postmodernism, late capitalism, capitalism

### **References (transliterated)**

1. Dzheimison F. Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma. M.: Izdatel'stvo Instituta Gaidara, 2019. 808 s.
2. Razlogov K. E. Massovoi kul'tury teorii // Novaya filosofskaya entsiklopediya. T. 2. M.: Mysl', 2010. S. 504-505.
3. Vais Kh. My nikogda ne byli srednim klassom. Kak sotsial'naya mobil'nost' vvodit nas v zabluzhdenie. M.: Izdatel'skii dom Vysshhei shkoly ekonomiki, 2021. 200 s.
4. Boltanski L., K'yapello E. Novyi dukh kapitalizma. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 976 s.

5. Fiedler L. Cross the Border, Close the Gap // The collected essays of Leslie Fiedler. Vol. 2. New York: Stein & Day Publishers, 1971. P. 461-485.
6. Venturi R., Skott Braun D., Aizenur S. Uroki Las-Vegasa. Zabytyi simvolizm arkitekturnoi formy. M.: Strelka Press, 2015. 212 c.
7. Zontag S. Zametki o kempe // Mysl' kak strast'. M.: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1997. S. 48-64.
8. Khorkkhaimer M., Adorno T. Dialektika Prosvetshcheniya. Filosofskie fragmenty. M.; SPb.: Medium; Yuventa, 1997. 312 s.
9. Markuze G. Affirmativnyi kharakter kul'tury // Kriticheskaya teoriya obshchestva: Izbrannye raboty po filosofii i sotsial'noi kritike. M.: ACT: Astrel', 2011. S. 318-359.
10. Sysoev T. Kul'turolog Vitalii Kurennoi: «Voz'mem li my Leonardo da Vinci, Rafaelya ili ikonopistsev, – eto vsegda opredelennyi rynok» // Gazeta «Kul'tura». 26.03.2021 URL: <https://portal-kultura.ru/articles/world/332132-kulturolog-vitaliy-kurennoy-vozmem-li-my-leonardo-da-vinchi-rafaelya-ili-ikonopistsev-eto-vsegda-opr/> (data obrashcheniya: 19.11.2024).
11. Huyssen A. Mapping the Postmodern// New German Critique, 1984. №. 33. P. 5-52.
12. Rebenok s igrushechnoi ruchnoi granatoi v Tsentral'nom parke, N'yu-Iork Diana Arbus, SShA, 1962 g. // The Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/ru/art/collection/search/284712>
13. Pavlov A. V. Postpostmodernizm: kak sotsial'naya i kul'turnaya teorii ob"yasnyayut nashe vremya. Izd. 3-e, dopolnennoe. M.: Izdatel'skii dom «Delo» RANKhiGS, 2023. 584 s.
14. Sibruk D. Nobrow. M.: OOO «Ad Marginem Press», 2012. 240 s.
15. Dzheimison F. Realizm i utopiya v seriale «Proslushka» // Filosofsko-literaturnyi zhurnal «Logos». 2013. № 3 (93). S. 37-54.
16. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. New York, London: Routledge, 1988. 284 s.
17. Kharvi D. Sostoyanie postmoderna: Issledovanie istokov kul'turnykh izmenenii. M.: Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki, 2021. 576 s.
18. German I., Prorokov N. «Samoe interesnoe, chto est' v massovoi kul'ture, – eto ee nizy»: Aleksandr Pavlov o khoroshem plokhom vkuse // Teorii i praktiki. URL: <https://special.theoryandpractice.ru/pavlov> (data obrashcheniya: 19.11.2024).
19. Dzheffris S. Vse, vsegda, vezde. Kak my stali postmodernistami. M.: Ad Marginem Press, 2023. 368 s.