Некоммерческое партнерство ученых, преподавателей и учреждений
высшего профессионального образования
«Санкт-Петербургский университетский консорциум»

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

HUMANITIES & SCIENCE UNIVERSITY JOURNAL

**Филологические и исторические науки,
археология и искусствоведение**

**Philology, Archaeology,
World History, Art History**

Рецензируемый научный журнал

№ 89 (2025)

Санкт-Петербург

«Университетский научный журнал», являющийся рецензируемым научным изданием, зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ ФС77-38640 от 18 января 2010 г.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Главный редактор, председатель редакционной коллегии

Лаптев Владимир Валентинович, академик Российской академии образования, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Заслуженный деятель науки РФ, Лауреат премии Правительства РФ, доктор педагогических наук, кандидат физико-математических наук, профессор

Ответственный редактор, заместитель председателя редакционной коллегии

Шубина Наталья Леонидовна, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор филологических наук, профессор

HUMANITIES & SCIENCE UNIVERSITY JOURNAL

Chief Editor, Chair of the Editorial Board

Vladimir Valentinovitch Laptev, Member of the Russian Academy of Education, Professor, The Herzen State Pedagogical University of Russia, Merited Scholar of the Russian Federation, Recipient of the Award of the Government of the Russian Federation, Doctor of Science (Pedagogy), Ph.D. (Physical and Mathematical Sciences), Professor

Executive Editor, Deputy Chief Editor

Natalia Leonidovna Shubina, Professor, The Herzen State Pedagogical University of Russia, Doctor of Science (Philology), Professor

Университетский научный журнал = Humanities & Science University Journal. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. № 89 (2025): научный журнал / Санкт-Петербургский университетский консорциум. — СПб., 2025. — 234 с.

ISSN 2222-5064

© Авторы статей, 2025
© Санкт-Петербургский университетский консорциум, 2025

"Humanities and Science University Journal" is a peer reviewed scientific publication which is registered in Federal Service for Supervision in the Sphere of Telecom, Information Technologies and Mass Communications (ROSKOMNADZOR). Mass Media Certificate Registration PI FS77-38640 of January 18, 2010.

Члены редакционной коллегии

Анчуков Сергей Васильевич, доктор педагогических наук, профессор кафедры архитектуры, дизайна и экологии, Сочинский государственный университет, г. Сочи, Россия

Беляева Лариса Николаевна, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор филологических наук, профессор

Блинова Елена Константиновна, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор искусствоведения, доцент

Воронцова Татьяна Ивановна, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор филологических наук, профессор

Гуревич Владимир Абрамович, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор искусствоведения, профессор, член экспертного совета ВАК по филологическим наукам и искусствоведению

Данилов Александр Анатольевич, член общественного совета АО «Издательство «Просвещение», доктор исторических наук, профессор

***Дымарский Михаил Яковлевич*,** профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор филологических наук, профессор

Касиманова Людмила Альбертовна, заведующая кафедрой Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор педагогических наук, профессор

Киселев Александр Федотович, академик РАО, профессор Московского педагогического государственного университета, доктор исторических наук, профессор

Копчук Любовь Борисовна, заведующая кафедрой Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор филологических наук, профессор

Лубков Алексей Владимирович, академик РАО, ректор Московского педагогического государственного университета, доктор исторических наук, профессор

Михновец Надежда Геннадьевна, заведующая кафедрой Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор филологических наук, профессор

Некрасова-Каратеева Ольга Леонидовна, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор искусствоведения, профессор

Полехина Майя Мударрисовна, ведущий научный сотрудник МГИМО МИД России, доктор филологических наук, профессор

Приемышева Марина Николаевна, ведущий научный сотрудник Института лингвистических исследований РАН, доктор филологических наук, профессор

Сапанжа Ольга Сергеевна, заведующая кафедрой Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор культурологии, профессор

Смелкова Татьяна Дмитриевна, заведующая кафедрой Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, профессор

Федорова Елена Алексеевна, профессор Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова, доктор филологических наук, профессор

Шубина Наталья Леонидовна, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор филологических наук, профессор

Щирова Ирина Александровна, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор филологических наук, профессор (редактор англоязычных текстов журнала)

Юнгблюд Валерий Теодорович, президент Вятского государственного университета, доктор исторических наук, профессор

Members of the Editorial Board

Sergey Vasilievich Anchukov, Doctor of Science (Pedagogy), Professor at the Department of Architecture, Design and Ecology, Sochi State University, Sochi, Russia

Larisa Nikolaevna Belyaeva, Professor at the Herzen State Pedagogical University of Russia, Doctor of Science (Philology), Professor

Elena Konstantinovna Blinova, Professor at the Herzen State Pedagogical University of Russia, Doctor of Science (Art History), Associate Professor

Tatyana Ivanovna Vorontsova, Professor at the Herzen State Pedagogical University of Russia, Doctor of Science (Philology), Professor

Vladimir Abramovitch Gurevich, Professor at the Herzen State Pedagogical University of Russia, Doctor of Science (Art History), Professor, Member of the Expert Advisory Board on Philology and Art History, Higher Attestation Commission, Ministry of Education and Science of the Russian Federation

Aleksandr Anatolyevich Danilov, member of the Public Council of AO Izdatelstvo Prosveshcheniye, Doctor of Science (History), Professor

Mikhail Yakovlevich Dymarsky, Professor at the Herzen State Pedagogical University of Russia, Doctor of Science (Philology), Professor

Lyudmila Albertovna Kasimanova, Head of Chair at the Herzen State Pedagogical University of Russia, Doctor of Science (Pedagogy), Professor

Alexander Fedotovich Kiselev, Academician of the Russian Academy of Education, Professor at Moscow Pedagogical State University, Doctor of Science (History), Professor

Lyubov Borisovna Kopchuk, Chair at the Herzen State Pedagogical University of Russia, Doctor of Science (Philology), Professor

Aleksey Vladimirovich Lubkov, Academician of the Russian Academy of Education, Rector of Moscow Pedagogical State University, Doctor of Science (History), Professor

Nadezhda Gennadyevna Mikhnovets, Head of Chair at the Herzen State Pedagogical University of Russia, Doctor of Science (Philology), Professor

Olga Leonidovna Nekrasova-Karateeva, Professor at the Herzen State Pedagogical University of Russia, Doctor of Science (Art History), Professor

Maya Mudarrisovna Polekhina, Leading Researcher at Moscow State Institute of International Relations (MGIMO University), Doctor of Science (Philology), Professor

Marina Nikolayevna Priemysheva, Senior Research Fellow at the Institute for Linguistic Studies of the Russian Academy of Sciences, Doctor of Science (Philology), Professor

Olga Sergeevna Sapanzha, Head of Chair at the Herzen State Pedagogical University of Russia, Doctor of Science (Culturology), Professor

Tatyana Dmitrievna Smelkova, Head of Chair at the Herzen State Pedagogical University of Russia, Professor

Elena Alekseyevna Fedorova, Professor at P. G. Demidov Yaroslavl State University, Doctor of Science (Philology), Professor

Natalia Leonidovna Shubina, Professor at the Herzen State Pedagogical University of Russia, Doctor of Science (Philology), Professor

Irina Alexandrovna Schirova, Professor at the Herzen State Pedagogical University, Doctor of Science (Philology), Professor (English Editor of the University Research Journal)

Valery Theodorovitch Jungblud, President of Vyatka State University, Doctor of Science (History), Professor

Уважаемые коллеги!

Не утихают споры о приоритетных направлениях в науке XXI века, но большинство согласно, что современная наука существенно отличается от науки XX века: XXI век станет столетием отраслей, основанных на силе человеческого интеллекта, что по сути предопределяет, во-первых, модификацию научных картин мира и стремительное взаимопроникновение наук, углубление интеграции общественных, естественных и технических наук, во-вторых, интенсификацию инновационных идей, процессов и технологий в конкретные отрасли реальной экономики, и в-третьих, формирование информационного общества, основанного на знаниях, что обусловит поиски новых принципов взаимодействия науки и образования как главных индикаторов уровня национальной культуры. Первые десятилетия XXI века свидетельствуют о формировании принципиально иной научно-исследовательской среды, основанной на трансфере знаний между университетами, научно-производственными объединениями, промышленными корпорациями и академической наукой. Поиски нового знания и его верификация сопряжены, как известно, с необходимостью «открытого диалога» — главного условия эффективного научного содружества и нормального функционирования науки. Научный журнал как открытая и доступная для диалога платформа формирует целостное восприятие науки в социальном контексте, поскольку является одним из эффективных средств распространения и популяризации результатов научной деятельности в обществе. Научный журнал создает условия естественного развития научного знания, включению науки в социальный контекст для продуктивного взаимодействия ученых и преподавателей университетов, что способствует формированию так называемой «прозрачности» науки для общества, а также для государственных структур, которые определяют приоритетность в финансировании той или иной области знаний. «Университетский научный журнал» — серьезное рецензируемое научное издание, ориентированное в первую очередь на представителей университетского сообщества РФ и зарубежных университетов, а также широкие круги научных работников. Публикация статей в «Университетском научном журнале» направлена не только на обмен актуальной информацией, но и на оценку научным сообществом результатов исследовательской деятельности ученого, уровня его профессиональной социализации. С этой целью журнал призван способствовать предоставлению авторам возможности увеличения индивидуальных значений индекса Хирша, а серьезность научных статей — получению журналом высокого импакт-фактора. Последний показатель — один из формальных критериев, по которому можно сопоставлять уровень научной деятельности в близких областях знаний, анализировать качество проведенных научных исследований, а также систему рецензирования научных результатов. При присуждении грантов, выдвижении на научные премии (включая Нобелевскую) эксперты непременно обращают внимание на наличие у соискателя публикаций в журналах, имеющих высокий импакт-фактор: чем выше его значение, тем выше научная ценность, авторитетность журнала и опубликованных в нем статей. Мы надеемся, что представляемое Вашему вниманию рецензируемое научное издание «Университетский научный журнал» выполнит задачи, которые сегодня определяются информационным обществом как приоритетные.

Владимир Лаптев, главный редактор

Dear Colleagues,

Discussions on the priority directions of the 21st century science continue unabated. Still, most scholars agree that modern science is painstakingly different from its 20th century model. 21st century rests on and benefits from human intellect; hence, we witness three major features of the modern science that predetermine our vision of the forthcoming journal.

First, a modification of scientific paradigms and rapidly vanishing borders between different branches of sciences and an ever deepening integration of social and natural sciences and technology;

Second, an intense synthesis of innovative ideas, processes, and technologies and its incorporation into specific sectors of the real economy;

Third, the emergence of a new knowledge-based information society, a renewed interest in the quest for the ground-breaking principles that link science and education,two major indicators of the cultural development of a nation.

The first decade of the 21st century has witnessed the formation of a totally different research environment. It is now based on the transfer of knowledge between universities, scientific and industrial entities, as well as corporate and academic communities. Quest for the new knowledge, as well as the verification of the latest scientific results, is no longer possible without conducting an open dialog within the scientific community.

The research journal, an open and accessible forum for such a dialog, fosters a holistic approach to science in a social context and serves as an effective tool for popularizing and disseminating results of scientific research to the public at large.

Our research journal also lays the ground for the development of scientific knowledge, inclusion of science into a social context for a productive interaction between scientists and university faculty, thus making science transparent for the public at large and government entities which determine funding priorities for specific branches of science.

The “Humanities and Science University Journal.” is a major peer-reviewed scientific periodical intended first and foremost for the scholars and scientists of the Russian Federation and the international academic community.

Articles in the “Humanities and Science University Journal” are intended not just for exchange of current information, but also primarily as a tool to evaluate an output by an individual scientist by a scientific community and his or her level of professional recognition.

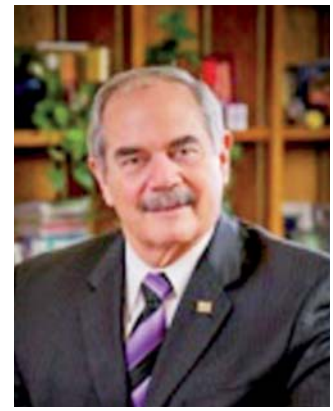
The Journal strives to increase the *h*-index of its individual contributors and enhance its impact factor. The impact factor is the primary formal standard for the evaluation of level of scientific output in related areas, quality control of the performed studies through the system of peer reviews.

In the process of allocation of grants or nominations for scientific awards (including the Nobel Prize) the experts always consider indices of the author’s publications in high-impact journals. The journal’s reputation and its impact-factor go hand in hand with the quality and caliber of its contributors.

We are confident that our “Humanities and Science University Journal” will meet the priority challenges set by the information community.

Vladimir V. Laptev, Chief Editor

Dear Colleagues,



We live in an increasingly interdependent world that offers both challenges and opportunities unique to the current millennium. Just a few years ago, breaking news from one corner of the world may take days to be shared globally, if at all. Now, with the Internet, social media, smart phones, and other technologies, events occurring in even the most remote parts of the world are known globally within minutes and can have major economic, political, or quality of life impact on all of us. This increasing interdependence highlights the responsibility that we have as a world community for issues that transcend our immediate borders and the need to leverage our collective intellectual and material resources to overcome the significant issues of our time.

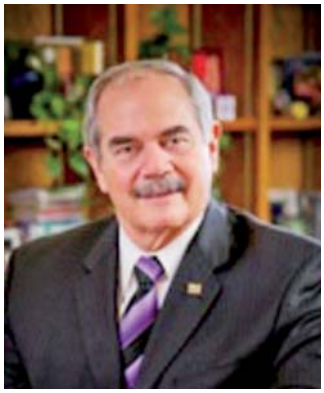
The *Humanities and Science University Journal* provides a unique venue for sharing research findings on the global level and bringing together researchers with common interests and complementing skill sets. It is generally recognized by scientists around the world that significant scientific discovery almost always emanates from a sequence of research, with each inquiry building upon the findings of previous research. Therefore, advancing our knowledge, and our ability to address the critical issues of our time, becomes highly dependent on the global dissemination of new research and applied knowledge, to which the Journal is making valuable contributions.

The Journal is also uniquely positioned to send a forceful message about higher education's role as a strong advocate for the efficacy of shared knowledge and collaborative research. Institutions of higher education are positioned most advantageously among all other organizations to coordinate collaborative efforts and facilitate information sharing across borders. It is the very mission of colleges and universities to create new information, help translate information into practice, and prepare the next generations to assume their responsibilities as world leaders. All institutions of higher education across the world hold this mission. No other organizations, whether they are governments or businesses, share such a common bond and a common language. Therefore, it is incumbent upon colleges and universities around the world to pursue their mission as partners in the global effort to address such collective challenges as health care, poverty, illiteracy, environmental sustainability, and the ethical use of emerging technologies.

The *Humanities and Science University Journal* is an important forum for disseminating the results of international collaboration in higher education, as well as the findings of individual scholars. A future issue of the Journal will, for instance, report on the work and recommendations of the Global Presidential Conclave on the Future of Higher Education held at West Chester University of Pennsylvania between May 29 and June 2 of 2012. Recognizing the prominent role that colleges and universities play in influencing change, leaders from higher education, government, and business and representing more than a dozen countries assembled in the Conclave to recommend actions that can be taken by institutions of higher education to address some of the most critical issues of our time. While the diversity of Conclave participants was considerable, this proved to be an enormous asset, and members were able to relate to the most pressing issues presented and quickly reach agreement on the role of higher education in addressing these issues. The recommendations for action across institutions of higher education will provide highly relevant goals against which institutions of higher education can measure their local and global impacts.

As witnessed by the Global Presidential Conclave outcomes, converging perspectives and shared knowledge such as presented in the *Humanities and Science University Journal* serve to expedite and add value to our efforts to address quality of life issues that affect us all. I am honored and deeply humbled by my appointment as Chairman of the International Editorial Board of Humanities and Science University Journal. Moreover, I applaud those whose vision and hard work have resulted in this very important vehicle for exchanging knowledge and expediting the advancement of research and creativity.

Greg R. Weisenstein, the former President of West Chester University of Pennsylvania (WCUPA), master degree from the University of Washington and doctorate from the University of Kansas, USA



Уважаемые коллеги!

Мы живем в мире, где все взаимосвязано и взаимозависимо. В текущем тысячелетии этот мир бросает нам вызовы и одновременно открывает перед нами уникальные возможности. Всего лишь несколько лет назад нам требовались дни, чтобы поделиться новостями из какой-либо точки мира с широкой аудиторией, иногда же такой обмен вообще оказывался невозможным. Сегодня, с появлением сети Интернет, социальных сетей, смартфонов и других технологий, даже те события, которые происходят в самых отдаленных частях земного шара, становятся известными в течение нескольких минут и способны не только повлиять на нашу жизнь, но и изменить ее качество. Эта постоянно возрастающая взаимозависимость увеличивает нашу ответственность как членов мирового сообщества за те посылы, с помощью которых мы преодолеваем границы.

Вместе с тем растет потребность в объединении интеллектуальных и материальных ресурсов, что позволит нам решать важнейшие проблемы, которые ставит перед нами время.

«Университетский научный журнал» обеспечивает уникальную возможность для обмена научными открытиями в мировом масштабе, для сотрудничества исследователей, обладающих общими научными интересами и сопутствующими им практическими навыками. Учеными мира общепризнан тот факт, что значительные научные открытия обычно становятся результатом серии открытий, каждое из которых опирается на предшествующие результаты исследований. Таким образом, прогресс наших знаний и наша способность отвечать на вызовы времени становятся в высшей степени зависимыми от глобального распространения новых теоретических исследований и прикладных знаний. Ценный вклад в этот процесс вносит и «Университетский научный журнал».

Более того, настоящий журнал обладает уникальной возможностью открыто заявить о роли, которую играет высшее образование в обеспечении эффективного обмена знаниями и в организации совместных исследований. Учреждения высшего образования располагают наиболее благоприятными условиями для координации совместных усилий исследователей, разделенных границами, и для оперативного обмена информацией между ними. Именно в создании новой информации, в претворении знаний в практику, в подготовке нового поколения, готового принять на себя ответственность и стать лидерами мира, заключается особая миссия колледжей и университетов. Все учреждения высшего образования выполняют эту миссию. Никакие иные организации, будь то правительственные или деловые круги, не объединены такой связью и не говорят на «общем языке». Как следствие, во всем мире на университеты и колледжи возложена миссия, выполняемая ими в качестве партнеров по общему делу, — ответить на обращенные ко всем нам вызовы времени: забота о здоровье, борьба с бедностью и неграмотностью, поддержание устойчивости окружающей среды, этическое использование новых технологий.

«Университетский научный журнал» является важной дискуссионной площадкой для диссеминации результатов международного сотрудничества в сфере высшего образования, а также новаторского опыта отдельных ученых.

Приветствую всех, чье видение актуальных проблем и чей упорный труд привели к появлению столь важного средства обмена знаниями, продвижения научных исследований и творческих усилий, каким является «Университетский научный журнал».

Грег Вайзенштейн, экс-президент Уэст-Честерского университета (Пенсильвания, США), обладатель степени магистра (Вашингтонский университет) и доктора (Канзасский университет, США)

СОДЕРЖАНИЕ

Бахтурина А. Ю. Воспоминания министра статс-секретаря А. Ф. Лангофа (1906–1913 гг.) как источник по истории правительственной политики Российской империи в Великом княжестве Финляндском 13

Вахромеева О. Б., Вахромеев Б. А. Экзаменационные книжки слушательниц кафедры теории и истории искусств Бестужевских курсов как исторический источник (по материалам ЦГИА СПб) 20

Демидова И. А. Обработка русской народной песни для хора «Венули ветры» Д. Д. Шостаковича: к вопросу о методе работы с фольклорным первоисточником 25

Цюй Ва, Ван Синюй Соната В. А. Моцарта для клавира и скрипки Ре мажор (KV306): особенности жанрово-стилистического диалога на фоне исполнительской трактовки 33

Клюева И. В. Образ прародительницы Евы в творчестве С. Д. Эрьзи 41

Чэнь Чжу, Су Сяоюэ Исследование путей распространения и механизмов влияния трактата «Искусство войны» Сунь-цзы в России 47

Хо Канин Текстовое лексико-семантическое поле цвета в произведениях Константина Паустовского 60

Царикаев А. Т. Северная Осетия в 1930-е гг.: тенденции и особенности современной историографии 65

Линь Тяньи Импрессионизм в живописи и музыке в исследованиях современных китайских музыковедов 73

Санина Е. В., Филиппов К. А. Графостилистические особенности русскоязычных включений в письмах Отто фон Бисмарка 81

Костогрызова С. Е. Несториане при дворе великого хана по сведениям Гильома де Рубрука 90

Суриков Р. М. Аландские острова как фактор напряженности в российско-шведских отношениях в условиях Первой мировой войны 98

Блинова Е. К., Малюгина Ю. Е. Изменчивость как сущностное основание искусства коллажа в XX веке 104

Корвацкая Е. С. Современная российская silent book в системе художественных и образовательных практик 113

Цяо Юймин Картины Франсуа Буше на китайские сюжеты 126

Курахова А. М. Особенности процесса трансформации социально-общественного положения горянок Дагестана в условиях перехода к советской власти 135

Чжан Цзысюань Когнитивная мотивация дательного падежа в русском языке: посессор как затронутое лицо 141

Миркович А. Композитор О. С. Гребенщиков: югославский фольклор в сочинениях советского периода 151

Го Тяньтянь Китайские фортепианные вариации: традиции и современность 163

Ян Хан Художественные песни на древние тексты современных китайских композиторов (конец XX — начало XXI века) 169

Ло Дань Традиционные китайские благожелательные орнаменты в системе декоративно-прикладного искусства: проблемы адаптации в современном интерьерном текстиле 178

Чжан Исюань Ритуальные функции «Гуруу дуу»: от шаманских обрядов до придворных церемоний 189

Ян Хуань Развитие китайско-казахстанского взаимодействия в рамках международных организаций: исторические аспекты и современные вызовы 197

Русинова А. С. Концептуальный глоссарий Антонио Грамши: структура и актуальность 206

Сапанжа О. С., Некрасова-Каратеева О. Л., Степанова Д. Г. Образы первой линии ленинградского метро в произведениях предприятий художественной промышленности: к 70-летнему юбилею 219

CONTENTS

Bakhturina A. Yu.	Memoirs of the Minister-Secretary of State A. F. Langhoff (1906–1913) as a source for the history of government policy of the Russian Empire in the Grand Duchy of Finland 13
Vakhromeeva O. B., Vakhromeev B. A.	Examination books of female students of the Department of Theory and History of Art at the Bestuzhev Courses as a historical source (based on materials from the Central State Historical Archive of Saint Petersburg) 20
Demidova I. A.	The arrangement of the Russian folk song "Venuli Vetri" by D. D. Shostakovich for the choir: the method of working with the folklore source 25
Qu Wa, Wang Xingyu	W. A. Mozart's Sonata for Piano and Violin in D Major (KV 306): features of genre and stylistic dialogue against the background of performance interpretation 33
Klyueva I. V.	The image of the foremother Eve in the work of S. D. Erzia 41
Chen Zhu, Su Xiaoyue	Research on the pathways of dissemination and mechanisms of influence of Sun Tzu's *The Art of War* in Russia 47
Ho Kanin	The textual lexical-semantic field of colour in the works of Konstantin Paustovsky 60
Tsarikaev A. T.	North Ossetia in the 1930s: trends and features of modern historiography 65
Lin Tianyi	Impressionism in painting and music in the research of modern Chinese musicologists 73
Sanina E. V., Filippov K. A.	Graphostylistic features of Russian-language insertions in the letters of Otto von Bismarck 81
Kostogryzova S. E.	Nestorians at the Court of the Great Khan According to William of Rubruck 90
Surikov R. M.	The Åland Islands as a factor of tension in Russian-Swedish relations during the First World War 98
Blinova E. K., Malyugina Y. E.	Variability as the essential foundation of collage art in the 20th century 104

Korvackaya E. S.	The contemporary Russian silent book in the system of artistic and educational practices	113
Qiao Yuming	Paintings by François Boucher on Chinese subjects	126
Kurakhova A. M.	Features of the transformation of the social and public status of highland women in Dagestan during the transition to Soviet power	135
Zhang Zixua	Cognitive motivation of the Dative Case in Russian: the possessor as an affected participant	141
Mirkovic A.	Composer O. S. Grebenshchikov: Yugoslav folklore in the works of the Soviet period	151
Guo Tiantian	Chinese Piano Variations: Tradition and Modernity	163
Yang Hang	Art songs on ancient texts by contemporary Chinese composers (late 20th — early 21st centuries)	169
Luo Dan	Traditional Chinese auspicious ornaments in the system of decorative and applied arts: problems of adaptation in modern interior textiles	178
Zhang Yixuan	Ritual functions of *guruu duu*: from shamanic rites to court ceremonies	189
Yan Huan	Development of China-Kazakhstan cooperation within international organisations: historical aspects and contemporary challenges	197
Rusinova A. S.	Antonio Gramsci's conceptual glossary: framework and relevance	206
Sapanzha O. S., Nekrasova-Karateeva O. L., Stepanova D. G.	Images of the first line of the Leningrad Metro in the products of art-industry enterprises: on the occasion of the 70th anniversary	219

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 13–19.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 13–19.
Научная статья
УДК 94(480)
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_13

Воспоминания министра статс-секретаря А. Ф. Лангофа (1906–1913 гг.) как источник по истории правительственной политики Российской империи в Великом княжестве Финляндском

Александра Юрьевна Бахтурина
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
grosh13@list.ru, https://orcid.org/0000-0003-1116-4265

Аннотация. Рассматриваются особенности воспоминаний министра статс-секретаря по делам Великого княжества Финляндского А. Ф. Лангофа как исторического источника по истории политики царского правительства в Финляндии. В статье анализируются особенности структуры и содержания воспоминаний, основные вехи биографии А. Ф. Лангофа. На основании анализа имеющейся исследовательской литературы делается вывод о причинах сниженного исследовательского интереса к этому источнику. Показано, как особенности должностного статуса Лангофа и сложности его взаимодействия с П. А. Столыпиным отразились в тексте воспоминаний. Делается вывод о том, что целями Лангоффа при написании мемуаров было не только желание сохранить для современников историю важнейших решений царского правительства по финскому вопросу, включая законы 1908 и 1910 гг., и обсуждение положения безземельных финских фермеров-арендаторов, но и свои, пусть безуспешные, попытки влиять на решения царского правительства в интересах финского народа и автономных прав Финляндии.
Ключевые слова: Лангоф А. Ф., Великое княжество Финляндское, торпарский вопрос, финляндский вопрос, министр статс-секретарь
Благодарности: исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта «Великое княжество Финляндское в правительственной политике Российской империи. 1894–1914 гг.: государственные интересы и практика принятия политических решений» № 24-28-01780

Original article

Memoirs of the Minister-Secretary of State A. F. Langhoff (1906–1913) as a Source for the History of Government Policy of the Russian Empire in the Grand Duchy of Finland

Alexandra Yu. Bakhturina
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
grosh13@list.ru, https://orcid.org/0000-0003-1116-4265

Abstract. The article examines the features of the memoirs of A. F. Langhoff, Minister-Secretary of State for the Affairs of the Grand Duchy of Finland, as a historical source on the history of the policy of the tsarist government in Finland. The article analyses the features of the structure and content of the memories, as well as key stages of A. F. Langhoff's biography. Based on the analysis of the available research literature, a conclusion is drawn about the reasons for the relatively limited research interest in this source. It is shown how the features of Langhoff's official status and the complexity of his interaction with P. A. Stolypin were reflected in the text of the memoirs. It is concluded that Langhoff's goals in writing his memoirs were not only to preserve for his contemporaries the history of the most important decisions of the tsarist government concerning the Finnish question, including the laws of 1908 and 1910, and to discuss the situation of landless Finnish tenant farmers, but also to document his own, albeit ultimately unsuccessful, attempts to influence the decisions of the tsarist government in the interests of the Finnish people and the autonomous rights of Finland.
Keywords: A. F. Langhoff, Grand Duchy of Finland, torpar question, Finnish question, Minister-Secretary of State
Acknowledgements: The study was supported by the Russian Science Foundation as part of the research project "The Grand Duchy of Finland in the Government Policy of the Russian Empire, 1894–1914: State Interests and the Practice of Political Decision-Making", project no. 24-28-01780.

© Бахтурина А. Ю., 2025

История взаимоотношений правительственных верхов Российской империи и законодательных и исполнительных структур Великого княжества Финляндского в начале XX в. вошла в финляндскую историографию как время «угнетения». Одним из характерных его признаков, по мнению финляндских исследователей, стали назначения на административные посты в Финляндии лиц, занимавших пророссийскую позицию. Действительно, на рубеже XIX–XX вв. кадровая политика российского самодержавия в Великом княжестве Финляндском была направлена на то, чтобы на ведущие административные посты назначались лояльные империи финляндские граждане. После краткого периода либерализации и уступок императорского правительства финляндским требованиям, в том числе и в кадровом вопросе, в годы первой русской революции и отставки финляндского генерал-губернатора Н. Н. Герарда, эта тенденция усилилась. На губернаторские и другие посты назначались военные, служившие в русской армии, но имевшие финляндское гражданство. В финляндской историографии деятельность многих должностных лиц, занимавших крупные административные посты и уже в силу служебных обязанностей, сотрудничавших с царским правительством, оценивалась как полностью зависимая от российской власти и потому не заслуживающая пристального внимания исследователей.

Это обстоятельство во многом повлияло на то, что в исторических работах финляндских историков упоминания об их деятельности весьма скупы. Среди них — Лангоф Август Федорович, занимавший с 1906 по 1913 г. пост министра статс-секретаря по финляндским делам. Эта должность существовала с 1834 г., а министр статс-секретарь выполнял технические и посреднические функции между финляндской администрацией и официальными правительственными кругами в Петербурге. Важной особенностью его должностного статуса была как относительная независимость от финляндского Сената, так и тесная связь с официальным Петербургом.

Деятельность А. Ф. Лангофа на этом посту, равно как и его воспоминания, не являлись предметом самостоятельного исследования. К тексту воспоминаний Лангофа российские и зарубежные исследователи обращались довольно редко в связи с историей российской политики в Финляндии в целом [1, с. 41; 2, с. 584].

Воспоминания охватывают период пребывания Лангофа на посту министра статс-секретаря по делам Великого княжества Финляндского с 1906 по 1913 г. В 1913 г. он ушел в отставку. Затем служил в финляндской армии, в 1918 г. вышел в отставку и к 1922 г. завершил работу над мемуарами «Семь лет в качестве представителя Финляндии перед престолом: воспоминания и заметки» [3]. Они были написаны на шведском языке и опубликованы в Гельсингфорсе.

Положение Лангофа в независимой Финляндии было непростым. С одной стороны, он активно сотрудничал с ее новыми лидерами, с некоторыми из них Лангоф был знаком еще до революции 1917 г. С другой, он имел репутацию крупного чиновника, представлявшего финляндские интересы перед царским правительством. Именно на всю сложность своего положения как министра статс-секретаря он обратил внимание в предисловии к воспоминаниям. Он писал: «Возможно, мои заметки могут дать небольшое представление о порой невыносимых ситуациях, в которых

оказывались люди, ответственные за охрану интересов нашей страны, и пролить свет на огромные трудности, с которыми им часто приходилось бороться» [3, S. 1]. Также он подчеркивал свою связь с Финляндией: «Я родился в Финляндии, здесь я провел свое детство и юность, получил воспитание и даже не был за пределами страны, пока в совершеннолетнем возрасте не был произведен в офицеры гвардейского полка в Петербурге» [3, S. 14].

Основой воспоминаний Лангоф назвал собственные «заметки», сделанные во время работы на посту министра статс-секретаря. Текст воспоминаний состоит из трех тематических блоков. Первый — положение статс-секретариата как учреждения в начале XX в., второй — история назначения автора на пост министра статс-секретаря, а также его взаимодействие с Николаем II по финляндскому вопросу, третий, который сам Лангоф считал незавершенным, раскрывает разработку решений по Финляндии в Петербурге.

Части воспоминаний неравномерны по своему объему. В первой части три главы, посвященных компетенции, структуре и чиновникам статс-секретариата, а также истории назначения Лангофа на пост министра статс-секретаря.

Выбор своей кандидатуры на пост министра статс-секретаря Лангоф объяснял решением Николая II. «В начале декабря я был на обеде у императора и сидел рядом с ним. Он имел со мной оживленную беседу и частично коснулся также событий в Финляндии. На следующий день я был приглашен на завтрак с ним и затем также сидел рядом и мог участвовать в беседе…. Император не знал лично слишком многих финнов и о нем также было известно, что он вообще предпочитал сам выбирать лиц, которые по своему положению часто будут с ним соприкасаться...» [3, S. 15].

Далее Лангоф делает акцент на том, что его решение о вступлении в должность было согласовано с финляндской политической элитой. Возможное предложение поста министра статс-секретаря он решил обсудить с Л. Мехелиным, бывшим на тот момент заместителем председателя Хозяйственного департамента финляндского Сената. С Мехелиным Лангоф был, по его собственному утверждению, знаком довольно давно. Встретившись с ним в Гельсингфорсе в начале января 1906 г., Лангоф сообщил, что ожидает назначения на «должность министра статс-секретаря» и «попросил его (Мехелина. — *А. Б.*) совершенно откровенно рассказать, как он и его коллеги отнесутся» к этому. «Я заверил его, что ни в коем случае не почувствую себя нисколько оскорбленным, если они сочтут назначение любого другого человека более подходящим» [3, S. 15–16]. Во время встречи Лангоф подчеркивал, что лично ничего не сделал для того, чтобы обеспечить себе этот пост. Осторожность Лангофа, его встреча с Мехелиным были не случайны. Общественно-политические лидеры Великого княжества Финляндского ожидали совсем другую кандидатуру.

С осени 1905 г. начался поворот в финляндской политике, ознаменовавшийся отменой или приостановкой действия отдельных законов, сокращавших границы финляндской автономии. Смягчение политического курса повлекло за собой многочисленные отставки должностных лиц, от губернаторов до рядовых чиновников, назначения которых связывали с решениями российской власти. Начавшиеся кадровые перестановки

в Великом княжестве заставляли надеяться на то, что и в Санкт-Петербурге интересы Финляндии будет отстаивать лицо, тесно связанное с местными политиками и общественными деятелями. Не случайно депутаты финляндского Сейма в декабре 1906 г. заявили о желательности назначения на должность министра статс-секретаря финна по национальности. Предложение Сейма поддержал финляндский генерал-губернатор Н. Н. Герард. На тот момент этот пост занимал Э. А. Эрштрем — опытный российский чиновник, юрист по образованию, служивший ранее в Государственном совете, Министерстве юстиции, Уголовном кассационном департаменте Правительствующего Сената. Сеймовые депутаты и представители общественно-политических кругов Великого Княжества видели в качестве кандидатов на этот пост Вазаского губернатора Ф. Бьёрнберга или бывшего министра статс-секретаря графа К. А. Армфельта.

Ожидаемо, что реакция финляндских общественно-политических лидеров на возможное назначение Лангофа была весьма негативной. Это обстоятельство он также зафиксировал в мемуарах. Л. Мехелин, переговорив с коллегами, посетил его уже на следующий день и сообщил, что «некоторые из его коллег сомневаются в том, что я достаточно хорошо знаю финские условия, чтобы быть в состоянии представить монарху интересы страны в полностью удовлетворительной форме, и что по этой причине они предпочли бы, чтобы на эту должность был назначен кто-то, более знакомый с нашими взглядами» [3, S. 16]. В ответ Лангоф ответил, что сделает все, что в его силах, чтобы на эту должность был назначен другой, но Мехелин заметил, что и он и его коллеги будут сотрудничать с Лангофом, «если его Величество этого пожелает» [3, S. 16].

Таким образом вопреки желаниям общественности и политиков Великого княжества, 24 января 1906 г. министром статс-секретарем был назначен бывший офицер русского Генерального штаба, датчанин по происхождению генерал-майор А. Ф. Лангоф. С точки зрения некоторых современников, это был необыкновенный взлет и весьма удачный выбор Николая II. «Говорили, что назначение Лангофа было одно из весьма немногих удачных назначений царского правительства и что из всех министров это был единственный человек, который действительно был на месте» [4], — вспоминал впоследствии офицер лейб-гвардии Семеновского полка Ю. В. Макаров. После назначения Лангоф сохранял связи с российской военной средой и не случайно в эмигрантской газете «Возрожение» от 25 января 1930 г. бывшие сослуживцы поместили объявление о панихиде на сороковой день после его кончины [5, с. 3].

Но связь Лангофа с российской военной средой с точки зрения финляндских общественно-политических кругов была одним из его недостатков. Сразу же после этого назначения в финляндской печати стали высказываться опасения относительно того, насколько упорно он будет отстаивать на своем посту интересы Финляндии и не стоит ли восстановить в связи с этим ранее действовавший при статс-секретариате (1857–1891 гг.) Совет по финляндским делам из членов финляндского Сената, которые обсуждали бы дела совместно с министром статс-секретарем.

Настороженное отношение к Лангофу сохранилось и в независимой Финляндии и не случайно в первой части воспоминаний он подробнейшим образом описывает проведенные по его инициативе увольнения части

чиновников Статс-секретариата по делам Великого княжества Финляндского для замены освободившихся вакансий финнами, подчеркивая, что преследовал одну цель: воссоздать прежний облик секретариата и делает вывод, что ему удалось к 1907 г. превратить его из русского в финское учреждение [3, S. 72–73].

Находясь на посту министра статс-секретаря, Лангоф тесно сотрудничал с генерал-губернаторами Н. Н. Герардом, В. А. Бекманом и Ф. А. Зейном. Каждому он дал подробную характеристику, наиболее положительно оценив «прекрасного и благородного» [3, S. 37] Герарда, Лангоф отметил, что на посту генерал-губернатора он стремился защищать не только интересы империи, но и Финляндии, а также проявлял уважение к финляндскому праву.

В исследовательской литературе участие Лангофа в решении вопросов, связанных с политикой царского правительства в Финляндии, рассматривается в связи с такими эпизодами, как: участие представителей Великого княжества в работе Государственной Думы и Государственного Совета, порядок обсуждения общих для Империи и Княжества законов и расширение прав чинов российской полиции и жандармерии на финляндской территории для борьбы с революционным движением. В значительной степени это связано с тем, что сохранилось множество официальных документов и служебной переписки Лангофа с Д. М. Сольским, П. А. Столыпиным, часть которой опубликована [6, с. 107–116; 7]. После ухода Н. Н. Герарда с поста финляндского генерал-губернатора активность А. Ф. Лангофа заметно уменьшилась. Он уже не так настойчиво выступал в защиту финляндской автономии, как это было в годы генерал-губернаторства Герарда. И его имя почти исчезает из официальных документов.

Но с точки зрения Лангофа, его работа не прекращалась. И, видимо, не случайно в воспоминаниях он уделяет весьма пристальное внимание именно периоду с 1908 г. На это указывает содержание второй части воспоминаний, посвященная отношениям императора Николая II с Финляндией. Акцент на личности императора в названии второй части, безусловно, указывает на то, что Лангоф разделял господствовавшее в Финляндии мнение о том, что последняя была связана с Российской империей через личность императора по принципу «личной унии». Но по сути в главах речь идет о деятельности различных учреждений и чиновников, связанных с финляндским вопросом, в том числе: подготовка законодательства, регламентирующего законодательный процесс в Финляндии, начиная с создания комиссии Н. С. Таганцева, дискуссии об отделении Выборгской губернии, арендных отношениях и положении крестьян-арендаторов, урегулирование финансовых взаимоотношений России и Великого княжества, характеристики генерал-губернаторов и представителей высшей российской бюрократии, в том числе В. Н. Коковцова. Лангоф дает им определенные и порой неожиданные характеристики. Так, позицию Коковцова в отношении Финляндии он рассматривал как ловкий политический маневр: «он (Коковцов. — *А. Б.*) неоднократно… уверял меня, что не только не одобряет, но и решительно выступает против националистического направления во внутренней политике России, избранного его предшественником (т. е. П. А. Столыпиным. — *А. Б.*). Я не сомневался, что его поведение было, по крайней мере отчасти, тактическим маневром… было грустно, что именно через финляндский

вопрос он должен был укрепить свои позиции» [3, S. 349]. Собственно императору Николаю II и встречам с ним А. Ф. Лангофа в воспоминаниях уделено очень небольшое место.

Наиболее сложным эпизодом своей деятельности в четвертой главе воспоминаний Лангоф назвал участие в подготовке закона 1909 г. о порядке земельной аренды в Финляндии.

Вплоть до 1908 г. вопрос о поддержке безземельных арендаторов решался в административном порядке путем заключения соглашений между имперской властью и финляндским Сенатом, которые сводились к увеличению по инициативе императора средств на выдачу ссуд для приобретения крестьянами земли.

В 1908 г. император вновь инициировал торпарский вопрос в традиционном направлении. Было предложено принять проект закона, облегчающего приобретение земли крестьянами-арендаторами в Великом княжестве Финляндском. Но финляндский Сенат стал настаивать на передаче торпарского вопроса в Сейм и отказался решать его в административном порядке между императором и Сенатом. Закон был принят финляндским Сеймом в 1908 г., но последний был распущен императором и его решения не могли вступить в силу. Возникшая ситуация требовала решения: закон, облегчавший положение финляндских крестьян-арендаторов, «повис в воздухе» и виновником становился император, распустивший Сейм. В этой ситуации члены Совета министров предложили принять закон независимо от Сейма. Это вызвало протест со стороны Лангофа, считавшего, что это противоречит финляндскому законодательству. В воспоминаниях он подробно изложил ход дискуссий, подчеркнув, что главным его противником стал министр юстиции Щегловитов. На заседании Совета министров присутствовал Николай II и, как отмечал Лангоф, во время прений «трудно было понять, с чьим мнением он согласится — с мнением министра юстиции или моим» [3, S. 190]. Продолжительное, по свидетельству Лангофа, четырнадцатичасовое обсуждение вопроса завершилось решением о принятии закона и введением в его текст преамбулы о том, что, хотя Сейм и распущен, но император, заботясь о положении беднейшего населения Финляндии, в порядке исключения закон рассмотрел и утвердил.

В воспоминаниях Лангоф указывал на то, что поражение заставило его обратиться к Николаю II с просьбой об отставке: «После завершения представления я доложил императору, что поскольку мои взгляды на законность столь сильно расходятся с позицией совета министров и поскольку моим представлениям не было уделено никакого внимания, я нахожу, что больше не могу быть полезен ни его Величеству, ни моей стране и поэтому прошу об отстранении от должности» [3, S. 191–192]. Далее Лангоф указывал, что остаться ему пришлось как по просьбе императора, так и членов финляндского Сената, которые считали, что его действия были абсолютно верными.

Дальнейшие эпизоды деятельности Лангофа в воспоминаниях имеют аналогичный контекст: описание трудностей, его попыток противостоять решениям и инициативам Совета министров, защита финляндского законодательства и автономии.

Обращает на себя внимание изложение обстоятельств добровольной отставки Лангофа. По мнению финляндского историка О. Юссилы, отставка была связана с невозможностью для министра статс-секретаря

влиять на позицию императора из-за изменившегося порядка доклада по финляндским делам, когда «после представления императору протокола Совета министров министр статс-секретарь Финляндии уже не имел права на повторный доклад по этому же вопросу» [8, с. 724]. Лангоф в воспоминаниях выделяет несколько причин и в качестве основной называет то, что «надежды на изменение политики России в отношении Финляндии к лучшему… оказались беспочвенными» [3, S. 361] и 24 января 1913 г. он подал прошение об отставке.

На встрече с императором «что касается способа представления, он убежден, что я смогу по соглашению с Коковцовым добиться такого компромисса, который сделает применение указа Советом министров менее обременительным, чем при Столыпине» [3, S. 353]. Важнейшей причиной своей отставки Лангоф называл усиление националистов в правительстве и в окружении Николая II, а также нежелание последнего противостоять их требованиям.

Ценность воспоминания А. Ф. Лангофа как источника по истории финляндской политики российского самодержавия несомненна. Приводимые им факты не только позволяют более детально рассмотреть основные ее вехи, но и понять роль и место министра статс-секретаря как должностного лица, обеспечивавшего взаимодействие императора и финляндских учреждений

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Петров П. В.* Царизм и финляндский торпарский вопрос в конце XIX — начале XX вв. // Россия и Финляндия в XVIII—XX вв. / Специфика границы. СПб., 1999. С. 36–45.

2. *Постников Н. Д.* Политические партии Великого княжества Финляндского (60-70 годы XUX века — 1914 год). М.: Научно-политическая книга. 2024. 719 с.

3. *Langoff Aug.* Sju år såsom Finlands representant inför tronen: minnen och anteckningar åren 1906–1913. Helsigfors. 1922. 378 s.

4. *Макаров Ю. В.* Моя служба в Старой Гвардии. 1905–1917. М.: Центрполиграф. 2023. 479 с.

5. Лангоф А. Ф. // Возрождение. 25 января 1930. № 1698. С. 3.

6. Материалы Высочайше учрежденного под председательством гр. Д. М. Сольского совещания для разработки необходимых в действующем учреждении Государственного совета изменения. СПб., 1906.

7. Переписка Н. А. Романова и П. А. Столыпина // Красный архив. 1924. № 5. С. 102–128.

8. *Юссила О.* Великое княжество Финляндское. 1809–1917 / пер. с финского. Хельсинки: Ruslania Books Oy. 2009. 844 с.

Статья поступила в редакцию 20.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 20.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
А. Ю. Бахтурина — доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории государственных учреждений и общественных организаций.
Information about the Author:
A. Yu. Bakhturina — Doctor of Sciences (History), associate professor, professor at the Department of History of State Institutions and Public Organisations.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 20–24.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 20–24.
Научная статья
УДК 930.2
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_20

Экзаменационные книжки слушательниц кафедры теории и истории искусств Бестужевских курсов как исторический источник (по материалам ЦГИА СПб)

Оксана Борисовна Вахромеева[1], *Борис Аркадьевич Вахромеев*[2]
[1] *Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия*
[2] *Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения, Санкт-Петербург, Россия*
[1] o.vahromeeva@spbu.ru, http://orcid.org/0000-0001-9936-3159
[2] b.vahromeev@gmail.com, http://orcid.org/0009-0000-4789-6666

Аннотация. В рамках социального направления историографии высшего образования существует устойчивый интерес исследователей к некоторым видам исторических источников делопроизводственного характера вузов. Среди них выделяют студенческие университетские матрикулы, трансформировавшиеся в зачетные книжки. Университетская традиция удостоверительных документов учащихся была перенесена на Бестужевские курсы. На материале экзаменационных книжек бестужевок, специализировавшихся по кафедре теории и истории искусств, впервые в отечественной историографии раскрываются особенности данного типа источника.
Ключевые слова: Бестужевские курсы, кафедра теории и истории искусств, экзаменационные книжки, слушательницы, предметная система

Original article

Examination Books of Female Students of the Department of Theory and History of Art at the Bestuzhev Courses as a Historical Source (Based on Materials from the Central State Historical Archive of Saint Petersburg)

Oksana B. Vakhromeeva[1], *Boris A. Vakhromeev*[2]
[1] *Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia*
[2] *Saint Petersburg State University of Aerospace Instrumentation, Saint Petersburg, Russia*
[1] o.vahromeeva@spbu.ru, http://orcid.org/0000-0001-9936-3159
[2] b.vahromeev@gmail.com, http://orcid.org/0009-0000-4789-6666

Abstract. Within the social direction of the historiography of higher education, scholars have shown sustained interest in some types of administrative and record-keeping sources produced by universities. Among them, student matriculation records, later transformed into examination record books, stand out. The university tradition of student identification documents was transferred to the Bestuzhev Courses. Using the material from the examination books of female students who specialised in the Department of Theory and History of Art, this article, for the first time in Russian historiography, reveals the distinctive features of this type of historical source.
Keywords: Bestuzhev Courses, Department of Theory and History of Arts, examination books, female students, subject-based system

В историографии высшей школы существует отдельное социальное направление, в рамках которого исследователи изучают университетские матрикулы, записи и зачетные книжки как часть делопроизводственных

© Вахромеева О. Б., Вахромеев Б. А., 2025

источников высших учебных заведений (А. Ю. Андреев, В. Каради, Н. Тихонов-Сигрист, Л. П. Леппик, Ю. Е. Бут, Д. О. Жаров, М. В. Новиков, Т. Б. Перфилова и другие). Отдельные авторы связывают зачетные книжки непосредственно с экзаменом, полагая их составным элементом процесса образования [1, с. 86]. При этом указывается, что экзаменатор проявляет интерес к зачетке экзаменуемого в связи с его общей успеваемостью [1, с. 94]. Удостоверительные документы слушательниц Высших женских курсов в университетских городах Российской империи практически не изучены. В настоящей статье с позиции критики источника впервые в отечественной историографии проанализированы экзаменационные книжки курсисток, специализировавшихся по кафедре теории и истории искусств Бестужевских курсов в начале XX в. Дополнением к изложенным материалам служит недавно опубликованная статья О. Б. Вахромеевой о приготовлении выпускниц историко-филологического факультета курсов к научной деятельности, в которой обращено внимание на удостоверительные документы в связи с экзаменационными испытаниями [2, с. 629, 635].

Экзаменационные книжки бестужевок представляли собой удостоверительные документы, выдававшиеся в канцелярии курсов. В университетской традиции зачетные книжки заменили матрикулы — ежегодные списки, содержавшие сведения о студентах [3, с. 9]. Экзаменационные книжки (записи) в императорском Санкт-Петербургском университете, введенные после студенческих волнений начала 1860-х гг., печатались типографским способом, содержали сведения о сданных универсантом зачетах и экзаменах. Пару страниц в них отводилось обязательным к исполнению корпоративным правилам. Они представляли собой документ, который служил учащимся удостоверением личности [4, с. 23]. На Бестужевских курсах большинство зачетных книжек содержали фотографию слушательниц и типовой билет для входа. Документ давал курсисткам право посещения учебных аудиторий, библиотек, музеев, кружков, башен–обсерваторий и научных обществ; при предъявлении действительной книжки предоставлялся вид на жительство.

Обращаясь к внешней критике источника, отметим, что экзаменационные книжки имели типографские корочки темно-зеленого цвета. На форзаце светлого оттенка помещались: фотография и «билет для входа»; реже на фронтисписе встречаются портреты курсисток. Характер снимков не идентичен. Как правило, это «фотографии на документы» (в книжке «Слушательницы Петроградского III Государственного университета историко-филологического факультета группы истории филологии и истории искусств Матье Милицы Эдвиновны, поступившей в 1908 г.» — оплечный фотопортрет юной курсистки [5, л. 1]). Попадаются любительские фотографии (в книжке «Слушательницы С.-Петербургских Высших женских курсов историко-филологического факультета по пятой группе всеобщей истории Прокопе Анны Германовны, поступившей в 1905 г.» — пейзажная фотография, сделанная в летний день, героиня стоит в пол-оборота во весь рост, опираясь на зонт от солнца, на лице ее улыбка [6, л. 1]).

Источник чаще всего имеет название «экзаменационная книжка слушательницы». Даже если на титульном листе оно не фигурирует, по сложившейся традиции архивисты в наименовании единицы хранения называют

его «экзаменационной книжкой». На титульном листе, помимо номера книжки (или без него), указывались: группа специализации, фамилия, имя и отчество курсистки, назывался год поступления на курсы, после чего следовала подпись декана историко-филологического факультета (в подавляющем числе случаев это был профессор И. М. Гревс). На последней странице книжки делались отметки о взносах платы за обучение по полугодиям (по которым можно установить точные сроки обучения, в том числе с перерывами, например, М.Л. Егорова, ур. Котлубай училась с двумя перерывами с 1905 по 1916 г. [7, л. 11 об.–12]. Делопроизводитель ВЖК (поначалу ею была бестужевка первого года выпуска Н. А. Ветвеницкая, ур. Гайворонская, в последние годы деятельности курсов — выпускница 1911 г. О. В. Рафаилович) по необходимости прикладывала копию уведомления на имя курсистки старшего курса с разрешением «взять главным отделом» определенную тему (в качестве специального вопроса исследования), например, для Н. А. Энман «историю античного искусства» [8, л. 10 об.]. На форзаце книжек встречается дополнительная информация: во-первых, библиотекари ставили штамп «книг не числится» и писали дату [9, л. 15]; во-вторых, перед выдачей оплаченного свидетельства об окончании курсов (иногда указывался номер диплома) казначей оставляла краткую заметку о том, что долг за основные и дополнительные учебные дисциплины погашен [10, л. 4 об.–5].

Условно экзаменационные книжки бестужевок–искусствоведов следует разделить на две группы. Первый вариант книжки получил распространение до введения в 1906–1907 уч. г. предметной системы обучения. Второй был связан с нововведением, поэтому к типовым графам листов источника добавились две страницы «Положения о предметной системе преподавания» и две страницы с перечислением групп предметов на историко-филологическом факультете с последовательностью по сдаче испытаний. В ряде книжек искусствоведы упоминаются не как слушательницы, а как окончившие курс наук на ВЖК; еще реже встречаются вкладыши (листы с перечислением предметов и отметок), оба случая связаны с заведением двух книжек в разные годы, например, у курсистки О. И. Бич [10, л. 4].

Объем источника мог быть различным (от 12 до 24 страниц). Книжки имели типовое содержание: а) основные предметы обязательные, б) вспомогательные предметы обязательные, в) вспомогательные предметы рекомендованные, д) специальные отделы (главный, углубленный и дополнительный), е) семинарии и листки для записи в просеминарии. В случае перерыва в учебе, поступления на другое отделение (факультет), утраты книжки или перенесения отметок из других удостоверительных источников делопроизводитель курсов ставила штамп «проверила Н. А. Ветвеницкая», чтобы зачесть те предметы, которые были уже пройдены (в таких случаях не ставились даты испытаний). Например, в книжке С. Д. Рудневой, поступившей в 1908 г., по ряду «основных предметов обязательных» (латинский и французский языки, история Византии, история Греции) стоял такой штамп [11, л. 1 об.]. В годы Первой мировой войны дополнительные экзамены объявлялись бесплатными, «как основные при курсах» [11, л. 3 об.–4]. К ним относились разные предметы, например, для Е. О. Прушевской это были: история Византии, введение в языкознание, латинский автор, исто-

рия церкви, история западноевропейской литературы, новая философия [9, л. 6].

Кафедра теории и истории искусств историко-филологического отделения (с 1906 г. факультета) Бестужевских курсов относилась к пятой группе всеобщей истории [2, с. 626] (сведения об этом содержатся на титульном листе источника). С введением предметной системы общие искусствоведческие курсы слушали все курсистки историко-филологического факультета, о чем они имели отметки в своих зачетках. Кроме того, встречаются книжки слушательниц других подгрупп всеобщей истории и других групп (например, русской истории), в которых делались отметки о прохождении курсов и семинаров по кафедре теории и истории искусств.

Анализ содержания удостоверительного источника (его внутренняя критика) позволяет установить основные вехи учебной и научной деятельности курсисток-искусствоведов на протяжении всех лет их пребывания на курсах. Так, А. Ф. Капустина, поступившая на ВЖК в 1911 г., согласно «специальному отделу» книжки, на старших курсах не решалась выбрать между специализацией по древнерусской истории у приват-доцента М. Д. Приселкова и по искусству домонгольского периода Руси у профессора Д. В. Айналова (у каждого из них она прослушала по три курса и была успешно аттестована) [12, л. 5 об. –7]. Курсистки–искусствоведы на ВЖК имели исключительный выбор учебных дисциплин, которые читали известные ученые — Д. В. Айналов, Б. В. Фармаковский, А. А. Константинова; в качестве семинариев и дополнительных отделов они нередко выбирали курсы крупных специалистов по всеобщей истории — М. И. Ростовцева, И. М. Гревса, Е. В. Тарле, Л. П. Карсавина, К. В. Хилинского, Н. П. Оттокара и других.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Кудрявцев Л. Д.* Об экзаменах // Вестник Московского ун-та. Сер. 20. Педагогическое образование. 2014. № 1. С. 86–99.

2. *Вахромеева О. Б.* Приготовление к научной деятельности выпускниц историко-филологического факультета Бестужевских курсов // Вестник СПбГУ. История. 2025. Т. 70. Вып. 3. С. 622–638.

3. *Жаров Д. О.* Обозначение происхождения студентов иезуитских университетов в Граце и Трнаве в XVI — первой половине XVII вв.: географический и этнолингвистический принцип // Славянский мир: общность и единообразие. 2020. № 1. С. 8–14.

4. *Новиков М. В., Перфилова Т. Б.* Студенческие волнения накануне «эпохи Великих реформ» // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 2. Т. 1. С. 14–32.

5. Экзаменационная книжка М. Э. Матье // ЦГИА СПб. Ф. 113. Оп. 2. Ед. хр. 1198. Л. 1–12.

6. Экзаменационная книжка А. Г. Прокопе // ЦГИА СПб. Ф. 113. Оп. 2. Ед. хр. 1581. Л. 1–11.

7. Экзаменационная книжка М. Л. Егоровой, ур. Котлубай // ЦГИА СПб. Ф. 113. Оп. 2. Ед. хр. 604. Л. 1–13.

8. Экзаменационная книжка Н. А. Энман // ЦГИА СПб. Ф. 113. Оп. 2. Ед. хр. 2296. Л. 1–10.

9. Экзаменационная книжка Е. О. Прушевской // ЦГИА СПб. Ф. 113. Оп. 2. Ед. хр. 1590. Л. 1–15.

10. Экзаменационная книжка О. И. Бич // ЦГИА СПб. Ф. 113. Оп. 2. Ед. хр. 182. Л. 1–15.

11. Экзаменационная книжка С. Д. Рудневой // ЦГИА СПб. Ф. 113. Оп. 2. Ед. хр. 1672. Л. 1–13.

12. Экзаменационная книжка А. Ф. Капустиной // ЦГИА СПб. Ф. 113. Оп. 2. Ед. хр. 811. Л. 1–13.

Статья поступила в редакцию 05.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 05.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторах:
О. Б. Вахромеева — доктор исторических наук, профессор кафедры истории для преподавания на естественных и гуманитарных факультетах;
Б. А. Вахромеев — аспирант кафедры бизнес-информатики и менеджмента (№ 82) первого года обучения; ассистент кафедры международного предпринимательства (№ 83).

Information about the Authors:
O. B. Vakhromeeva — Doctor of Sciences (History), professor at the Department of History for Teaching in Natural Sciences and Humanities Faculties;
B. A. Vakhromeev — first-year postgraduate student at the Department of Business Informatics and Management (N 82); assistant at the Department of International Entrepreneurship (N 83).

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 25–32.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 25–32.
Научная статья
УДК 78.071.1
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_25

Обработка русской народной песни для хора «Венули ветры» Д. Д. Шостаковича: к вопросу о методе работы с фольклорным первоисточником

Ирина Алексеевна Демидова[1, 2]
[1] *Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского, Санкт-Петербург, Россия*
[2] *Санкт-Петербургская детская школа искусств им. В. А. Гаврилина, Санкт-Петербург, Россия*
irina-golysheva@yandex.ru

Аннотация. В настоящей статье рассматриваются методы работы Д. Д. Шостаковича с фольклорным первоисточником на примере хора a cappella «Венули ветры». В исследовании сравниваются различные варианты напевов и текстов данной песни и характеризуются особенности творческого подхода Д. Д. Шостаковича, что предопределяет приемы работы с аутентичными образцами фольклора ряда композиторов «новой фольклорной волны».
Ключевые слова: фольклор, обработки народных песен для хора, композитор, Д. Д. Шостакович, «новая фольклорная волна»

Original article

The Arrangement of the Russian Folk Song “Venuli Vetri” by D. D. Shostakovich for the Choir: the Method of Working with the Folklore Source

Irina A. Demidova[1, 2]
[1] *Saint Petersburg Music College named after M. P. Mussorgsky, Saint Petersburg, Russia*
[2] *Saint Petersburg Children’s Art School named after V. A. Gavrilin, Saint Petersburg, Russia*
irina-golysheva@yandex.ru

Abstract. This article examines D. D. Shostakovich’s methods of working with folklore sources, using the a cappella choir “Venuli Vetri” as an example. The study compares various versions of the melody and lyrics of this song and characterises the distinctive features of Shostakovich’s creative approach, which predetermines the methods used by several composers of the “new folk wave” to work with authentic folklore samples.
Keywords: folklore, arrangements of folk songs for choir, composer, D. D. Shostakovich, “new folk wave”

Музыка Д. Д. Шостаковича неразрывно связана с историей страны и не может существовать независимо от культурного наследия России. Композитор создает произведения в различных музыкальных жанрах (симфонии, оперы, камерные сочинения для голоса с фортепиано и различных ансамблей), которые многосторонне раскрывают дух эпохи. Д. Д. Шостакович является основоположником особого направления в музыкальном искусстве, которое обращает нас в духовный мир человека, способствует пониманию его личностных ценностей — добра и зла, любви и ненависти. Неслучайно исследователи говорят о значительном влиянии музыки

© Демидова И. А., 2025

Д. Д. Шостаковича на сочинения других музыкантов XX в. Композитор *«раздвинул границы самого музыкального искусства и создал в области инструментальных форм новый тип художественного мышления, повлиявший на композиторов разных стилей и способный служить воплощению отнюдь не только того содержания, которое выражено в соответствующих произведениях Шостаковича»* [1, с. 274].

Одним из направлений для поиска творческих идей становится обращение Д. Д. Шостаковича к подлинно национальным истокам, к фольклору, к аутентичным этнографическим записям. Об этом свидетельствуют слова самого музыканта, поднимающего вопрос о собирательской экспедиционной работе, произнесенные им в 1952 г.: *«Я верю, что в годы новых пятилеток дело собирания, изучения и пропаганды народно-песенного искусства всех республик, краев и областей нашей Родины будет поднято на новую, подлинно научную высоту, достигнет значения большого общегосударственного дела. Должна быть* ***создана полная энциклопедия народной музыки*** (выделено мной. — *И. Д.*) *Советского Союза, охватывающая все многообразие жанров и видов русского музыкального фольклора и музыкального фольклора всех национальностей СССР. Этот грандиозный труд потребует усилий целого поколения советских музыкальных этнографов и музыковедов, но начало ему должно быть положено в ближайшее время…»* [2, с. 152].

Неслучайно композитор поднимает вопрос об «полевых» записях фольклора. В 1950–1960-е гг. начинается возрождение экспедиционной работы. Ряд экспедиций, в частности в Куйбышевскую (Самарскую) область, проводятся сотрудниками сектора народного творчества Института русской литературы (Пушкинский Дом). По линии Союза композиторов активную деятельность ведет Н. Л. Котикова, работающая преимущественно на территории Псковской области. В состав экспедиций под ее руководством входили профессиональные композиторы и музыковеды: С. М. Слонимский, И. М. Ельчева, В. А. Гаврилин, Г. Г. Белов, А. М. Мехнецов. Отдельно следует отметить работу И. И. Земцовского на родине композитора М. П. Мусоргского в Торопецком районе Калининской области (1964–1965 гг.) и самостоятельное исследование традиций старожилов Западной Сибири А. М. Мехнецовым в 1960–1970-е гг., по результатам которых выходят песенные сборники.

В довоенные годы фольклорными экспедициями в Ленинградской консерватории занимался Б. В. Асафьев, с чьей подачи в 1920-е гг. состоялись поездки на Русский Север. Работа по собиранию фольклора была продолжена после большого перерыва уже под руководством Ф. А. Рубцова: в 1962 г. состоялась экспедиция в Лодейнопольский район Ленинградской области. И с этого года начинаются регулярные выезды в русские деревни при участии музыковедов и композиторов Ленинградской государственной консерватории.

Так как многие музыканты вживую знакомятся с народной песней и слышат ее непосредственно от народных исполнителей, у них возникает естественное желание сделать народную песню более доступной массовому слушателю. В Ленинграде рождается идея создания сборника обработок современных фольклорных записей, для которого Д. Д. Шостакович пишет два хора a cappella ***«Венули ветры»*** и ***«Как меня младу-младешеньку муж***

больно бил»[1]. Первое исполнение этих двух хоров состоялось в Москве 24 ноября 1957 года также под управлением А. В. Свешникова.

Поиск аутентичного источника обработки второй песни ор. 104 ***«Как меня младу-младешеньку муж больно бил»*** пока не дал нам точного ответа, где мог Д. Д. Шостакович познакомиться с данной песней. Абсолютно идентичный вариант напева и текста был нами обнаружен в публикации «Традиционный фольклор Новгородской области (по записям 1963–1976 гг.)» [3].

Но особый интерес представляет первая песня из этого хорового цикла Д. Д. Шостаковича ***«Венули ветры»***. Источником для обработки композитора послужила песня, записанная в с. Кураповка Богатовского района Куйбышевской (Самарской) области экспедицией, организованной Институтом русской литературы (Пушкинский Дом)[2] и опубликованная в сборнике «Русские народные песни Поволжья» [4, с. 187], увидевшем свет в 1959 г. Образец в сборнике нотирован Ф. В. Соколовым, но, по всей видимости, Д. Д. Шостакович изначально познакомился именно с фонографической записью (напомним, что сборник появился лишь в 1959 г., в то время как обработка Д. Д. Шостаковича — в 1957). Сложно сказать, почему Д. Д. Шостакович обратился именно к поволжским материалам. Может быть, это связано с тем, что небольшой период войны (с октября 1941 по май 1942 г.) композитор находился в эвакуации в г. Куйбышеве (ныне — Самаре). И обратившись к песне, записанной в тех местах, где музыканта гостеприимно приняли, Д. Д. Шостакович выразил благодарность поволжским жителям.

Поэтический текст песни «Венули ветры», опубликованной в сборнике «Русские народные песни Поволжья» под № 95, представляет собой сокращенный вариант текста свадебной песни «Вянули, вянули, вянули во поле цветики», расположенной в том же издании под № 94. Сюжетная канва обеих песен связана с темой, по определению Л. Н. Виноградовой, «предпочтение милого (милой)» [5, с. 56]. Мотив «С кем же мне думушку думать и гадать? — С батюшкой, с матушкой, с миленьким» имеет широкое распространение не только на территории Самарской области, но и в других регионах России. К примеру, в Смоленской области данный вариант песни распространен с зачином «Грянула музыка в новом тереме». Хотя для волжского варианта наиболее употребительным является следующий зачин.

Пример 1. Сравнение поэтических текстов песни «Венули ветры»

Русские народные песни Поволжья [4, № 95]
Венули, венули, венули ветры вдоль улицы, Венули ветры вдоль улицы.
Грянули, грянули, грянули веслами по морю, *Грянули веслами по морю.*
По морю, по морю, морю синему, По морю, морю синему.
По синему, по синему, по синему, по Волынскому, По синему по Волынскому.

Русские народные песни Поволжья [4, № 94]	Традиционный фольклор Нижегородской области [3, № 5]
Вянули, вянули, вянули во поле цветики, Вянули во чистоем лазоревые.	Вянули, вянули, вянули во поле цветики, Вянули во чистыим лазоревые.
Грянули, грянули, грянули по морю весельцами *И грянули по синему ветлянымы.*	*Грянули, грянули, грянули на море весёлками* *Грянули во сизое крашённинькими.*
Топнули, топнули, топнули кони подковами, Топнули добры немецкими.	Топнули, топнули, топнули конюшки подковушками, Топнули воронья серебряными.

Отметим, что для свадебных песен более характерным в изложении поэтического текста оказывается прием параллелизма «грянули на море веселками — топнули кони подковами», что мы и наблюдаем в вариантах песни с зачином «Вянули во поле цветики». Развернутое продолжение «грянули веслами по морю, по морю синему, Волынскому» свойственно, скорее, жанру исторической песни или хороводной, хотя зачинная строфа поэтического текста напрямую соотносит нас со свадебной «Не было ветру — вдруг навеяло».

Пример 2. М. А. Балакирев «Не было ветру» [6, № 1]

Не было ветру, не было ветру, —
Вдруг навянуло, вдруг навянуло.

Не ждала гостей, не ждала гостей, —
Вдруг наехали, вдруг наехали.

Полон дом, полон дом
Вороных коней, вороных коней.

Полны горницы, полны горницы,
Молодых гостей, молодых гостей.

Сопоставляя образец, опубликованный в сборнике «Русские народные песни Поволжья» под № 95 «Венули ветры»[3], с обработкой Д. Д. Шостаковича, можно проследить интересные нюансы сочинения композитора.

Д. Д. Шостакович оставляет исходную тональность песни — g-moll, однако уже первая строфа обнаруживает небольшие отличия композиторского сочинения от фольклорного образца. В первоисточнике мы обнаруживаем равномерное движение мелодии в распевах восьмыми длительностями, в то время как Д. Д. Шостакович в тех местах активно использует обратный пунктирный рисунок. Эта закономерность прослеживается и в других строфах.

Пример 3. «Венули ветры» [4, № 95]

Пример 4. Д. Д. Шостакович «Венули ветры» [7]

Еще одним характерным стилевым нюансом обработки Д. Д. Шостаковича является использование композитором в различных строфах напева украшений.

Пример 5. Д. Д. Шостакович «Венули ветры» [7]

Важной чертой композиторского сочинения становится перетактировка оригинальной записи. Особо следует обратить внимание на перенос Д. Д. Шостаковичем смыслового акцента поэтического текста.

Пример 6. «Венули ветры» [4, № 95]

Пример 7. Д. Д. Шостакович «Венули ветры» [7]

К существенным признакам — показателям композиторского восприятия напева, мы также относим октавные удвоения в конце строф, которые есть у Д. Д. Шостаковича и не отражены в этнографической расшифровке.

Рассмотренные нами стилевые закономерности композиторского письма свидетельствуют о том, что, действительно, скорее всего, музыкант слышал оригинальную запись песни «Венули ветры» из с. Кураповка Самарской области и воплотил в своей обработке собственные слуховые впечатления. В сочинении Д. Д. Шостаковича мы обнаруживаем типовой вариант напева, который основан на звучании различных музыкально-поэтических строфах. Особое внимание композитора связано с отражением в нотации особых исполнительских приемов.

Если предположить, что Д. Д. Шостакович изначально расшифровал народную песню, ставшую впоследствии основой его обработки, нельзя сказать с полной уверенностью, что его нотация достоверно отражала то, что звучало на фонограмме. Многие композиторы, например, В. А. Гаврилин — участник этнографических экспедиций, — с чьими расшифровками фольклора нам удалось познакомиться, не воспроизводил услышанное от народных исполнителей с абсолютной точностью, а преломлял напев сквозь призму собственных впечатлений.

Художественный образ, полученный в результате общения композиторов с аутентичным фольклором, обретает особую форму. Для того, чтобы создать целостное в своем восприятии произведение, Д. Д. Шостакович использует различные приемы композиторского письма: прибегает к

употреблению элементов подголосочной полифонии, имитации. Проведение темы в различных хоровых партиях, создает особую окраску звучания произведения в целом.

Два хора a cappella Д. Д. Шостаковича, особенно песня «Венули ветры», иллюстрируют подходы композитора к подлинному фольклорному материалу. Это сочинение, с нашей точки зрения, лежит в основе последующего развития жанра хоровой обработки русских народных песен, основанных на подлинных этнографических записях, выполненных преимущественно самими композиторами в фольклорных экспедициях.

Традиции, заложенные Д. Д. Шостаковичем, продолжают композиторы «новой фольклорной волны»: Г. Г. Белов, С. М. Слонимский, Б. И. Тищенко, Ю. М. Буцко и многие другие. Неслучайно многие из музыкантов являются или считают себя учениками великого мастера. Многие композиторы начинают сами ездить в фольклорные экспедиции и воспринимают песни непосредственно от народных исполнителей.

Идею создания сборника подлинных записей фольклора впоследствии воплотила Н. Л. Котикова, выпустив в 1970 г. сборник «Русские народные песни в обработке советских композиторов для смешанного хора без сопровождения» [8]. Важной особенностью публикации является наличие имен исполнителей, адреса и автора записи этнографического источника, а также жанровая атрибуция песен. Данные сведения подтверждают высказанное выше предположение об использовании материалов современных фольклорных экспедиций в Псковскую, Калининскую, Ленинградскую и Томскую области[4]. Из данной публикации наше внимание привлекла обработка народной песни ***«Венули ветерцы»***, выполненная О. П. Коловским.

Пример 8. О. П. Коловский «Завеяли ветерцы» [8, с. 25–28]

В качестве первоисточника композитором была использована песня, записанная И. Д. Фридрихом от П. М. Вавиловой в Пыталовском районе Псковской области в 1932 г.

Пример 9. И. Д. Фридрих «Завеяли ветерцы» [9, с. 28]

Сюжет песни полностью соответствует поэтическому тексту песни «Венули ветры», обработанной Д. Д. Шостаковичем (та же тема «предпочтение милого (милой)»). Однако автор обработки атрибутирует ее как «святочную хороводную», поскольку при полном сходстве сюжета музыкальная форма песни иная: представляет новый ритмический и мелодический тип.

С точки зрения подхода композитором к обработке мы наблюдаем «соблюдение правил», предложенных Д. Д. Шостаковичем. Сначала О. П. Коловский проводит без изменений тему народной песни. Правда, в отличие от Д. Д. Шостаковича, музыкант сразу дает многоголосное изложение напева (хотя расшифровка И. Фридриха одноголосна). В остальном О. П. Коловский, используя различные стилевые находки: бурдонное звучание, перетяжки в верхних голосах, имитационные подголоски — создает яркое и образное сочинение.

Таким образом, мы видим, что молодые композиторы продолжают идеи, заданные Д. Д. Шостаковичем. Прежде всего, они стремятся к тому, чтобы создать произведения, близкие духу русских людей, понятные им с точки зрения образности поэтических текстов, музыкального языка. Этим вызвано обращение музыкантов к фольклорному материалу. Авторы сохраняют в своих обработках музыкально-стилевые закономерности, присущие первоисточнику, что свидетельствует о грамотном понимании и авторами особенностей народно-песенного языка.

Среди формообразующих элементов необходимо подчеркнуть преобладание полифонических приемов изложения музыкального материала — подголосочности, различных видов имитации — позволяющих многогранно представить богатство аутентичного первоисточника.

Представители новой фольклорной войны, являясь непосредственными участниками фольклорных экспедиций, возводят жанр обработки русской народной песни на новый уровень, что способствует целостному пониманию народной традиционной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] По всей видимости, сборник так и не был создан. Произведения Д. Д. Шостаковича датированы ор.104.

[2] Запись была выполнена 29.07.1954.

[3] В типологическом отношении напевы, опубликованные под №№ 94 и 95 в сборнике «Русские народные песни Поволжья», представляют собой один ритмический тип, по-разному интерпретированный в мелодическом отношении.

[4] Примечательно, что удельный вес в сборнике занимают обработки песен, записанных в Псковской области. Некоторые из них были предложены авторам самой Н. Л. Котиковой (она долгое время работала в фольклорных экспедициях в Псковской области).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Мазель Л. А.* Статьи по теории и анализу музык. М.: Сов. композитор, 1982. 328 с.

2. *Шостакович Д. Д.* О времени и о себе 1926–1975. М.: Сов. композитор, 1980. 376 с.

3. Традиционный фольклор Новгородской области (по записям 1963–1976 гг.). Песни. Причитания. / Издание подготовили В. И. Жекулина, В. В. Коргузалов, М. А. Лобанов, В. В. Митрофанова. Л.: Наука, ЛО., 1979. 349 с.

4. Русские народные песни Поволжья. Песни, записанные в Куйбышевской области. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. Вып.1. 196 с.

5. *Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. М.: Наука, 1982. 256 с.

6. *Балакирев М. А.* Русские народные песни: для одного голоса с сопрвожд. ф.-п. / Ред., предисл., исследование и примеч. проф. Е. В. Гиппиуса. М.: Музгиз, 1957. 375 с.

7. Избранные хоры советских композиторов без сопровождения. М.: Сов. композитор, 1976. Вып. 1. 68 с.

8. Русские народные песни в обработке советских композиторов для смешанного хора без сопровождения / Сост. Н. Л. Котикова. Л.: Музыка, 1970. 71 с.

9. Русский фольклор в Латвии: Песни, обряды и дет. фольклор / Сост. И. Д. Фридрих. Рига: Лиесма, 1972. 485 с.

Статья поступила в редакцию 28.09.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 28.09.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
И. А. Демидова — кандидат искусствоведения, преподаватель.

Information about the Author:
I. A. Demidova — Candidate of Sciences (Art History), teacher.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 33–40.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 33–40.
Научная статья
УДК 785.72
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_33

Соната В. А. Моцарта для клавира и скрипки Ре мажор (KV306): особенности жанрово-стилистического диалога на фоне исполнительской трактовки

Цюй Ва[1], *Ван Синюй*[2]
[1, 2] *Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, г. Нижний Новгород, Россия*
[1] quwa2009@yandex.ru, https://orcid.org/0009-0007-3373-400X
[2] wangxingyu225@yandex.ru

Аннотация. Из всего многообразия инструментальных дуэтов Моцарта авторы предлагаемой статьи выделяют мангеймские сонаты по целому ряду причин. Прежде всего, эти сонаты ознаменовали переход композитора от ранних опытов к зрелому авторскому стилю. Цель данной статьи — комплексная характеристика сонаты для скрипки и клавира Ре мажор (KV306) с позиции жанрово-стилистического диалога и ее исполнительского потенциала. Кроме того, авторы приводят убедительные аргументы в пользу рассмотрения шести ансамблевых сонат (KV301-306) Моцарта как макроцикла. Изучение партитуры в контексте предложенной концепции дает возможность представить Сонату KV306, с одной стороны, в качестве яркого синтезирующего финала, с другой — в качестве самостоятельной концертной пьесы. В данном аспекте ее стилистическая характеристика приобретает целый ряд новых акцентов: широкий круг «перекличек» (интонационных, тональных, жанровых) с другими мангеймскими сонатами, а также органичное включение в сонатный цикл компонентов театрально-концертного диалога.
Ключевые слова: камерный ансамбль, инструментальный дуэт, В. А. Моцарт, мангеймские сонаты, соната Ре мажор (KV306)

Original article

W. A. Mozart's Sonata for Piano and Violin in D Major (KV 306): Features of Genre and Stylistic Dialogue Against the Background of Performance Interpretation

Qu Wa[1], *Wang Xingyu*[2]
[1,2] *Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia*
[1] quwa2009@yandex.ru, https://orcid.org/0009-0007-3373-400X
[2] wangxingyu225@yandex.ru

Abstract. Of all Mozart's diverse instrumental duets, the authors of this article highlight the Mannheim sonatas for a number of reasons. First and foremost, these sonatas marked the composer's transition from his early experiments to a mature style. The purpose of this article is to provide a comprehensive analysis of the Sonata for Violin and Piano in D major (KV 306) from the perspective of genre and stylistic dialogue and its performance potential. In addition, the authors present convincing arguments in favour of considering Mozart's six ensemble sonatas (KV 301–306) as a macrocycle. Studying the score in the context of the proposed concept makes it possible to present Sonata KV 306, on the one hand, as a vivid synthesising finale, and on the other, as an independent concert piece. In this respect, its stylistic characteristics take on a number of new accents: a wide range of interconnections (intonational, tonal, genre-related) with other Mannheim sonatas, as well as the organic inclusion of components of theatrical-concert dialogue into the sonata cycle.
Keywords: chamber ensemble, instrumental duo, W. A. Mozart, Mannheim sonatas, Sonata in D major (KV306)

© Цюй Ва, Ван Синюй, 2025

Обращение к заявленной теме — попытка разрешить несколько противоречий, сложившихся относительно сонат Моцарта для клавира и скрипки. Первое из них заключается в том, что огромный объем литературы, посвященной австрийскому композитору, практически исключает всесторонний глубокий анализ инструментальных дуэтов венского классика. Между тем в концертной и педагогической практике дуэтные сонаты Моцарта стали одной из самых устойчивых и ярких страниц репертуара [1]. Второй круг противоречий связан с поиском ответов на вопрос: как исполнять дуэтные сонаты Моцарта [2]? Формально складывается впечатление, что они всем хорошо известны, доступны и понятны. На самом же деле, трактовок его сочинений существует великое множество: от традиции аутентичного исполнения к практике академической камерной трактовки или демонстративно концертной с элементами яркой театральности. Помимо этого, современные скрипачи и пианисты пытаются найти в дуэтных партитурах Моцарта абсолютно новое, почти авангардное звучание.

Наиболее пристальное внимание хотелось бы уделить финальной сонате мангеймского опуса. Она отличается, прежде всего, сложностью и многомерностью партитуры, в частности неуловимым сплетением в ней парадоксального спектра характеристик моцартовского стиля: камерного и концертного, симфонического и оперного. Различные стороны композиционного, драматургического и языкового многообразия объединяет жанрово-стилистический диалог, в основе которого лежит изначальная амбивалентность Ре мажорной сонаты. Для выявления оригинальности такого диалога мы выдвигаем достаточно неожиданную, но перспективную, особенно для исполнителей, концепцию: Ре мажорный дуэт представляет собой блестящий синтезирующий финал по отношению к своеобразному макроциклу, известному в истории музыки под названием «мангеймские сонаты». В данном аспекте ее стилистическая характеристика приобретает целый ряд новых акцентов, в частности широкий круг «перекличек» с другими мангеймскими сонатами, органичное включение в сонатный цикл компонентов театрально-концертного диалога и т. д.

Индивидуальность данного сочинения В. А. Моцарта проявляется также в многоуровневом сплаве качеств раннего инструментального стиля композитора и открытии зрелого периода его творчества. Вполне логично при этом, что разносторонняя характеристика представленного здесь инструментального дуэта невозможна без обращения к циклу мангеймских сонат[1].

* * *

По нашему мнению, есть убедительные основания рассматривать сонату Ре мажор как финальную в своеобразном, достаточно оригинальном, макроцикле. Учитывать эту точку зрения важно в первую очередь для понимания исполнительской концепции пьесы, поскольку сама позиция отражает не только отдельные стороны ее характеристик, но и целостное восприятие партитуры.

Сам композитор считал именно мангеймский опус (KV 301-306) первым «собранием» равноправных дуэтов или диалогов для двух инструментов. Он предлагает их как самостоятельные законченные пьесы, обладающие контрастными, образно-жанровыми свойствами [3]. Однако с позиции сегодняшнего дня — этот опус может рассматриваться и с точки зре-

ния различных внутренних связей как между сонатами, так и между их отдельными частями. В таком случае соната Ре мажор, завершающая макроцикл, может интерпретироваться в качестве развернутого, сложного синтезирующего финала. Путь к нему видится нам последовательным и логичным.

Для большей наглядности представим здесь таблицу, отражающую не только тональные, но и темповые отношения между пьесами.

Таблица

Соната для клавира и скрипки	Тональность	Год	По Кехелю	1 часть	2 часть	3 часть
1	Соль мажор	Предположительно в феврале 1778, Мангейм	KV301	*Allegro con spirito,* 4/4	*Allegro,* 3/8	
2	Ми-бемоль мажор	Январь или февраль 1778, Мангейм	KV302	*Allegro,* 3/4	*Rondo. Andante grazioso,* 2/4	
3	До мажор	Февраль 1778, Мангейм	KV303	*Adagio — Molto allegro,* 4/4	*Tempo di menuetto,* 3/4	
4	Ми минор	Лето 1778, Париж	KV304	*Allegro,* 2/2	*Tempo di menuetto,* 3/4	
5	Ля мажор	1778, Мангейм или Париж	KV305	*Allegro di molto,* 6/8	*Thema con variazoni. Andante grazioso,* 2/4	
6	Ре мажор	Лето 1778, Париж	KV306	*Allegro con spirito,* 4/4	*Andante cantabile,* 3/4	*Allegretto,* 2/4

Уже сам анализ таблицы убедительно указывает на целый ряд факторов, свидетельствующих, с одной стороны, о внутренних связях между отдельными сонатами, с другой — о том, насколько логично и устремленно последовательное движение внутри макроцикла к его Ре мажорному финалу (KV306). Прежде всего, заметим, что макроцикл в целом воспринимается как вполне замкнутый, поскольку в Шестой сонате возникают некоторые «отзвуки» сонаты №1 (KV301). Первые части обеих пьес имеют авторскую ремарку "*Allegro con spirito*", не повторяющуюся на протяжении всего макроцикла; вторая часть Шестой сонаты возвращает нас к тональности Соль мажор — основной тональности Сонаты №1. Общее тональное движение к финальному Ре мажору также последовательно стремится из развернутой сферы тональностей субдоминантовой группы (Соль мажор, Ми-бемоль мажор, До мажор, ми минор) через доминантовый Ля мажор (Соната № 5) — к финальному Ре мажору. Таким образом, общая схема тонального движения представляет собой классическую последовательность: S — D — T.

Вместе с тем в общей ладотональной драматургии макроцикла уместно выделить сонаты № 2 и № 4. Вторая (Ми-бемоль мажор) — единственная бемольная пьеса на фоне диезных; четвертая (ми минор) — единственная минорная в окружении мажорных. Это неожиданно возникающая ладотональная окраска второй и четвертой пьес придает всему макроциклу черты рондальности.

Пять из шести мангеймских сонат имеют двухчастное строение. Однако внутреннее наполнение каждой пьесы на протяжении макроцикла ни разу не повторяется. Такой принцип — свободной трактовки сонатного цикла — был в целом характерен для музыки барокко. Моцарт же, вполне возможно, представляет его в качестве своеобразной грани между барочной «свободой»[2] и логикой раннего классицизма.

Еще одно примечательное качество, объединяющее двухчастные циклы пяти из шести мангеймских сонат, — условный «выход» циклообразования за границы двухчастности. Он проявляется в том, что медленные части большинства пьес содержат в себе, так или иначе, черты финала [4]. К примеру, вторая часть сонаты № 2 Ми-бемоль мажор KV 302 написана в форме рондо, характерной для барочных и классических финалов (образец такого финала наблюдаем в третьей части Сонаты № 6).

Еще одним примером «расширения» двухчастной структуры может служить *Andante con grazioso* Сонаты № 5 Ля мажор. Оно представляет собой тему и достаточно развернутые вариации, часть которых носит характер подвижного финального изложения[3].

Как видим, шесть мангеймских сонат собраны композитором в один опус далеко не случайно. Общее название и посвящение, а также двухчастная структура пяти из шести пьес наводят на мысль об определенном сходстве между ними. Кроме того, важную роль в восприятии этого опуса как своеобразного макроцикла играет ладотональная логика и общие принципы в формировании каждого из микроциклов.

Как завершающая часть макроцикла Ре мажорная соната обладает более высокой музыкальной событийностью, нежели предыдущие. Речь идет, в частности, о многотемности каждой из ее частей, их фактурном разнообразии и особой плотности ладотональных процессов. В качестве еще одного фактора, свидетельствующего о финальной функции данной сонаты, можно рассматривать ее форму и драматургию, где доминирующую роль играют принципы повторности и зеркальной симметрии.

Связи сонаты Ре мажор с предшествующими ей в мангеймском опусе проявляются на разных уровнях. Помимо тональных перекличек с пятью предшествующими сонатами (см. табл.), можно говорить и об определенных жанровых связях с ними. К примеру, исполнители часто рассматривают *Andante* (вторую часть) как своеобразную арию для скрипки и фортепиано, обращая нас к сходной по жанровым признакам первой части сонаты № 3 (KV 303).

Хотелось бы выделить и целый ряд интонационных «перекличек», сближающих Ре мажорную сонату с предшествующими. Обратим внимание на тематическую близость тем связующей партии первой части сонаты Ре мажор (тт.22-23) и тему заключительной партии сонатного *Allegro* Сонаты № 4 сонаты (тт.60-67). Определенный интерес, с этой же точки зрения, представляет собой прием мелодизации длинных скрипичных трелей,

как это можно наблюдать во второй части Шестой сонаты и тематизме главных партий в сонатах № 1, № 4, а также во второй части сонаты № 3. Показательно, что финал Ре мажорной сонаты можно интерпретировать не только как завершение данной сонаты, но и как финал всего макроцикла, благодаря рондальной композиции того и другого[4].

Помимо сказанного, обратим внимание на то, что начало главной партии первой части с фанфарных интонаций у фортепиано в пунктирном ритме близко началу многих оперных увертюр Моцарта. Это сразу вовлекает исполнителей и слушателей в атмосферу активной игры. На протяжении всего *Allegro con spirito* игровой характер музыки усилен инструментальным диалогом, который продолжает оставаться тем игровым полем, где происходят практически все музыкальные события — образные, ладотональные, фактурные, тематические и другие.

В общей драматургии цикла Моцарт акцентирует внимание исполнителей на важнейшие роли *Andante cantabile* (Вторая часть)[5]. Инструментальный диалог здесь подчеркивается определенной жанровой двойственностью, благодаря органичному и выразительному сплаву элементов вокального ариозо и танцевального менуэта. При всем контрасте связь этой части с первой совершенно очевидна благодаря ее сонатной форме и основной тональности (побочная партия).

Изложение финального рефрена вновь вовлекает слушателя в процесс стремительной игры посредством ярких динамических контрастов и внезапной замены шестнадцатых триолями, предвосхищающими пульсацию движения первого эпизода. Между тем внутренняя композиция этой части достаточно сложна и отличается индивидуальной трактовкой формы. Так, первый эпизод контрастирует с рефреном, прежде всего внезапным появлением иного характера ритмического движения и нового темпа (*Allegretto* меняется на *Allegro*) при сохранении основной тональности. По сути, первый эпизод представляет собой новую жанровую модель, объединяющую черты финальной жиги и сицилианы, танцевальные по своей природе. Примечательно, что его музыкальный материал также насыщен внутренними контрастами и ролевыми переключениями, как и первая часть.

В процессе развития второго эпизода (начиная с т. 125) необходимо, как нам кажется, подчеркнуть два важнейших музыкальных события. Первым оригинальным фрагментом становится концертная каденция, исполняемая дуэтом при доминировании фортепиано (тт. 187–230). Напомним, что меньшая по масштабу фортепианная каденция уже присутствует в менуэте другой мангеймской сонаты — KV304. Виртуозные приемы концертного стиля сосредоточены здесь именно в звучании клавира, которое значительно расширяет музыкальное пространство и динамизирует общее развитие. Активный диалог в каденции между инструментами усиливает эффект ролевой сценической игры. Примечательно также, что Моцарт целиком выписывает материал этой каденции, не оставляя его на импровизацию исполнителя. Вероятно, ролевая точность в воспроизведении музыкального материала в данном случае значительно важнее автору, нежели концертная свобода.

Второе музыкальное событие связано с возвращением в коде Ре мажорного эпизода, которому предшествует трехтактовое *Andantino* (тт. 230–233). Кстати, заметим, что выразительным центром развернутой коды становится фрагмент *Adagio*, напоминающий оперный «дуэт согласия».

Таким образом, соната Ре мажор по целому ряду позиций (синтетическому характеру тематизма, многотемности, насыщенности и динамизму игрового пространства, жанровым, интонационным и ладотональным связям с пятью предшествующими пьесами) воспринимается по отношению к мангеймскому циклу как обобщающий синтезирующий финал. Однако соната представляет собой органичный сплав знаковых качеств камерного дуэта инструментально-концертного письма и оперной театральности.

Вместе с тем ее партитура, как правило, имеет абсолютно самостоятельную жизнь в исполнительской практике, а следовательно, обладает завершенностью и внутренней наполненностью яркой концертной пьесы. Классическая сонатная композиция (*Allegro con spirito, Andante cantabile, Allegretto*) не помешала автору реализовать в ней целую систему жанрово-стилистических качеств, обеспечивающих пьесе единство и яркую концертность. Выделим здесь некоторые из них, наиболее значительные, на наш взгляд, в данном аспекте. Прежде всего, речь идет о принципе диалогичности, с одной стороны, как основополагающем относительно данного сочинения, с другой — как базовом для концертного письма. Он проявляется в ролевом характере постоянных инструментальных диалогов скрипки и фортепиано. В сравнении с предыдущими мангеймскими сонатами здесь такой диалог выступает значительно более напряженным и разнообразным. Он становится практически главным объектом исполнительской интерпретации, нередко воплощая увлекательную композиторскую игру. К примеру, основная роль в теме главной партии в экспозиционном и репризном проведении принадлежит фортепиано. Напротив, в сфере побочной партии ведущая роль отдана скрипке, что создает для слушателя определенную темброво-фактурную «интригу».

Развитие диалога происходит не только за счет тембровой игры, но и череды ладотональных сдвигов (наиболее ярких в разработочных разделах), достаточно далеких от экспозиционных и репризных тональностей[6]. Кроме того, практически все разработочные разделы каждой из частей сонаты характеризуют импровизационное развитие материала. Важную роль в объединении циклической структуры сонаты Ре мажор играет интонационное и ладотональное единство сонатного цикла, в результате чего *Andante cantabile* по целому ряду признаков воспринимается как развернутая лирическая середина, обрамленная динамичными крайними частями[7].

* * *

Приведенные аналитические наблюдения и выводы вполне убедительно, на наш взгляд, объясняют популярность сонаты Моцарта Ре мажор среди концертирующих исполнителей. Она достойно украшает репертуар и начинающих музыкантов, и выдающихся мастеров.

Практически полвека назад сначала в итальянском городе Турине (июль 1974 г.), затем в Москве (май 1975 г.) была представлена интерпретация Ре мажорной сонаты дуэтом великих советских музыкантов — Святослава Рихтера и Олега Кагана. Их исполнение характеризует гармоничное сочетание (наряду с безупречным мастерством) камерной утонченности, театральной гибкости, эмоциональной глубины и яркой концертной значительности как отдельных деталей, так и целого [5].

Из многочисленных записей последних десятилетий представим здесь две. Среди исполнителей сонаты Моцарта в аутентичной манере выделим альбом, записанный Сигизвальдом Кейкеном и Люком Девосом (1992 г.). Особую акустическую атмосферу этой звукозаписи создает практически безвибратный тембр скрипки Кейкена. Звучание фортепиано Девоса удивляет краткостью туше, которая компенсируется звонкостью тембра и ясностью артикуляции.

Иную трактовку предлагают всемирно известные музыканты: пианист и дирижер Даниэль Баренбойм и скрипач Ицхак Перлман (запись 1991 г.). На первый план исполнители выдвигают ясность конструкции целого и красоту инструментальных тембров. Они сглаживают темповые контрасты, выразительно замедляя даже движение финального рондо. Однако не следует забывать, что подобного рода темповые вольности в целом находятся в рамках традиции XVIII века [6]. В любом случае, названные интерпретации позволяют, с одной стороны, выделить основные тенденции в артистическом подходе к этому сочинению, с другой — еще раз подчеркнуть его поистине безграничный исполнительский потенциал.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Для начала заметим, что современные исполнители мангеймских сонат и, в частности, Сонаты № 6 Ре мажор, обращаются, как правило, к различным редакциям этого опуса, существующим на сегодняшний день. Представим здесь лишь некоторые из них, наиболее распространенные. Большая их часть принадлежит музыкантам, ставшим ведущими исполнителями своего времени. К примеру, достаточно широкое распространение получила редакция Артура Шнабеля и Карла Флеша. Ее известность в мире исполнителей и педагогов объясняется, с одной стороны, всемирно признанными именами авторов, с другой — рекламными усилиями издательства Peters, распространившего соответствующий сборник в разных странах, в том числе и в России. Однако устойчивую лидерскую позицию среди редакции мангеймских сонат занимает на сегодня редакция, выполненная Бернхардом Паумгартнером и Теодором Мюллером. Редакторы ясно дифференцируют указания, принадлежащие Моцарту и им самим: первые размещены над нотным текстом, вторые — под ним. Именно такой подход позволяет исполнителю ясно представить себе авторские пожелания Моцарта и редакторов-исполнителей [3].

[2] В качестве основного принципа образования сонатного цикла по отношению к каждой пьесе можно выделить барочную сюитность. Об этом свидетельствуют система темповых и образных контрастов между отдельными частями (см. табл.), а также тональные единства внутри каждого цикла (за исключением Сонаты № 6). Важными в этой связи представляются и признаки различных танцевальных жанров, характерных для барочной сюиты [1]. Так, вторая часть Сонаты № 1 (Соль мажор KV 301) представляет собой изящный трехдольный менуэт. Указание на темп *Allegro*, размер 3/8, в котором единицей пульсации становится восьмая, не позволяет исполнять его слишком скоро. Средний раздел несет в себе ритмические черты сицилианы. Вторая часть Сонаты № 3 (До мажор, KV 303) — уже «настоящий» менуэт. Элементы этого жанра доминируют и в медленной части Сонаты № 4, ми минор. Некоторые особенности жиги (стремительный темп, размер 6/8, господство острого танцевального движения) очевидны в первой части Сонаты № 5 (Ля мажор).

[3] Дело в том, что в композиторской и исполнительской практике XVIII в. форма вариации играла огромную роль. Поскольку умение импровизировать было обяза-

тельным условием для виртуоза того времени, а жанр вариаций как нельзя лучше соответствовал этим целям [2].

[4] Он представляет собой блестящее рондо, индивидуальный характер которого заключается в необычном соотношении рефрена и эпизодов (подробнее об этом ниже). Кроме того, заметна его интонационная близость к темам главной и побочной партии предшествующей сонаты KV 305 (Ля мажор) [3].

[5] Первая часть — сонатное *Allegro* с зеркальной репризой (Ре мажор), вторая часть — медленное *Andante*, полноценная сонатная форма (Соль мажор), финал — оригинальное рондо с доминированием концертного стиля (Ре мажор).

[6] Так, в разработке первой части Моцарт предлагает исполнителю и слушателю ряд неожиданных ладотональных переключений: Фа-диез мажор, си минор, Си мажор, ми минор, ре минор, Си-бемоль мажор и др.

[7] Обратим внимание и на то, что гаммообразное мелодическое движение финального рефрена сближает его с основными темами второй части, а пунктирный ритм — с темой главной партии *Allegro con spirito*. Такого рода интонационно-ритмический сплав сообщает рефрену тематические функции финала.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Неровная Т. Е.* Камерный ансамбль в курсе обучения китайских студентов: вопросы истории, методики и современной практики: учебно-методическое пособие для студентов музыкальных вузов / Т. Е. Неровная, О. А. Воробьева. Том Часть 1. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2021. 92 с.

2. Как исполнять Моцарта. М.: Издательский дом «Классика — XXI», 2022. 184 с.

3. *Есаков В. В.* Сонаты для клавира и скрипки В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации: дис. … канд. иск. М., 2008. 194 с.

4. *Иванова Г. Е.* Сонаты для клавира и скрипки в творчестве В. А. Моцарта: эволюция жанра // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: материалы XI международной научно-практической конференции, Москва, 23 ноября 2020 года. М.: Московский педагогический государственный университет, 2021. С. 178–182.

5. *Вэй Ш.* Техника исполнения: взаимодействие исполнителей в дуэтах для фортепиано и скрипки // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2024. № 12-2(99). С. 56–59.

6. *Луцкер П. В.* Моцарт и его время / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. М.: Классика — XXI, 2008. 623 с.

Статья поступила в редакцию 19.10.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 19.10.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторах:
Цюй Ва — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства;
Ван Синюй — ассистент-стажер.

Information about the Authors:
Qu Wa — Candidate of Sciences (Art History), associate professor, associate professor at the Department of Music Pedagogy and Performance;
Wang Xingyu — assistant intern.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 41–46.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 41–46.
Научная статья
УДК 7.046.1
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_41

Образ прародительницы Евы в творчестве С. Д. Эрьзи

Ирина Васильевна Клюева
Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева, г. Саранск, Россия
klyueva_irina@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-0392-3228

Аннотация. Цель статьи — анализ художественных особенностей статуи «Ева» (мрамор, 1919), созданной С. Д. Эрьзей. Для ее достижения использованы формально-стилистический и сравнительно-стилистический методы. Автор сопоставляет работу С. Д. Эрьзи с трактовками образа библейской прародительницы в произведениях его предшественников и современников (Г. Климт, Б. М. Кустодиев, О. Роден) и выявляет особенности ее интерпретации российским скульптором.
Ключевые слова: С. Д. Эрьзя, «Ева», русская скульптура, неклассическое искусство

Original article

The image of the Foremother Eve in the Work of S. D. Erzia

Irina V. Klyueva
National Research Ogarev Mordovia State University, Saransk, Russia
klyueva_irina@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-0392-3228

Abstract. The purpose of the article is to analyse the artistic features of the statue “Eve” (marble, 1919) created by S. D. Erzia. To achieve this goal, formal-stylistic and comparative-stylistic approaches were used. The author compares Erzia’s work with interpretations of the image of the biblical foremother in the works of his predecessors and contemporaries (G. Klimt, B. M. Kustodiev, A. Rodin) and identifies the specifics of the Russian sculptor’s interpretation.
Keywords: S. D. Erzia, “Eve”, Russian sculpture, non-classical art

Ева — популярный персонаж христианского искусства — становится одним из знаковых образов живописи и скульптуры конца XIX — начала XX в., пронизанных влиянием модерна и символизма: библейская первая женщина выступает (наряду с Ледой, Саломеей, Юдифью и т. д.) как символ Женщины вообще. К этому образу обращались представители ведущих европейских школ: О. Роден, Г. Климт и др. Каждый из мастеров дал его собственную неповторимую интерпретацию.

Степан Дмитриевич Эрьзя (1876–1959) создал свою «Еву» (вариант названия «Женщина со змеей») в 1919 г., находясь на Урале. Скульптурная композиция на подставке неправильной формы представляет собой обнаженную женскую фигуру высотой в натуральный человеческий рост, прислонившуюся к условно изображенному дереву. Она выполнена из крупного цельного блока белого крупнозернистого уральского мрамора (вес — ок. 1200 кг) с изначальным дефектом — большой серо-голубой прожилкой. Организуя природу каменной глыбы, мастер удачно обыгрывает этот дефект камня: темную часть использует как постамент, стилизует ее под кору древесного ствола и под массу льющихся тяжелыми потоками

© Клюева И. В., 2025

волос Евы, прорабатывает ленту змеи, скользящую вверх по правой ноге женщины; в беломраморной части изваяно ее роскошное тело.

Образ змеи возникает в творческом сознании С. Д. Эрьзи неслучайно: в искусстве модерна и символизма он имеет эротический смысл и связан с чувственной страстью. Змея, как и Лебедь в композициях с Ледой [см.: 1], выступает в искусстве модерна и символизма в целом и в творчестве Эрьзи в частности как символ сексуального соблазна.

Основной пластический мотив статуи — монолитность нерасчленимой формы — взаимодействует с пространством благодаря силуэту, образованному плавными, соединяющимися в одну непрерывную параболу линиями ноги, торса, шеи женщины. Ее покатые плечи, склоненная голова, архаически умиротворенная маска лица, мягкое движение рук, тончайшая, обобщенная моделировка тела усиливают ощущение гармоничности образа.

Ил. 1. С. Д. Эрьзя. Ева. 1919. Мрамор. 152 × 71 × 55 см. Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С. Д. Эрьзи, Саранск

Особенностью композиционного решения статуи является ее фронтальность, что характерно для многих работ С. Д. Эрьзи. Скульптура своеобразно рельефна (элементы горельефа — с правой стороны), и самый выразительный ракурс изображения, фокусирующий композиционно-ритмические особенности — ее фас. Тыльный и особенно боковые ракурсы не дают адекватного представления о произведении: слева «Еву» закрывают «волосы», с противоположной стороны она — в неестественном, абсолютно «нереалистичном» наклоне — предстает как фигура без головы и без шеи. Здесь ярко проявляется свободная деформация натуры, характерная для неклассического искусства.

Свет оживляет поверхность, словно проникая внутрь отполированной статуи, загорается и гаснет в крупных кристаллах мрамора, придавая ему особую лучистость, вибрирует, подчеркивая живописную бугристость грубо обработанных струящихся «волос» и постамента, создает «мерцающий эффект», обволакивая скульптуру своеобразной «дымкой». Мраморная «Ева» — размягченная, податливая, как бы теплая. Производимое ею впечатление определяется не только узнаваемостью героини, но и широким диапазоном эмоциональных оттенков, исходящих от авторского решения образа. Эрьзинская «Вечная Женственность» предстает одновременно целомудренной и соблазнительной, сдержанной и готовой к чувственному порыву, незащищенной и опасной.

Размеренная ритмика круглящихся певучих линий и объемов утверждает особый идеал женской красоты, эротический канон, который противоречит наиболее распространенному эталону модерна — изящному, утонченному, вертикально вытянутому, «подростковому» силуэту. Здоровая, пышная, с округлыми формами, со спокойным, круглым животом «Ева» С. Д. Эрьзи грациозна и неуклюжа, мягка, воздушна и в то же время статично тяжела. Поза женщины — оригинальная, индивидуализированная стилизация классического хиазма: тяжесть тела перенесена на одну ногу (опорную); поднявшемуся из-за этого бедру соответствует опущенное плечо, а другому, опущенному бедру — поднятое плечо. Яркая примета «неклассичности» — характерная для эрьзинских фигур «косолапость».

Во время чествования С. Д. Эрьзи в Центральном Доме литераторов в Москве в 1955 г. ученый и писатель Ю. К. Ефремов в своем выступлении утверждал, что скульптор изваял «Еву», «соревнуясь» с О. Роденом [2, с. 133], имея в виду роденовскую фигуру 1881 г.

Ил. 2. О. Роден. Ева. 1881. Мрамор. 78 × 23,5 × 27 см. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва (уменьшенное повторение терракотовой скульптуры из Музея Родена в Париже, выполненное Э. А. Бурделем)

Предназначавшаяся для ансамбля «Врата Ада», «Ева» О. Родена была выполнена в разных материалах (гипс, бронза, терракота), затем повторена учеником мастера Э. А. Бурделем в мраморе. Образ, созданный французским скульптором, глубоко драматичен: библейская героиня изображена им после грехопадения: охваченная стыдом, отчаянием, раскаянием, она сгорбилась словно под тяжестью греха, сильно наклонив голову вниз и пытаясь закрыть лицо и грудь руками. В. В. Стародубова подчеркивает предельную реалистичность трактовки образа французским скульптором, который не пытается «сгладить» особенности строения тела позировавшей ему натурщицы: «Он внимательно и бережно передает ее тяжеловатые, массивные бедра, крепкие голени, крупную ступню, сильные мускулистые руки, выпуклость живота. Художник утверждает красоту сильного, здорового тела и показывает его таким, каким его создала природа, не сообразуясь с классическими канонами» [3, с. 82].

Образ эрьзинской Евы идеализирован. Он далек от социальной реальности и от реализма как художественного метода. Улавливая «Отзвуки Родена» в иконографической «партитуре» С. Д. Эрьзи, Е. В. Орлова считает, что российский художник здесь «отчасти повторяет композицию и постановку фигуры» из скульптуры О. Родена «Внутренний голос», однако

при этом демонстрирует принципиально иную трактовку образа, используя другие художественные приемы: «Вместо роденовской динамики у Эрьзи в скульптуре явлен гротеск пластической формы, продемонстрированный через преувеличенно округлый абрис фигуры: состояние покоя сопряжено с ощущением скрытой силы». Кроме того, исследовательница находит у Эрьзи собственные источники творчества: «средневековое искусство народов России и Мордовии, … наследие древних внеевропейских культур» [4, с. 132; 133–134].

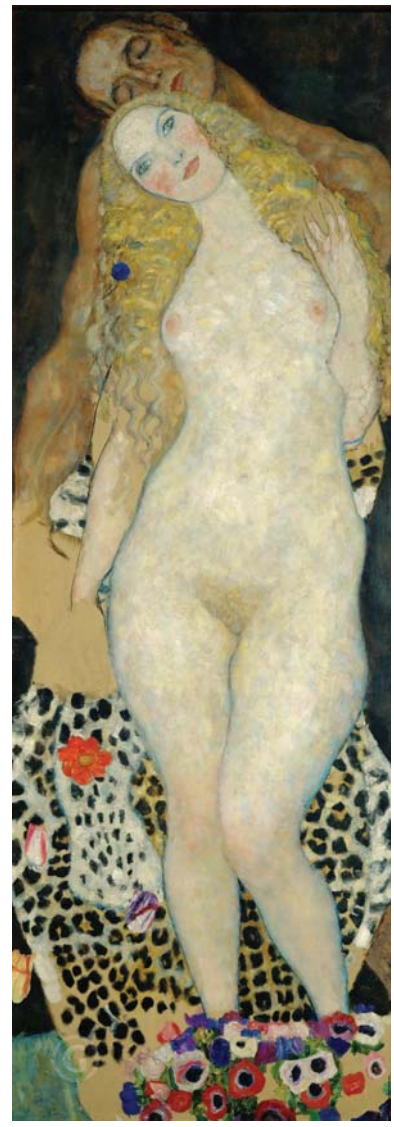
И. М. Шмидт рассматривал «Еву» как «своеобразную интерпретацию Эрьзей кустодиевских «Русских Венер» [5, с. 46], (однако «Русская Венера» («Деревенская Венера») Б. М. Кустодиева была написана спустя несколько лет после создания эрьзинской скульптуры). А. С. Шатских, называя «Еву» «художественной удачей» С. Д. Эрьзи, также отмечает перекличку произведения с женскими образами Б. М. Кустодиева: «Изваянная в мраморе библейская пышнотелая прародительница не скрывала, как и обольстительные кустодиевские “Венеры”, близкого родства с дебелыми деревенскими молодками, и этот любовно-комический оттенок по-своему обогащал полнокровный образ, с его откровенной эротичностью, дерзкой чувственностью» [6, с. 45]. На наш взгляд, этот образ, как практически все работы С. Д. Эрьзи, абсолютно лишен комического оттенка. Работа Кустодиева относится к бытовому жанру (хотя в изображении идеализированной фигуры на реалистическую основу здесь наслаиваются элементы модерна), ее героиня — вполне реальная русская женщина (крестьянка или купчиха). «Ева» С. Д. Эрьзи — подчеркнуто символический, мифологизированный

Ил. 3. Б. М. Кустодиев. Русская Венера. 1926–1927. Холст, масло. 200 × 175 см. Нижегородский государственный художественный музей, Нижний Новгород

образ (хотя и представляющий народный (простонародный) идеал красоты).

Абсолютно неприемлемо данное М. Н. Барановой определение эрьзинской «Евы» как «женщины-труженицы» [7, с. 9]. Ю. Н. Папоров также увидел здесь «сильные, ласковые руки труженицы» [8, с. 125]. Пухлые руки Евы — отнюдь не «руки труженицы», их трудно назвать сильными — они мягки и расслаблены, как и все ее тело. В их решении заметна непропорциональность: правая рука значительно больше левой, у нее длиннее кисть, крупнее пальцы, шире запястье.

Обращает на себя внимание своеобразная перекличка скульптуры с Евой на картине «Адам и Ева» Г. Климта — одного из ярких представителей модерна, которого, как и С. Д. Эрьзю, называли художником-эротоманом. Полотно, над которым Г. Климт работал в Вене в 1917–1918 гг., осталось незавершенным, и Эрьзя вряд ли мог в 1919 г. знать о нем. Идентичны позы двух Ев — со склоненной вправо головой (у эрьзинской этот наклон гораздо интенсивней). Сходны пропорции фигур: характерная для ряда работ Эрьзи (прежде всего, уральского периода), но обычно не свойственная произведениям Г. Климта пышность форм. «Евы» представлены в почти одинаковых позах (с опорой на правую ногу), с одинаково поднятой к плечу левой рукой (у них практически одинаково положение кисти руки). Однако если у Г. Климта важную роль играет лицо Евы с наивным и загадочным выражением широко раскрытых «русалочьих» глаз, то у С. Д. Эрьзи зрительское внимание привлекает, прежде всего, ее фигура. Горельефно изображенное лицо женщины с полузакрытыми глазами, пухлым ртом — маска, выражающая состояние транса, забытья.



Ил. 4. Г. Климт. Адам и Ева. 1917–1918. Холст, масло. 173 × 60 см. Галерея Бельведер, Вена

Выводы

Итак, анализ «Евы» С. Д. Эрьзи и ее сравнение с произведениями других мастеров, представляющих неклассическое искусство конца XIX — начала XX в. (одноименной скульптурой О. Родена, полотном Г. Климта «Адам и Ева», «Деревенской Венерой» Б. М. Кустодиева) выявляет как некоторую близость ее к созданным ими образам «Вечной Женственности», так и своеобразие творческой индивидуальности российского скульптора. Надбытовой, символический характер образа Евы у Эрьзи

сближает его с работами О. Родена и Г. Климта, воплощенный в нем «народный» идеал красоты — с «Венерой» Б. М. Кустодиева. В отличие от роденовского изображения, созданного в «домодерновский» период, Эрьзя (как Климт и Кустодиев) акцентирует в своей работе волосы — один из главных «фетишей» женской привлекательности в искусстве модерна. Все вышеназванные произведения отличает эротизм, однако у Эрьзи он особенно подчеркнут — образом змеи, имеющим здесь откровенно сексуальный смысл. В «Еве» проявляются формально-стилистические особенности, характерные для целого ряда работ скульптора: некоторая гротесковость образа, свободная деформация натуры, фронтальность скульптур, их своеобразная рельефность (элементы горельефа), а также выраженное любование природным материалом, его красотой. В том, как Эрьзя «освобождает» словно бы изначально живущие в мраморе образы, обнаруживает себя его способность раскрыть художественный потенциал материала, впоследствии ярко проявившаяся в его работе с деревом.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Клюева И. В.* «Леда и «Лебедь» С. Д. Эрьзи (1922, 1929) в контексте изобразительной традиции // Russian Studies in Culture and Society. 2023. Т. 7. № 3. С. 117–132.

2. *Ефремов Ю. К.* Встреча скульптора с писателями // Воспоминания о скульпторе С. Д. Эрьзе: сб. / сост. Г. С. Горина. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1972. С. 110–144.

3. *Стародубова* В. В. Огюст Роден: Жизнь и творчество. М.: НИИ теории изобраз. искусств Рос. акад. художеств, 1998. 154 с.

4. *Орлова Е. В.* Творческий наследник Родена или эрзянский самородок? // Искусство Евразии. 2018. № 3 (10). С. 130–141.

5. *Шмидт И. М.* Степан Дмитриевич Эрьзя // Степан Дмитриевич Эрьзя (1876–2001): Переписка. Статьи о творчестве. Воспоминания. Каталог произведений / сост. В. С. Дворецкая. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2001. С. 41–48.

6. *Шатских А. С.* Степан Эрьзя. Триумф и трагедия // Наше наследие. 1991. № 5. С. 39–46.

7. *Баранова М. Н.* Величие образа // Эрьзя на родине: альбом / сост.: М. Н. Баранова, В. С. Ионова. Саранск, 1996. С. 61–82.

8. *Папоров Ю. Н.* Великий Эрьзя. Признание и трагедия: лит.-док. повесть. Степан Эрьзя: биография в документах. Саранск: [Респ. тип. «Красный Октябрь»], 2006. 424 с.

Статья поступила в редакцию 27.10.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 27.10.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
И. В. Клюева — кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и библиотечно-информационных ресурсов.

Information about the Author:
I. V. Klyueva — Candidate of Sciences (Philosophy), associate professor at the Department of Cultural Studies and Library and Information Resources.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 47–59.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 47–59.
Научная статья
УДК 94
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_47

Исследование путей распространения и механизмов влияния трактата «Искусство войны» Сунь-цзы в России

Чэнь Чжу[1], *Су Сяоюэ*[2]
[1, 2] *Педагогический университет центрального Китая, г. Ухань, Китай*
[1] allachenzhu@ccnu.edu.cn
[2] wanfengzhenjiu1119@163.com

Аннотация. Предметом данного исследования является история переводов, научная рецепция и практическое применение трактата «Искусство войны» Сунь-цзы в России. Методологическую основу составляет историко-типологический анализ, позволивший выделить четыре этапа распространения этого произведения. Российское академическое сообщество ценит не только военно-стратегическое, но и философское содержание трактата, активно применяя его в военной, политической и культурной сферах. Вместе с тем китайские научные подходы представлены в России недостаточно. Необходимо развивать сотрудничество через совместные переводы, разноформатное распространение и сравнительные исследования.
Ключевые слова: «Искусство войны» Сунь-цзы, русский перевод, история переводов, синология, военная мысль, культурное распространение
Благодарности: эта работа была поддержана Проектом Министерства образования Китая в области гуманитарных и социальных наук в рамках гранта [номер 22YJC751008].

Original article

Research on the Pathways of Dissemination and Mechanisms of Influence of Sun Tzu's *The Art of War* in Russia

Chen Zhu[1], *Su Xiaoyue*[2]
[1,2] *Central China Normal University, Wuhan, China*
[1] allachenzhu@ccnu.edu.cn
[2] wanfengzhenjiu1119@163.com

Abstract. The subject of this research is the translation history, scholarly reception, and practical application of Sun Tzu's *The Art of War* in Russia. The methodological framework is based on historical-typological analysis, makes it possible to identify four distinct stages in the dissemination of this treatise. The Russian academic community values not only the treatise's military-strategic content but also its philosophical dimensions, actively applying its principles in military, political, and cultural spheres. At the same time, Chinese scholarly perspectives remain underrepresented. It is necessary to enhance collaboration through joint translation projects, multi-format dissemination, and comparative studies.
Keywords: Sun Tzu's *The Art of War*, Russian translation, history of translation, Sinology, military thought, cultural dissemination
Acknowledgements: This work was supported by the Ministry of Education of China, Humanities and Social Sciences Project, grant no. 22YJC751008.

Введение

«Искусство войны» Сунь-цзы представляет собой не просто культурную жемчужину китайской нации, но и является общим духовным достоянием всего человечества. Стратегические идеи и философская мудрость, зало-

© Чэнь Чжу, Су Сяоюэ, 2025

женные в книге, преодолевают границы времени и пространства, продолжая оказывать глубокое влияние по всему миру.

В процессе распространения «Искусства войны» на Запад Россия сыграла уникальную и чрезвычайно важную роль. Она стала одной из первых европейских стран после Франции, которая ознакомилась с «Искусством войны» и осуществила его перевод, сформировав при этом глубокие исследовательские традиции и послужив широкому общественному применению трактата.

По сравнению с переводами на английский и французский языки, восприятие «Искусства войны» в России имеет свои особенности. Во-первых, переводческая деятельность в стране началась рано и всегда была тесно связана с военно-стратегическими потребностями государства. Во-вторых, в исследовательских кругах одинаково были важны как синологи, так и военные теоретики. Наконец, после входа в XXI в. сфера применения трактата резко расширилась, полноценно демонстрируя современную жизнеспособность этого древнего классического труда.

В данной статье систематически анализируется перевод, исследование и применение «Искусства войны» в России с целью раскрытия внутренней логики его распространения, культурного влияния и будущих тенденций, а также предоставления теоретической основы и практических путей для международного распространения китайских классических текстов и развития межкультурного диалога.

История русских переводов «Искусства войны» и их поэтапные характеристики

В зависимости от масштаба переводческой деятельности, выбора исходного текста, формы перевода и глубины исследования процесс распространения «Искусства войны» в России можно разделить на четыре основные этапа, как показано в таблице.

Таблица

Четыре основных этапа процесса распространения «Искусства войны» в России

Временные рамки	Основные характеристики	Представительные личности	Язык-основа
IX в. — 1700 г.	Фрагментарное проникновение идей, отсутствие точных переводов	Лев VI «Тактика»	Косвенное заимствование
1701–1916 гг.	Преобладание сокращенных и выборочных переводов	Леонтьев (1772), Срезневский (1860)	Маньчжурский, французский
1917–2000 гг.	Появление полных переводов, переход на китайские оригиналы, усиление исследовательского подхода	Конрад (1950), Сидоренко (1955)	Китайский, английский
2001 г. — н. в.	Рост количества переводов, диверсификация их применения, мультимодальное распространение	Малявин (2002, 2015), Вэй Дэхан (2014)	Китайский, различные иностранные языки

1. Период раннего фрагментарного распространения (IX в. — 1700 г.)

На данном этапе точные переводы не осуществлялись. В основном происходило фрагментарное проникновение трактата и появление предположений о зародышах идей. Американский ученый С. Б. Гриффит высказал гипотезу, что «идеи Сунь-цзы проникли в Россию через «татаро-монголов» [1, с. 644].

Также существует мнение, что тактика хитрости, упомянутая в книге «Тактика» (Тактика Льва) византийского императора Льва VI, правившего в период с 886 по 912 г., имеет сходство с учением Сунь-цзы. Возможно, его идеи попали в Восточную Римскую империю через Шёлковый путь и Персию, а затем косвенно повлияли на Россию [1, с. 645].

Однако эти точки зрения не имеют убедительных документальных подтверждений и представляют собой академические предположения, отражающие возможные ранние косвенные пути распространения учения Сунь-цзы.

2. Период ключевых переводов и внедрения в Новом времени (1701–1916 гг.)

С XVIII в. до начала XX в., по мере расширения дипломатического, религиозного и военного влияния России на Восток, началась официальная работа по переводу «Искусства войны». Большинство переводов этого периода были сокращенными или выборочными и часто осуществлялись с третьих языков, таких как маньчжурский и французский [2, с. 50].

Член Российской духовной миссии в Пекине Алексей Леонтьев в 1772 г. опубликовал книгу «Китайские мысли», которая содержала сокращенный перевод под названием «Сунь-цзы о войне». Этот перевод, основанный на маньчжурском переводе, хотя и не был полным, ознаменовал первое внедрение «Искусства войны» в России, и его значение можно сравнить с французским переводом Жозефа Амио (Joseph Amiot), вышедшим в том же году. Книга была переиздана в 1775 и 1786 гг., что свидетельствует о ее определенном влиянии [1, с. 650].

В 1818 г. библиотекарь штаба Российской императорской гвардии М. К. Грибовский опубликовал в № 6 «Военного журнала» перевод отрывков из главы «Нападение планом». Этот перевод четко указывал, что он был выполнен на основе французского перевода Жозефа Амио 1772 г. [3, с. 75].

В 1860 г. подполковник Костромского полка Срезневский на основе французского перевода Жозефа Амио выполнил сокращенный перевод трактата, добавил к нему комментарии и написал статью «Наставления китайского полководца Сунь-цзы своим генералам», которая была опубликована в Томе 13 «Военного сборника» [4, с. 82]. В статье он высоко оценил Сунь-цзы, заявив, что он «способен проникнуть во все основные аспекты полководческой деятельности», а «установленные им военные принципы по сей день остаются ценным достоянием военной теории». Хотя этот перевод был выполнен с французского перевода трактата и являлся сокращенным, он положил начало изучению «Искусства войны» российскими военными [5, с. 165].

Синолог В. П. Васильев в своих «Очерках истории китайской литературы» (1880) кратко изложил древнекитайские военные трактаты, упомянув «Искусство войны» Сунь-цзы. С. М. Георгиевский в работе «Первый

период китайской истории» (1885) также упомянул Сунь У и его военное искусство [6, с. 72]. Хотя работа этих исследователей не являлась переводом, она сыграла важную информационную роль на академическом уровне.

В 1885 г. генерал-лейтенант Александр Александрович Ватаци на основе работ французского военного атташе де Коттенсона написал статью, в которой систематически и комплексно изложил тринадцать глав «Искусства войны» Сунь-цзы и полностью перевел «Биографию Сунь-цзы» [6, с. 75].

В 1889 г. полковник Генерального штаба Л. В. Путята, объединив «Искусство войны» Сунь-цзы, «У-цзы» и «Сыма фа» в статье «Принципы военного искусства в толковании древних китайских полководцев», рассмотрел принципы древнекитайского военного искусства с точки зрения семи аспектов [7, с. 138]. Эта работа свидетельствует о том, что интерес российских военных кругов к идеям Сунь-цзы становится все более глубоким и системным.

3. Период современных комментированных переводов (1917–2000 гг.)

После Октябрьской революции работа над переводом «Искусства войны» в советский период вступила в качественно новую стадию. Для этого этапа характерны следующие особенности: появление полных переводов текста, постепенный переход к использованию китайского оригинала в качестве источника перевода, углубление исследовательского компонента, а также развитие таких специализированных направлений исследования, как, например, тангутология.

В 1943 г. кафедра истории военного искусства Военной академии имени К. Е. Ворошилова впервые выполнила полный русский перевод «Искусства войны» с английской версии, созданной британским синологом Л. Джайлсом (L. Giles) в 1910 г. [2, с. 50]. Это событие ознаменовало переход к эпохе полных переводов трактата на русский язык, хотя сохранявшиеся ограничения, обусловленные переводом с языка-посредника, так и не были полностью преодолены.

Знаковой вехой стало издание в 1950 г. труда академика АН СССР Николая Иосифовича Конрада «Сунь-цзы. Трактат о военном искусстве: Перевод и исследование». Будучи профессиональным синологом и японоведом, Конрад впервые выполнил полный перевод «Искусства войны» непосредственно с китайского языка, опираясь на такие источники, как «Ши цзя чжу Сунь-цзы» («Сунь-цзы с комментариями десяти авторов») и японский комментарий Огю Сорая «Кокузикай Сунси» (Объяснение Сунь-цзы национальными письменами) [8, с. 340]. Его перевод отличается не только высокой точностью, но и включает подробные аннотации, комментарии, филологический анализ, а также содержит фундаментальное исследование «Учения Сунь-цзы», в котором глубоко раскрываются такие вопросы, как мировоззрение Сунь-цзы, связь его труда с «Ицзин» и историко-культурный контекст создания трактата [9, с. 22–24]. Работа получила высокую оценку в академических кругах и была охарактеризована как «древнекитайский военный словарь». Перевод Конрада заложил методологическую основу для изучения «Искусства войны» в СССР и современной России. Этот труд претерпел множество переизданий и оказал глубокое влияние на развитие отечественной синологии.

В 1955 г. подполковник Советской Армии Е. Н. Сидоренко представил второй в истории полный перевод «Искусства войны», выполненный непосредственно с китайского языка [4]. В основе его работы лежал текст «Ши цзя чжу Сунь-цзы» из собрания «Чжуцзи цзичэн» (Собрание произведений ученых). Издание, выпущенное Военным издательством Министерства обороны СССР, было снабжено подробными комментариями, содержало справочные материалы о войнах царства У в период жизни Сунь-цзы, а также включало глоссарий военных терминов, что подчеркивало его практическую ориентацию для военных специалистов.

Значительный вклад в изучение трактата внесла исследователь К. Б. Кепинг, проведшая новаторский анализ тангутского перевода «Искусства войны» [6, с. 71]. В 1979 г. она опубликовала работу «Тангутский перевод “Искусства войны Сунь-цзы”», где детально раскрыла его филологическое и лингвистическое значение, существенно обогатив источниковедческую базу исследований памятника.

Такие советские военные историки, как Е. А. Разин и А. А. Строков, также активно обращались к наследию Сунь-цзы в своих трудах по истории военного искусства. Они цитировали и анализировали трактат в контексте глобальной истории военной мысли. Несмотря на то что их обращения к тексту носили фрагментарный характер, именно они способствовали популяризации идей древнекитайского стратега в советской военно-исторической среде.

4. Период интеграции переводов и исследований в XXI в. (2001 г. — настоящее время)

После распада СССР и особенно с началом XXI в. распространение «Искусства войны» в русскоязычном пространстве продемонстрировало стремительный рост и значительную диверсификацию. Резко увеличилось количество переводов трактата, расширилось разнообразие форм его представления — от традиционных книжных изданий до цифровых форматов. Параллельно углубилась взаимосвязь между академическими исследованиями текста и его практическим применением в различных сферах, что способствовало формированию многогранного восприятия наследия Сунь-цзы в современном контексте.

Согласно имеющимся данным, по состоянию на 2025 г. на русском языке было опубликовано свыше 70 изданий, связанных с трактатом «Искусство войны», включая 41 самостоятельный перевод произведения. Многие из современных изданий представляют собой не просто прямой перевод канонического текста, а синтез его принципов с прикладными областями — менеджментом, лидерством, карьерным ростом и искусством достижения личного успеха. Среди характерных примеров — такие работы, как «Искусство войны и искусство управления», «Искусство войны и искусство продаж», а также специализированные издания, например, «Для женщин, стремящихся к успеху» [6, с. 73]. Большинство таких адаптаций выполнено с английских, немецких и других западных изданий прикладного характера.

Параллельно с этим продолжалось развитие академического направления: вышли в свет новые переводы, выполненные непосредственно с китайского оригинала. Значимым событием стала публикация перевода

известного синолога Б. Б. Виноградского «Путь к победе» (2014). Также следует отметить вклад китайских специалистов в популяризацию трактата — такие работы, как перевод Ши Яохуа («Сунь-цзы цзяо ши», 1990), Ли Мэйхуа («Чжу и Искусство войны Сунь-цзы», 2006), двуязычное китайско-русское издание в серии «Библиотека китайской классики» под авторством Лю Ваньцзюня и Гао Юня (2010), а также версия Чэнь Сюмэй (2018) [6, с. 71]. Эти публикации отражают целенаправленные усилия китайских академических и переводческих кругов по продвижению национального культурного наследия за рубежом.

Синолог Владимир Вячеславович Малявин занимает важное место среди современных российских исследователей трактата «Искусство войны» [10]. В 2002 г. он опубликовал работу «Китайская военная стратегия», которая в 2015 г. была существенно переработана и расширена до издания «Священные каноны китайской военной науки». Этот труд включает не только высокоточные переводы трактатов Сунь-цзы и Сунь Биня, но и объемные предисловие с послесловием, которые представляют собой систематическое исследование военно-философских воззрений Сунь-цзы. Опираясь на достижения китайских, японских и западных ученых, Малявин глубоко проанализировал взаимосвязь «Искусства войны» с конфуцианством, даосизмом, моизмом, легизмом и другими философскими школами Китая. Автор раскрыл такие мировоззренческие основы и ключевые концепции трактата, как «полная победа» (цюань шэн), «предвидение» (сянь чжи), «стратегемность» (гуй дао), «пять добродетелей полководца», и оценил его значение для современной стратегической мысли [3, с. 75].

Отдельного внимания заслуживает выход в этот период иллюстрированных, комиксных и графических версий «Искусства войны», среди которых можно упомянуть в качестве примера издание-комикс Б. Виноградского (2019). Активное развитие цифровых форматов — электронных книг, аудиоверсий, тематических веб-сайтов и многоязычных онлайн-корпусов — существенно обогатило палитру представления трактата, способствуя его многомерному распространению и привлечению новой, более широкой аудитории.

Основные направления исследований и интерпретации «Искусства войны» в российских академических кругах

Интерпретация «Искусства войны» российскими исследователями демонстрирует как соответствие общепринятым международным научным подходам, так и выработку собственной уникальной оптики и акцентов в изучении трактата.

1. Философские основы и мировоззрение

Как Н. И. Конрад, так и В. В. Малявин уделяли значительное внимание философскому содержанию трактата «Искусство войны». Конрад подчеркивал, что произведение глубоко пронизано восточным философским мировоззрением. Малявин всесторонне анализировал его взаимосвязь с категориями древнекитайской философии — такими как «превращение в противоположность по достижении предела» (у цзи би фань), «инь–ян»,

«единство и борьба противоположностей», «гармония» — и рассматривал текст как выражение стихийного материализма и диалектического мышления. Оба исследователя сходились во мнении, что «Искусство войны» представляет собой глубокую стратегическую философию, выходящую за рамки чисто тактического руководства.

2. «Победить без боя» и стратегическое сдерживание

Российские исследователи особо выделяют концепцию Сунь-цзы о «победе без боя» как воплощение идеала «полной победы», что составляет самую суть и наиболее характерную черту российской интерпретации «Искусства войны». Они крайне высоко ценят тезис: «Поэтому сто побед в ста сражениях — это не предел совершенства; покорить войско противника без сражения — вот предел совершенства».

Николай Конрад подверг критике узкое представление о войне как исключительно о боевых столкновениях, подчеркивая, что Сунь-цзы выступал за достижение высшей формы победы посредством стратегического воздействия на замыслы противника и подрыва его дипломатических союзов.

Во время холодной войны советские стратеги умело объединили принцип «победы без боя» с теорией ядерного сдерживания. Согласно их концепции, наличие мощной военной мощи (особенно ядерного арсенала) было направлено не на развязывание войны, а на сдерживание противника от начала военных действий, что позволяло добиваться подчинения вражеской армии без боя. Идеальная победа заключалась не в военном поражении противника, а в его капитуляции еще до начала боевых действий — за счет политического, дипломатического и психологического воздействия, разрушающего волю к сопротивлению.

В настоящее время идея «победы без боя» находит применение в концепции «гибридной войны». Использование информационных операций, кибератак, экономических санкций, поддержки прокси-сил и политического проникновения — все эти «некинетические» методы достижения стратегических целей без привлечения основных воинских контингентов (как, например, в случае с Крымом) расцениваются как современное и точное воплощение идей Сунь-цзы.

3. Искусство командования и личные качества военачальника

Учение Сунь-цзы о личных качествах полководца обладает огромной привлекательностью для России, традиционно уделяющей особое внимание военному лидерству. Николай Конрад и Владимир Малявин оба подробно интерпретировали пять добродетелей военачальника — «мудрость, верность, гуманность, мужество и строгость», а также ключевую роль полководца как «опоры государства» и «распорядителя судеб народа».

Оба автора акцентируют особую важность фигуры полководца в «Искусстве войны», утверждая, что его мудрость, решительность, личностные качества и строгая дисциплина являются мультипликатором боевой эффективности армии. Эта концепция полностью соответствует исторической традиции почитания в России таких великих военачальников, как Суворов и Кутузов.

4. «Знание» и «применение лазутчиков»

Глубокое значение, которое Сунь-цзы приписывал разведывательной деятельности («знай себя и знай противника — и в ста сражениях не окажешься в опасности»; «тот, кто предвидит, обязательно черпает сведения у людей»), нашло всестороннее развитие в трудах российских исследователей. Николай Конрад детально проанализировал пять способов использования шпионов, отметив, что они являются фундаментом для достижения «полного знания» и «предвидения». При этом он назвал пренебрежение разведкой «величайшей негуманностью». Это полностью соответствует глубоким традициям и историческому опыту самой России (и СССР) в области разведки.

В современном контексте принципы «знания» и «использования лазутчиков» претерпели эволюцию, трансформируясь в системную информационно-психологическую войну. Контроль над информационным пространством, распространение фейковых новостей, формирование общественного мнения и подрыв морального духа гражданского населения и войск противника считаются ключевыми элементами для победы в конфликте. Зачастую эти аспекты оказываются даже более важными, чем традиционные военные операции.

5. Диалектический метод мышления

Российские ученые умело применяют диалектику для анализа таких концепций Сунь-цзы, как «польза» и «вред», «неожиданность» и «прямота», «пустота» и «полнота», «обходной путь» и «прямой путь» и т. д. Они восхищаются гибкостью, воплощенной в мысли Сунь-цзы: «В войне нет постоянной формы, как у воды нет постоянной формы; тот, кто может изменяться в соответствии с противником и одержать победу, называется божественным», считая это ядром вечной привлекательности его мысли.

Применение и влияние «Искусства войны» в России

Влияние «Искусства войны» в России уже вышло далеко за пределы исключительно академических и военных сфер, проникая в различные слои общества.

1. Влияние на военную стратегию и оперативное мышление

«Искусство войны» по праву считается обязательным произведением для изучения в российских вооруженных силах, оказывая глубокое влияние на формирование стратегического мышления и систему подготовки российского офицерского состава. Таким образом, здесь реализуется первоначальная и ключевая сфера применения этого научного труда. Начиная с его адаптации и распространения офицерами царской России, использования в качестве учебного материала в военных академиях советского периода и вплоть до цитирования современными российскими военно-политическими руководителями изречений Сунь-цзы в публичных выступлениях, военно-теоретические идеи, изложенные в «Искусстве войны», глубоко интегрировались в российскую военно-культурную систему.

Как отмечал доктор философских наук, генерал-майор в отставке Российской Федерации Ю. Я. Киршин, «Искусство войны» является

знаменитым китайским теоретическим трактатом по военному делу. Его содержание отличается глубиной и масштабностью, а многие идеи по сей день сохраняют свою истинную ценность, продолжая оказывать глубокое влияние на развитие военной теории в мировом масштабе [11].

Д. А. Медведев в своем Telegram-канале процитировал данный трактат, добавив: «Принцип ведения войны состоит в том, чтобы полагаться не на то, что противник не придет, а на нашу готовность к его приходу; не на то, что он не нападет, а на то, что мы имеем такую силу, которая делает его атаку невозможной». Он подчеркнул, что этот принцип сохраняет свою актуальность и в современных условиях [12]. Хотя практические результаты применения идей трактата требуют дальнейшего изучения, данный пример свидетельствует о референциальной ценности идей Сунь-цзы в контексте современной военной практики.

Такие отдельные приемы, как «избегание сильных пунктов и атака слабых», применявшиеся маршалом Г. К. Жуковым в ходе Сталинградской битвы, также рассматриваются многими исследователями как напрямую связанные с наследием древнекитайского стратега.

2. Влияние на российский политико-академический дискурс

Российские исследователи и стратеги активно обращаются к наследию Сунь-цзы для анализа международных отношений и стратегического взаимодействия великих держав. Как отмечается в научной литературе, заместитель председателя Совета безопасности Российской Федерации Д. А. Медведев публично цитировал положение из главы «Девять изменений» трактата «Искусство войны»: «Поэтому в искусстве ведения войны: не полагайся на то, что противник не придет, а полагайся на то, что ты готов его встретить; не полагайся на то, что он не нападет, а полагайся на то, что ты имеешь такую позицию, которую невозможно атаковать» [12]. Данная отсылка была использована для обоснования оборонительного характера подготовительных мер России в контексте специальной военной операции на Украине.

Это свидетельствует о том, что идеи Сунь-цзы выступают не только как инструмент интерпретации китайской стратегической культуры, но и в определенных случаях используются для теоретического обоснования внешнеполитических решений Российской Федерации. Концептуальный аппарат Сунь-цзы предлагает альтернативную западноцентричной логике нулевой суммы модель стратегического мышления, подчеркивающую такие категории, как расчет, стратегическую выдержку, непрямые действия и достижение психологического превосходства. Такой подход соответствует долгосрочным национальным интересам России как государства, занимающего ключевое положение в сердцевине континента.

Кроме того, философия Сунь-цзы имплицитно содержит иную, отличную от либерально-индивидуалистической, систему моральных координат, основанную на принципах выживания государства и благополучия народа. В российском дискурсе это трансформируется в представление о высшей форме справедливости и морального долга, заключающегося в защите государственного суверенитета, независимости и территориальной целостности, а также в обеспечении условий для выживания и развития нации [13, с. 14].

3. Влияние на культурную и социальную сферы

Философские принципы, изложенные в трактате «Искусство войны», находят применение в различных сферах общественно-культурной жизни, включая спортивные соревнования, профессиональное самоопределение и даже основы семейного воспитания. Указанный текст воспринимается в качестве универсального свода знаний, посвященного стратегии, конкурентной борьбе и искусству принятия решений.

Как отмечает российский исследователь Карпиленя Н. В., интеграция ключевых положений труда Сунь-цзы в систему национального образования и процесс формирования гражданской идентичности представляет собой важный инструмент противодействия культурной экспансии Запада [13, с. 31–32].

Активное использование информационных технологий и методов «сетецентричных войн» создает прямую угрозу культурному суверенитету и духовным основам российского общества. В данном контексте наследие Сунь-цзы, как незападная и исторически обоснованная система стратегического мышления, способствует сохранению и укреплению уникального культурно-цивилизационного кода многонационального народа России. Это позволяет обеспечить идеологическую устойчивость в условиях внешнего информационно-психологического давления и способствует утверждению особой роли России в глобальном диалоге культур, основанной на традиционных ценностях и коллективных принципах.

Проблемы перевода и перспективы распространения трактата «Искусство войны» в России

Несмотря на значительные успехи в распространении трактата «Искусство войны» в России, заметен явный дисбаланс в восприятии его переводов. Работы таких российских синологов, как Н. И. Конрад, В. В. Малявин и Д. В. Виноградский, получили широкую популярность и неоднократно переиздавались. В то же время переводы, выполненные непосредственно китайскими специалистами (например, Лю Ваньцзюнем, Гао Юнем и Чэнь Сюмэй), остаются менее известными и оказывают ограниченное воздействие на российскую аудиторию.

Данное явление можно объяснить совокупностью факторов.

Во-первых, российские академические круги и широкая читательская аудитория традиционно больше доверяют интерпретациям отечественных востоковедов, которые интегрируют культурные аспекты и академические традиции, более близкие местному менталитету.

Во-вторых, каналы продвижения и распространения китайских переводов на международной арене, в частности в России, остаются недостаточно развитыми.

Наконец, отдельно необходимо изучить вопрос о том, насколько стилистика и комментарии в китайских переводах соответствуют потребностям и ожиданиям современного российского читателя.

В перспективе данное исследование предполагает, что более глубокое распространение «Искусства войны» и других классических китайских

текстов в русскоязычном пространстве может быть обеспечено посредством следующих мер:

• развитие совместного перевода. Поощрение сотрудничества между китайскими и российскими учеными и переводчиками позволит объединить точное понимание исходного текста со стороны китайских экспертов с глубоким знанием языковых особенностей и специфики восприятия российской аудитории, что необходимо для создания высококачественных переводных вариантов;

• инновационные форматы распространения. Необходимо выходить за пределы традиционных печатных изданий, активно применяя цифровые медиа, визуальный контент (инфографику, анимацию), академические лекции и программы культурного обмена. В этом контексте может быть полезным опыт Культурного парка Сунь-цзы в Гуанчжоу по организации международных образовательных обменов;

• углубление сравнительных исследований. Разумно поощрять проведение систематического сравнительного анализа существующих русскоязычных переводов, направленного на выявление сходств и различий в переводческих стратегиях и культурной интерпретации. Результаты таких исследований станут теоретической основой для будущей переводческой практики.

• акцент на академический диалог. Поддержка проведения совместных российско-китайских тематических симпозиумов, посвященных «Искусству войны», будет способствовать переходу к глубокому интеллектуальному обмену и отказу от модели односторонней передачи знаний.

Заключение

«Искусство войны» Сунь-цзы является не просто древним военным трактатом, но и фундаментальным трудом в сфере государственного управления, стратегического мышления и искусства лидерства. Его восприятие в России, знакомой с трактатом уже около 250 лет, отражает динамику культурного диалога между двумя странами: от первоначального поверхностного восприятия — к глубокому осмыслению, от узкоспециального применения — к широкой междисциплинарной адаптации.

Эволюцию освоения текста можно проследить через несколько различных этапов: от фрагментарных упоминаний миссионеров и военных экспертов на ранней стадии, через создание таких академических переводческих канонов, как труды Н. И. Конрада в советский период, до современного состояния — активного применения в разнообразных сферах общественной жизни в XXI в. Идеи трактата не только органично интегрировались в русскоязычное интеллектуальное пространство, но и сохраняют значительную актуальность для современной России.

Данный процесс убедительно показывает, что ценность «Искусства войны» выходит за рамки чисто военной области. Философская глубина, стратегическая мудрость и диалектический метод мышления, присущие этому трактату, обеспечивают его способность адаптироваться к новым историческим контекстам и предлагать решения для современных практических проблем. Освоение «Искусства войны» в России свидетельствует

не только о глубоком уважении российского общества к стратегическому мышлению, но и об универсальной ценности и высокой жизнеспособности китайской цивилизации.

Хотя эффективность распространения китайских переводов трактата может быть дополнительно повышена, уже сложившаяся в России прочная традиция изучения наследия Сунь-цзы в сочетании с активизацией двусторонних культурных обменов создает прочную основу для его дальнейшего распространения. Трактат по-прежнему остается важным культурным мостом, соединяющим интеллектуальные традиции Китая и России, и является источником вдохновения для решения усложняющихся глобальных вызовов современности.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. 古力. 孙子兵法百科全书 (*Гу Ли.* Энциклопедия «Искусство войны» Сунь-Цзы) //上海：上海科学普及出版社1994年.

2. 郭佳贺. 《孙子兵法》在俄语世界的译介：源流、嬗变与前瞻 (*Го Цзяхэ.* Перевод и восприятие трактата «Искусство войны» в русскоязычном мире: истоки, трансформация и перспективы) //《滨州学院学报》2023年第2期47–69页.

3. *Цзян Чао, Ян Кэ.* Распространение трактата Сунь-Цзы «Искусство войны» за пределами Китая / Современные востоковедческие исследования. 2021(01). С. 74–84.

4. *Сунь-Цзы.* Трактат о военном искусстве / пер. с кит. Е. И. Сидоренко. М.: Военное издательство Министерства обороны Союза ССР, 1955.

5. *Зиганьшин Р. М.* Первое в России толкование трактата Сунь-цзы подполковником Срезневским [А]. История востоковедения: традиции и современность: (Материалы II всероссийской школы-конференции) [С]. М.: Институт востоковедения РАН, 2015а:163–169.

6. 祝晶. 重读经典 学以致用—《孙子兵法》在俄百年译介及传播 (*Чжу Цзин.* Перечитывая классику: применение знаний на практике — столетняя история переводов и распространения трактата «Искусство войны» Сунь-Цзы в России) //《中国翻译》2022年第6期70–78页.

7. *Путята Д. В.* Принципы военного искусства в толковании древних китайских полководцев [А]. Сборник географических, топографических и статистических материалов по Азии. Вып. 39 [С]. СПб.: Военно-учёный комитет Главного Штаба, 1889:137–156.

8. Трактат о военном искусстве Сунь-Цзы: Перевод, исследование Конрада Н. И. Москва, Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1950.

9. *Сун -Цзы.* Искусство войны: с комментариями и пояснениями / пер. с кит. В. В. Башкеева. М.: АСТ, 2019.

10. Китайская военная стратегия / пер. с кит. В. В. Малявина. М.: Астрель, АСТ, 2002.

11. 孙子兵法全球行：俄罗斯专家称其符合新型战争观 (Путешествие «Искусства войны» Сунь-цзы по всему миру: Российский эксперт считает, что оно соответствует новой концепции войны) // 中新网. URL: http://www.hnr.cn/news/js/201210/t20121016_212062.html (дата обращения: 16.10.2012).

12. 俄媒：梅德韦杰夫引用《孙子兵法》, 揭示俄在乌军事行动的意义 (Российские СМИ: Медведев процитировал «Искусство войны» Сунь-цзы, раскрыв смысл спецоперации России на Украине) // 环球网. URL: https://world.huanqiu.com/article/47hMt9omEhL (дата обращения: 21.04.2022).

13. *Карпиленя Н. В., Карпиленя М. Н., Карпиленя В. Н.* От «предварительных расчетов» Сунь-цзы и «заботы о государстве» У-цзы «К вечному миру» И. Канта: современный взгляд в контексте совершенствования организации военного управления в России // Архонт, 2024. № 1(40). С. 27–75.

Статья поступила в редакцию 28.09.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 28.09.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторах:
Чэнь Чжу — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Института иностранных языков;
Су Сяоюэ — магистр кафедры русского языка Института иностранных языков.

Information about the Authors:
Chen Zhu — Candidate of Sciences (Philology), associate professor at the Department of Russian Language, Institute of Foreign Languages;
Su Xiaoyue — master's student at the Department of Russian Language, Institute of Foreign Languages.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 60–64.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 60–64.
Научная статья
УДК 811.161.1
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_60

Текстовое лексико-семантическое поле цвета в произведениях Константина Паустовского

Хо Канин
Свободный исследователь, Санкт-Петербург, Россия
402898589@qq.com, https://orcid.org/0009-0003-3451-4245

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые особенности индивидуального текстового поля К. Паустовского в аспекте лексико-семантической доминанты цвет, трансформация языковых значений и системных связей единиц поля цвета в художественных образах объектов цветописи согласно замыслу автора, его позиции беспристрастного наблюдателя либо неравнодушного участника происходящих в природе изменений.
Ключевые слова: цвет, языковое и текстовое лексико-семантическое поле, изменение словарных лексических значений, взаимодействие единиц полей цвета и света в пространстве рассказов Паустовского

Original article

The Textual Lexical-Semantic Field of Colour in the Works of Konstantin Paustovsky

Ho Kanin
Independent Researcher, Saint Petersburg, Russia
402898589@qq.com, https://orcid.org/0009-0003-3451-4245

Abstract. The article examines specific features of Konstantin Paustovsky's individual textual field through the lens of the lexical-semantic dominant of colour. The study focuses on the transformation of lexical meanings and the systemic relationships among units within the colour field as they function in artistic imagery. Particular attention is paid to the representation of objects of "colour painting" (*tsvetopis'*) in accordance with the author's creative intent, whether expressed through the position of an impartial observer or that of an emotionally involved participant in the changes occurring in nature.
Keywords: colour, linguistic and textual lexical-semantic field, transformation of dictionary meanings, interaction of the colour and light fields in Paustovsky's prose

К. Паустовский — один из популярных писателей не только в России, но и в Китае. Его творчество проникнуто такой любовью к природе, что не оставляет равнодушным даже взыскательного читателя. Разгадка этого феномена лежит в высокой художественности произведений Паустовского, в особых чертах организации языкового материала.

Изучение индивидуальных семантических полей текста писателя предполагает, прежде всего, обращение к анализу его лексического уровня, так как «он является основной формой выражения индивидуальной картины мира автора» [1, с. 288].

Лексические единицы, актуализованные в связи с появлением ключевой (ядерной) лексемы, или доминанты, организуют соответствующее семантическое поле в рамках конкретного художественного текста или совокупности текстов. В связи с этим Л. А. Новиков употребляет термин *текстовое семантическое поле,* которым он обозначает систему окказио-

© Хо Канин, 2025

нальных группировок лексических единиц и их значений, существующих в художественном тексте. Текстовое семантическое поле по сравнению с языковым семантическим полем, состав которого определяется с опорой на системные языковые связи, обладает большей размытостью, подвижностью, динамичностью, гибкостью и в то же время меньшей определенностью [2, с. 556]. Идея текстового семантического поля представляет собой дальнейшее развитие концепции семантического поля, сфера применения которой переходит из естественного языка на текст, прежде всего художественный. Разработки этой идеи находим в некоторых работах [3, с. 56].

Отличием текстового поля от языкового является его определенная направленность, зависимость от сюжета произведения, а также функция реализации образа автора. Кроме того, важную роль в определении содержания текстового семантического поля играет фактор адресата. Выявлено, что структура текстового семантического поля зависит от индивидуальной читательской проекции художественного текста, которая определяется вариативностью его понимания читателем [4].

Исходным пунктом исследования поля цвета и роли цветообозначений в художественном тексте становится обращение к языковой системной организации изучаемого объединения лексических единиц. Обязательный анализ различных лексикографических источников вскрывает «наивную картину мира в лексических значениях» и отражение ее в системе толкований [5, с. 58].

Работой такого рода предваряется анализ индивидуальных признаков организации текстового семантического поля конкретного писателя, выявление антропоцентрического характера текста, прежде всего на лексическом уровне языка, связанном, с одной стороны, с сознанием носителя языка, а с другой — с внеязыковой действительностью [6, с. 13].

В контексте художественного произведения, шире — совокупности произведений автора, происходит семантическая идентификация значения слова, «в дистрибутивных свойствах слова реализуются как постоянные, так и переменные семантические признаки слова, … отношение говорящего к используемой языковой единице и отношение ее к другим языковым единицам» [7, с. 39].

Рассматривая цветообозначения в произведениях Паустовского, мы наблюдаем расширение языковых значений слова, их трансформацию в художественных образах и картинах подвижного, изменяющегося мира природы и человека.

Для прозы Паустовского особенно характерен такой функционально-смысловой тип речи, как описание в его разновидностях. Среди объектов цветописи в проанализированных рассказах мы обнаруживаем 520 единиц поля цвета, где 329 обозначают различные явления природы, 68 используются для описания человека, 123 — элементов предметного мира.

В структуре текстового ЛСП цвета гипероним *цвет* выступает как самая частотная единица , а наиболее типичные синтагматические связи прилагательных цвета, например, соответствуют связям, представленным в языковом ЛСП цвета (*синий*: *глаз, дом, берет, тучи*). Однако писатель отмечает и фиксирует и нестандартные возможности сочетаний единиц поля.

Так, в рассказе «Сивый мерин», где описание природы фокусируется вокруг предрассветных изменений, стираются противоречия в семантике сочетающихся слов. Например, признак *сумрачный* онтологически противопоставлен признаку *светлый*, однако в тексте они не противоречат друг другу, более того, их соединение в одном словосочетании семантически обогащает обе единицы: *сумрачно от звездного света.* Приведем подобный этому пример оригинальности описания начинающегося утра: *занималась, синея, заря,* где Паустовский лаконично определяет постепенный переход от темноты (то есть *бесцветности*) неба к его окраске (*голубой, затем синий*), а слово *заря* в контексте приобретает необычное (*синяя заря*) определение.

В текстовом ЛСП цвета Константина Паустовского, особенно в ранних рассказах, цветовая палитра не избыточна, а, скорей, сдержанна. Читатель видит Паустовского-натуралиста, в чьем описании объектов природы по окраске доминирует номинативная функция: *желтые ирисы у воды, оранжевый лишай на дереве, зеленые шишки, красные ягоды бузины.*

Но когда Паустовский-художник преломляет цветовое видение мира через собственное восприятие, его цветовые образы привлекают читателя свежестью и метафоричностью. В текстовом ЛСП цвета Паустовского возникают, в зависимости от контекста переносные значения слов, например: *Его шкура и вправду была похожа на дремучий лес: вся в желтых сосновых иглах, в давленой бруснике и смоле.* Давленая брусника здесь — это переспелая ягода насыщенного *темно-красного цвета*.

Анализ текстового ЛСП цвета показал, что в нем преобладают смягчение, приглушенность, сдержанность в восприятии цвета и света как бы через вуаль. В тексте многократно употребляются лексемы *дымка, мгла, туман, мутный , сумрачный, тусклый: серая лунная мгла***,** *синеватая мгла, сумрачная ночь, мутная ночь, мутный свет костра, мутно розовело небо, туманная луна, тусклый розовый дым висел над лугами.*

Этому размытому колористическому фону соответствуют синонимизирующиеся в текстовом пространстве лексемы *бледный, седой*, *тусклый,* а также цветообозначение неинтенсивных признаков: *синеватый, розоватый, зеленоватый.* Текстовая синонимия может выходить за рамки словарной: так, определение *пегий* в контексте *старик* ***с*** *пегой бородой* употреблено фактически в значении *седой*; в контексте *обугленные от старости избы лесников* реализовано значение *черные, почерневшие*.

Присутствием неравнодушного наблюдателя-художника в описаниях объясняется частотное употребление в текстовом ЛСП цвета сочетаний со словами *казаться, быть похожим, подобно, будто*: *Краски казались особенно мягкими из-за осенней мглы, неподвижно висевшей в воздухе; вода в озерце была совершенно прозрачная, но казалась по цвету жидким дегтем (со слабым зеленоватым отливом).*

Большинство объектов природы описывается в тесной взаимосвязи цвета и света: *Голубым хрусталём загорается на заре Венера*; *К рассвету загорался зеленый Сириус*; *В воде канавы острым огнем загорелся Юпитер*; *Запылали над Карпатами звезды, сильнее зашумели водопады*; *Высоко вспыхнуло облако*.

В сравнениях и метафорах писатель щедро смешивает краски природы и их зависимость от наличия, отсутствия, изменения света: *Свет откры-*

вал то черные блестящие стебли травы с оранжевыми засохшими ягодами, то огненные шапки мухоморов, как будто забрызганные мелом, то слитки слежавшихся дубовых листьев и красные спинки божьих коровок. Палитра Паустовского отражает чудо превращения автора не в созерцателя, а в участника происходящих в природе изменений, когда «равнодушная» природа наделяется чувствами и переживаниями — то с негативной окраской *(угрюмое зарево, тусклая серебряная полоса, солнце как багровый паук, дрожащие от холода березы),* то с положительной окраской (*глаза у него горели, как светляки, — зеленые, будто у молодого; нежный месяц лежал на синем пологе ночи; осыпанные сусальной позолотой березы)*.

В 35 проанализированных рассказах Паустовского методом сплошной выборки нами выделены цветообозначения как средства выразительности согласно а) теме рассказа, б) авторскому замыслу, в) адресной ориентированности текста, г) свойствам объектов описания, д) восприятию этих свойств автором или героями рассказа.

Анализ показал, что в рассказах Паустовского в зависимости от фрагмента описываемой внеязыковой действительности зрительное восприятие может не быть преобладающим, более того, во многих рассказах писатель крайне скупо прибегает к демонстрации именно зрительного восприятия явлений своим лирическим героем. Например, в рассказе «Корзина с еловыми шишками» текстообразующими являются звукообозначения, что соответствует теме рассказа: композитор Эдвард Григ сочиняет музыку для юной девушки. Объект описания — северная природа Норвегии — определяет скупость в употреблении цветообозначений: *зеленый* (пряди мха, глаза), *зеленоватый* (зрачки), *русый* (волосы), остальные прилагательные характеризуются, скорее, отсутствием цвета или его приглушенностью: *белый* (ночи, платье, цветок на сердце), *седой* (ивы, паутина, трава), *серебряный* (листья ивы, рыба), *серый* (вода), *черный* (платье, листья).

Тем не менее в 15 рассказах доминирующим выразительным средством является именно цветопись, в значительной мере определяющая формирование текстового ЛСП Константина Паустовского.

Цвет является важнейшей частью ментального пространства писателя, анализ цветовой семантики позволяет проникнуть в философско-мировоззренческую концепцию автора. Сопоставление поля цвета в системе языка и в авторском художественном мире оказывается важным для определения своеобразия художественной манеры писателя. Концепт «цвет» относят к числу базовых художественных концептов, у каждого автора он «осуществляется в бесконечном количестве репродукций, выступая каждый раз по-новому и в новых комбинациях» [8, с. 41].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Зворыгина П. Н., Калинина Л. В.* К проблеме изучения лексико-семантического поля на материале художественного текста // Общество. Наука. Инновации: сб. статей XIX Всероссийской научно-практической конференции: в 4 т. Киров, 2019. С. 285–291.

2. *Новиков Л. А.* Эскиз семантического поля // Избранные труды. Т. 2. Эстетические аспекты языка. Miscellanea. Москва: Изд-во РУДН, 2001. С. 554–570.

3. *Ван Н.* Текстовое семантическое поле как объект и метод исследования художественного текста (на материале романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо»): автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2021. 18 с.

4. *Рафикова Н. В.* Динамика ядра и периферии семантического поля текста: автореф. дис. … канд. филол. наук. Тверь, 1994.17 с.

5. *Апресян Ю. Д.* Лексическая семантика. Синонимические средства языка // Избранные труды. Т. I. М.: Языки русской культуры, 1995. 472 с.

6. *Караулов Ю. Н.* Общая и русская лексикография. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 360 с.

7. *Плотников Б. А.* Основы семасиологии: учеб. пособие для филол. фак. вузов. Минск: Выш. шк., 1984. 223 с.

8. *Миллер Л. В.* Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. 2000. № 4. С. 39–45.

Статья поступила в редакцию 09.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 09.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
Хо Канин — кандидат филологических наук, свободный исследователь.

Information about the Author:
Ho Kanin — Candidate of Sciences (Philology), free researcher.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 65–72.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 65–72.
Научная статья
УДК 930
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_65

Северная Осетия в 1930-е гг.: тенденции и особенности современной историографии

Алан Тахирович Царикаев
Северо-Осетинский государственный университет им. К. Л. Хетагурова, г. Владикавказ, Россия
Институт истории и археологии Республики Северная Осетия — Алания, г. Владикавказ, Россия
Tsarikaev.A.T@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-8057-6098

Аннотация. В статье представлен анализ научной литературы, посвященной проблемам общественно-политического и социально-экономического развития Северной Осетии в 1930-е гг. Автор показывает достижения в изучении широкого круга вопросов истории автономии обозначенного периода в современной отечественной историографии, рассматривает основные тенденции и особенности региональных исследований. Особое внимание в статье уделено анализу публикаций регионального научного сообщества, в которых изучаются некоторые аспекты национально-государственного и административно-территориального строительства в Северной Осетии в 30-е гг. XX в. Сделаны выводы о значительном расширении как тематики исследований, так и их источниковой базы на современном этапе.
Ключевые слова: ВКП(б), документы, исследование, историография, региональный, Северо-Осетинская АССР

Original article

North Ossetia in the 1930s: Trends and Features of Modern Historiography

Alan T. Tsarikaev
North Ossetian State University named after K. L. Khetagurov, Vladikavkaz, Russia
Institute of History and Archaeology of the Republic of North Ossetia — Alania, Vladikavkaz, Russia
Tsarikaev.A.T@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-8057-6098

Abstract. The paper presents an analysis of the scholarly literature devoted to the socio-political and socio-economic development of North Ossetia in the 1930s. The author highlights advances in the study of a wide range of issues concerning the history of the autonomous region during this period in contemporary Russian historiography and examines the main trends and characteristics of regional studies. Particular attention is paid to the analysis of publications by the regional academic community examining certain aspects of national-state and administrative-territorial development in North Ossetia in the 1930s. Conclusions are drawn regarding the significant expansion of both the scope of research and its source base in the present era.
Keywords: VKP(b), documents, research, historiography, regional, North Ossetian ASSR

30-е гг. XX в. являются одним из самых политизированных и малоизученных периодов в истории Северной Осетии прошлого столетия. Советская историография при рассмотрении данного десятилетия была в основном сфокусирована на изучении вопросов социально-экономического развития автономии и практиках культурного строительства в регионе. В центре внимания исследователей находились преимущественно про-

© Царикаев А. Т., 2025

блемы социалистической реконструкции народного хозяйства и культурной революции в Северо-Осетинской АО (АССР). Общим для работ советских историков был вывод о превращении Северной Осетии за годы довоенных пятилеток из ранее отсталого окраинного региона в «индустриально-аграрную и высококультурную социалистическую область» [1, с. 244]. При этом из-за влияния идеологического фактора, закрытости целого ряда архивных фондов, в частности партийных комитетов, слабости методологической базы оставались не разработанными многие вопросы общественно-политической жизни республики в 1930-е гг.

Изменения, произошедшие в постсоветский период, в частности рассекречивание большого комплекса делопроизводственных материалов Северо-Осетинского обкома КПСС, публикация ряда фундаментальных сборников документов, общие обновления теоретико-методологического потенциала исторической науки способствовали значительному расширению тематики исследований, обращению ученых к ранее табуированным сюжетам и проблемам.

Изучение Северной Осетии 1930-х гг. на современном этапе осуществляется в рамках нескольких предметных полей политической, экономической, социальной и повседневной истории. Одним из приоритетов является исследование политического террора 1936–1938 гг. В 2010-е гг. был опубликован ряд статей, посвященных вопросам периодизации и динамики репрессий против высокопоставленных представителей партийной номенклатуры [2], региональным аспектам «кулацкой операции» НКВД [3] и репрессивным практикам в отдельных районах Северо-Осетинской АССР [4]. Данные работы выполнены на обширной источниковой базе, включающей рассекреченную протокольную документацию Северо-Осетинского обкома ВКП(б), документы райисполкомов и материалы периодической печати второй половины 1930-х гг.

Наряду с репрессиями 1936–1938 гг. в рамках предметного поля политической истории современными исследователями изучаются вопросы взаимоотношений партийно-государственных органов и общественных организаций республики. Так, в статье Л. Х. Батаговой были рассмотрены различные аспекты взаимодействия Северо-Осетинского обкома ВКП(б) и областной организации Осоавиахим [5]. Архивные документы, вводимые автором в научный оборот, свидетельствуют, что работа областного, а затем и республиканского советов Осоавиахима находилась под жестким партийным контролем, а их руководящие кадры утверждались постановлениями обкома ВКП(б). Бесцеремонное вмешательство партийных структур в деятельность руководящих осоавиахимовских органов и организаций способствовало превращению Осоавиахима в элемент тоталитарной системы.

Расширение доступа к архивным материалам и снятие грифа «секретно» с делопроизводственной документации партийных комитетов стимулировали рост исследовательского интереса к малоизученным сюжетам таких традиционных для отечественной историографии проблем, как национально-государственное и административно-территориальное строительство в регионе в 1920–1930-е гг. Так, темой исследования профессора С. Р. Чеджемова стал процесс становления государственности и конституционализма осетинского народа в первое двадцатилетие советской власти [6]. Юридическое оформление осетинской государственности ученый

связал с принятием Конституции СССР в 1936 г. и на ее основе Конституции РСФСР в 1937 г., что привело к повышению статуса Северной Осетии, переходу от автономной области к автономной республике. «Автономные республики в составе союзных республик, — отмечает С. Р. Чеджемов, — обладали всеми признаками государства. Они имели свои конституции — основные законы, которые разрабатывались и принимались собственными высшими органами власти» [там же, с. 23]. К ним, в частности, автор относит Верховный Совет АССР, который избирал Президиум Верховного Совета АССР.

В работе пятигорского исследователя В. З. Акопяна рассмотрены некоторые вопросы национально-государственного строительства на Северном Кавказе в условиях социально-экономической модернизации и массовых политических репрессий 1930-х гг. На основе анализа большого фактического материала автор приходит к выводу о том, что новый статус северокавказских автономий в форме АССР, полученный в соответствии с Конституцией АССР 1936 г., пусть даже абсолютно формально, предоставлял народам региона более высокий уровень государственности внутри единого союзного государства [7, с. 108]. Значительное внимание в исследовании В. З. Акопяна уделяется анализу причин такой новации национальной политики советского руководства в Северо-Кавказском регионе на рубеже 1920–1930-х гг., как включение некоторых городов и районов преимущественно с русскоязычным населением в состав горских автономий. В передаче этих территорий волевым методом, без учета мнения населения, исследователь видит стремление Центра упредить возможный сепаратизм автономных областей [там же, с. 108–109].

В статье ученого СОИГСИ им. В. И. Абаева Е. И. Кобахидзе проводится углубленный анализ текста первой Конституции Северной Осетии, принятой в 1937 г. Исследователь оценивает этот документ как один из ключевых в новейшей истории республики, принятие которого ознаменовало «завершение процесса становления национальной государственности Северной Осетии» [8, с. 156]. Исключительная важность данного документа определяет необходимость дальнейшей разработки широкого круга вопросов, связанных с конституционным строительством в республике в 1930-е гг. Это невозможно без ввода в научный оборот новых архивных материалов. Первые шаги в этом направлении сделаны. В 2023 г. был опубликован ряд документов из фондов Государственного архива новейшей истории Республики Северная Осетия — Алания (ГАНИ РСО — А), освещающих процесс подготовки проекта Конституции республики в 1936–1937 гг. [9, с. 11–13]. Были установлены биографические сведения о членах Конституционной комиссии. Из 9 человек, вошедших в ее состав, в период Большого террора были репрессированы 7, включая первого секретаря Северо-Осетинского обкома ВКП(б) Г. В. Маурера и его приемника Ф. Г. Кокова. Значительный пласт документов по данной проблеме представлен в федеральных архивах в Москве. Большим информационным потенциалом в частности обладают материалы о рассмотрении и утверждении проекта Конституции Северо-Осетинской АССР 1937 г. комиссией Политбюро ЦК ВКП(б), которые отложились в Российском государственном архиве новейшей истории (РГАНИ). Новые документы из федеральных архивов позволят серьезно расширить наши представления о конституционном строительстве в Северо-Осетинской АССР и прояснить ряд вопросов, вытекающих из анализа тек-

ста первой Конституции республики. Например, почему так и не было реализовано предложение второго секретаря обкома партии Ф. Г. Кокова о наименовании новых районов, образуемых из Правобережного района, Евдокимовским и Микояновским, хотя бюро Северо-Осетинского обкома ВКП(б) своим постановлением от 13 октября 1936 г. поручило председателю Конституционной комиссии Д. Н. Тогоеву отразить это в проекте Конституции [9, с. 12]?

Темой научного исследования А. Т. Царикаева и З. Е. Дзотцоевой стали некоторые малоизученные аспекты административно-территориального строительства Северо-Осетинской АССР в 1930-е гг. Привлекая обширную источниковую базу, включающую протоколы заседаний бюро областного комитета партии и материалы республиканской периодики, историки рассматривают процесс разукрупнения отдельных районов Северной Осетии. Авторы выделили два этапа данного процесса: 1934 г и 1937–1938 гг. На основе анализа архивных документов А. Т. Царикаев и З. Е. Дзотцоева пришли к выводу об определяющем влиянии социально-экономического фактора на решение о разукрупнении самого большого по площади района Северо-Осетинской АО — Дигорского [10, с. 45]. Действительно, выделение в 1934 г. из последнего нового Ирафского района было вызвано необходимостью улучшить обслуживание населения Заурухской части автономной области и такого крупного селения, как Лескен, стремлением повысить транспортную доступность райцентра для населения, а также интересами развития лесной промышленности региона. При этом следует заметить, что власти Северной Осетии пытались ранее решить эти задачи менее кардинальным способом — перенесением летом 1933 г. при поддержке Северо-Кавказского крайкома ВКП(б) и крайисполкома центра Дигорского района из с. Христиановское в с. Магометановское, в которое планировалось протянуть железнодорожную ветку [11, л. 17.]. Однако Президиум ВЦИК своим постановлением от 1 апреля 1934 г. вернул районный центр обратно в Христиановское, переименовав его в селение Дигора [12, с. 245].

Значительный интерес представляет работа историков Пятигорского государственного университета, в которой они рассматривают вопросы административно-территориального устройства Северо-Кавказского края и, в частности, проблему перевода центра края из города-курорта Пятигорска в Орджоникидзе, который должен быть состояться в соответствии с постановлением ВЦИК от 10 января 1936 г. Причину данного решения Центра исследователи видят в стремлении Сталина «подкупить» Г. К. Орджоникидзе, неформального лидера грузинского политического землячества, в поддержке которого Вождь очень нуждался [13, с. 171]. Опираясь на документы Государственного архива новейшей истории Ставропольского края и материалы газеты «Северо-Кавказский большевик», В. З. Акопян, З. В. Акопян и В. В. Ермаков достаточно подробно рассмотрели комплекс вопросов, связанных с деятельностью специальной совместной Комиссии Северо-Кавказского крайкома ВКП(б) и крайисполкома, руководившей подготовительными мероприятиями по переводу краевых учреждений в г. Орджоникидзе, проанализировали общий ход строительства нового центра края и пришли к выводу, что вплоть до отмены в мае 1937 г. постановления ВЦИК от 10 января 1936 г. «фактически и официально» столицей Северо-Кавказского края оставался Пятигорск [там же, с. 167]. Об

этом весьма двусмысленно говорит и название статьи «Столица Северной Осетии, не ставшая центром Северо-Кавказского края». Таким образом, статья исследователей Пятигорского университета кладет начало научному осмыслению практически неизученной в отечественной историографии темы. При этом содержащийся в ней фактический материал позволяет сформулировать ряд важных вопросов, для ответа на которые необходимы поиск новых архивных источников и дальнейшая разработка проблемы. Во-первых, насколько документально обоснованным является утверждение о том, что наименее заинтересованной в превращении Орджоникидзе в центр Северо-Кавказского края и мечтавшей о пересмотре постановления ВЦИК от 10 января 1936 г. была, как пишут пятигорские исследователи, «осетинская политическая элита» [13, с. 177]? Во-вторых, насколько эффективно были освоены средства из союзного фонда, ассигнованные на масштабное строительство краевых учреждений и жилых домов в городе Орджоникидзе, а также модернизацию городской инфраструктуры? Малоизвестно, например, что характер долгостроя приобрело возведение Дома Советов, который должен был стать главным символом новой столицы Северо-Кавказского края. Об этом убедительно свидетельствуют архивные документы, обнаруженные нами в фондах ГАНИ РСО — А. Так, в постановлении бюро Северо-Осетинского обкома ВКП(б) от 30 декабря 1937 г. констатировалось следующее: «Проверкой установлено, что в результате вражеской работы бывших уполномоченных по строительству Дома Советов (Хасиев, Шипов, Цаликов, Карсанов и др.) программа строительства по Дому Советов как в 1936, так и в 1937 г. не выполнена. Установленные правительством сроки окончания строительства сорваны» [14, л. 2]. В этой связи требует прояснения вопрос, могут ли проблемы переноса центра Северо-Кавказского края рассматриваться в качестве одной из причин ареста в 1937 г, как «врагов народа» заместителя председателя крайисполкома, бывшего председателя Северо-Осетинского облисполкома К. Т. Хасиева и председателя горсовета Орджоникидзе К. М. Шипова, которые, исходя из приводимых пятигорским исследователями документов, были важнейшими фигурами в деле обеспечения контроля за ходом строительства краевых учреждений. Кроме того, К. Т. Хасиев являлся видным представителем той самой осетинской политической элиты 1930-х гг., о которой упоминают авторы, отозванным для работы в Северо-Кавказском крайисполкоме.

В современной научной литературе, посвященной истории Северной Осетии 1930-х гг., значимое место занимают исследования по проблемам экономического развития автономии. Так, в 2013 г. Д. И. Куцевляк защитил кандидатскую диссертацию, в которой рассмотрел широкий спектр вопросов, связанных с индустриальной модернизацией Северной Осетии в годы первых пятилеток и ее влиянием на развитие социальной сферы региона [15]. Данная работа стала первым комплексным исследованием истории социалистической индустриализации Северной Осетии после распада СССР. В статье Е. И. Кобахидзе проанализированы основные тенденции финансово-экономического развития Северо-Осетинской АССР и особенности реализации бюджетной политики в 1930–1970-е гг. [16]. Исследователь приводит также интересные биографические сведения о народных комиссарах финансов республики в 1930-е гг. Е. С. Цаликове, Д. Е. Джатиеве и Д. Т. Баскаеве, ярких и талантливых управленцах. Это

имеет большое значение для персонификации истории Северной Осетии, так как, например, тот же Е. С. Цаликов практически неизвестен не только широкой общественности, но и профессиональным историкам. Орденоносец, окончивший Институт внешней торговли в Москве, он был арестован в 1937 г. и приговорен к 10 годам лишения свободы по сфальсифицированным обвинениям. В 1955 г. Е. С. Цаликова полностью реабилитировали и восстановили в рядах партии. В июле 1956 г. он стал персональным пенсионером союзного значения [17, л. 100]. Одной из ответственных должностей, которую занимал в 1930-е гг. Е. С. Цаликов помимо наркома финансов, являлась должность постоянного представителя Северной Осетии при Президиуме ВЦИК. Именно деятельность постоянного представительства Северной Осетии при Президиуме ВЦИК и его вклад в развитие промышленности региона в годы первых пятилеток стали темой исследования А. Е. Батырова [18]. Опираясь на документы соответствующего фонда Центрального государственного архива Республики Северная Осетия — Алания (ЦГА РСО — А), автор раскрывает роль представительства в строительстве Гизельдонской гидроэлектростанции, пущенной в эксплуатацию в 1934 г. и ставшей важнейшей частью энергетической базы промышленности Северной Осетии в период довоенных пятилеток.

Одно из центральных мест в современной североосетинской историографии занимает изучение проблем социальной истории Северной Осетии в 1930-е гг. В фокусе внимания исследователей находятся различные аспекты социальной политики ВКП(б), органов государственной власти и ее реализация в Северной Осетии, развитие системы здравоохранения региона, вопросы охраны материнства и детства, преодоления социальной дискриминации женщин-горянок, особенности социальной защиты инвалидов Гражданской войны и борьбы с детской беспризорностью, которым посвятили свои работы Э. М. Рубаева, Н. В. Тедеева, О. А. Бичилов, С. А. Хубулова и Ж. К. Кесаева [19; 20; 21; 22]. Разработка вопросов социальной политики в региональной историографии дополняется появлением первых документальных публикаций, расширяющих источниковую базу и тематику исследований [23].

В последние несколько лет сделаны первые шаги в изучении повседневной жизни городского населения Северной Осетии в 1930-е гг., которая до этого почти не исследовалась историками. При финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований профессором С. А. Хубуловой, З. В. Сосрановой и Э. В. Хубуловой были рассмотрены процессы формирования и развития малых городских поселений, в рамках реализации так называемого «советского проекта» в Северо-Осетинской АССР в 1930–1980-е гг. [24]. Одним из главных итогов исследовательского проекта стала публикация в 2022 г. коллективной монографии, в которой на основе обширной источниковой базы изучаются вопросы провинциальной повседневности и социально-культурного развития малых городов республики [25]. В настоящее время разработка региональной историографией повседневности 1930-х гг. характеризуется постепенным смещением исследовательского фокуса с общих вопросов на более конкретные сюжеты, например, материальную и психологическую составляющие повседневной жизни различных социальных групп [26; 27]. Причем в качестве источни-

ков в работах по данной теме нередко выступают практически невостребованные до этого исследователями эго-документы (жалобы, прошения, письма), отложившиеся в фондах Центрального государственного архива Республики Северная Осетия — Алания.

Таким образом, проведенный историографический анализ позволяет сделать ряд выводов. Во-первых, в современной региональной историографии произошел отход от характерного для советской исторической науки приоритетного внимания к вопросам строительства социалистической экономики Северной Осетии в 1930-е гг. и роли в этом процессе областной партийной организации. В последние два десятилетия произошло значительное расширение тематики исследований. Во-вторых, специальные работы, посвященные различным аспектам истории Северо-Осетинской АО (АССР) в 1930-е гг., представлены в основном малоформатными публикациями, хотя появляются и отдельные монографии. В-третьих, исследования современных историков базируются, как правило, на обширной источниковой базе, включающей в том числе ранее секретные материалы партийного делопроизводства и источники личного происхождения, что способствует еще большему накоплению фактов, а значит, и более углубленному изучению противоречивой истории Северной Осетии 1930-х гг. В-четвертых, для разработки ряда малоизученных тем необходимы поиск и введение в научный оборот документов из федеральных архивов.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. История Северо-Осетинской АССР. Советский период. Орджоникидзе, Сев-Осет. книж. изд-во, 1966.

2. *Царикаев А. Т.* Некоторые аспекты репрессий против партийно-советской номенклатуры Северо-Осетинской АССР в 1937–1938 гг.) // Вестник Северо-Осетинского государственного университета им. К. Л. Хетагурова. 2013. № 4. С. 122–125.

3. *Царикаев А. Т.* Большой террор в Даргавском колхозе (из истории показательных процессов в Северной Осетии в 1937–1938 гг.) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 9 (23): в 2-х ч. Ч. II. С. 191–193.

4. *Царикаев А. Т., Дзотцоева З. Е.* Большой террор в горах Северной Осетии (из истории политических репрессий в Горно-Алагирском районе Северо-Осетинской АССР в 1937–1938 годах) // Научное мнение. 2013. № 11. С. 174–177.

5. *Батагова Л. Х.* Общественные организации в советской политической системе в 1920-1930 гг.: модель взаимодействия (на примере Осетии) // Вестник Северо-Осетинского государственного университета им. К. Л. Хетагурова. 2024. № 4. С. 25–30.

6. *Чеджемов С. Р.* Становление государственности и конституционализма у народов Юга России (1917–1937гг., на примере осетинского народа) // Актуальные проблемы российского права. 2017. № 9 (82). С. 18–24.

7. *Акопян В. З.* «Великий перелом» в национально-государственном строительстве на Северном Кавказе. // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: История. Международные отношения. 2013. Т. 13, вып. 3. С. 106–111.

8. *Кобахидзе Е. И.* На пути к государственной автономии: первая конституция СО АССР (1937) // Известия СОИГСИ. 2021. № 42 (81). С. 156–177.

9. Сто имен. История в документах и лицах / сост. А. Т. Царикаев, И. Г. Бибоева (К 100-летию образования Северной Осетии). Владикавказ: Ир, 2023. 204 с.

10. *Царикаев А. Т., Дзотцоева З. Е.* Административно-территориальное устройство Северной Осетии в 1920–1930-е гг. // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2024. № 10. С. 42–47.

11. Государственный архив новейшей истории Республики Северная Осетия — Алания (далее — ГАНИ РСО — А). Ф. П. 1. Оп. 2. Д. 441.

12. Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства РСФСР. 1934. № 31. Ст. 185.

13. *Акопян В. З., Акопян З. В., Ермаков В. П.* Столица Северной Осетии, не ставшая центром Северо-Кавказского края // Электронный журнал «Кавказология». 2022. № 4. С. 167–184.

14. ГАНИ РСО — А. Ф. П. 1. Оп. 2. Д. 959.

15. *Куцевляк Д. И.* Индустриальное развитие Северной Осетии в 1920–1930-е гг.: автореф. дис. … канд. истор. наук. Владикавказ, 2013. 22 с.

16. *Кобахидзе Е. И.* Финансово-экономическое развитие Северной Осетии в 1930–1970-е гг. // Известия СОИГСИ. 2021. № 40 (79). С. 37–51.

17. ГАНИ РСО — А. Ф. П. 1. Оп. 13. Д. 612.

18. *Батыров А. Е.* К вопросу о деятельности представительства Северо-Осетинской автономной области при Президиуме ВЦИК // Известия Алтайского государственного университета. 2007. 4-3 (56). С. 17–20.

19. *Рубаева Э. М.* Становление основ советского здравоохранения в Северной Осетии в 1920–1930-е гг. // Известия СОИГСИ. 2023. №. 49 (88). С. 49–61.

20. *Тедеева Н. В.* Изменения в сфере семьи и брака женщин Северной Осетии в контексте советских модернизационных процессов 1920–1930-х годов. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 4. (42): в 2-х ч. Ч. II. С. 183–186.

21. *Бичилов О. А.* Решение социальных проблем инвалидов Гражданской войны в 1920–1930-е годы (на материалах Северной Осетии) / Советская социальная политика 1920–1940-х гг. в Северной Осетии. М.: Парнас, 2013. С. 9–17.

22. *Хубулова С. А., Кесаева Ж. К., Хубулова Э. В.* Борьба с детской беспризорностью в Северной Осетии (1920–1930-е гг.) Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2011. 174 с.

23. *Рубаева Э. М.* Социальная политика в Северной Осетии в 1920–1930-е гг.: сборник документов и материалов [Электронный ресурс]. Электрон. текстовые дан. Владикавказ: ИПЦ Сев. Осет. гос. ун-т им. К. Л. Хетагурова, 2023. 128 с.

24. *Хубулова С. А., Сосранова З. В., Хубулова Э. В.* Малые города Северной Осетии в системе социально-экономического развития Северо-Осетинской АССР // Электронный журнал «Кавказология». 2022. № 3. С. 204–217.

25. *Хубулова С. А., Дзахова Л. Х, Хаблиева Л. Ч.* Феномен малых городов Северной Осетии (1930–1980-е гг.). Владикавказ: СОГУ им. К. Л. Хетагурова: ИП Цопанова А. Ю., 2022. 192 с.

26. *Хубулова С. А., Гаглоева Б. Б., Сосранова З. В.* Послереволюционная жизнь бывших красных партизан (по материалам Северной Осетии) // Вестник Академии наук Чеченской республики. 2018. 6 (43). С. 79–87.

27. *Хубулова Э. В, Хаблиева Л. Ч, Гаглоева Б. Б.* Жалобы бывших красных партизан Осетии на лишение их этого статуса (1933–1935 гг.) // Локус: люди, общество, культуры, смыслы. 2021. Т. 12. № 1. С. 20–29.

Статья поступила в редакцию 17.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 17.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
А. Т. Царикаев — кандидат исторических наук, доцент, старший научный сотрудник отдела истории.

Information about the Author:
A. T. Tsarikaev — Candidate of Sciences (History), associate professor, senior researcher at the Department of History.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 73–80.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 73–80.
Научная статья
УДК 78
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_73

Импрессионизм в живописи и музыке в исследованиях современных китайских музыковедов

Линь Тяньи
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
874005232@qq.com

Аннотация. В статье рассматривается влияние импрессионистской живописи на музыкальное искусство, в частности на стиль творчества Клода Дебюсси в трудах китайских ученых. Особое внимание в работе уделяется двум основным средствам выразительности, а именно гармонии и форме, в связи с их особой трансформацией в произведениях К. Дебюсси как яркого представителя музыкального импрессионизма.
Ключевые слова: импрессионизм, живопись, музыка, гармония, форма, Клод Дебюсси, китайские музыковеды

Original article

Impressionism in Painting and Music in the Research of Modern Chinese Musicologists

Lin Tianyi
Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia
874005232@qq.com

Abstract. The article examines the influence of Impressionist painting on musical art, particularly on the creative style of C. Debussy as explored in the works of Chinese scholars. Special attention is paid to two main aspects of expression – harmony and form – in connection with their special transformation in the works of C. Debussy as a prominent representative of musical Impressionism.
Keywords: Impressionism, painting, music, harmony, form, Claude Debussy, Chinese musicologists

Китайские ученые отмечают, что музыкальный импрессионизм возник под влиянием особого направления в живописи, название которого происходит от знаменитой картины К. Моне «Впечатление. Восход солнца». Особый интерес к живописи и музыке импрессионизма появляется в XX в. и в Китае, где национальные композиторы создают сочинения в импрессионистическом стиле. В связи с этим был написан ряд искусствоведческих работ, посвященных особенностям музыкального языка в творчестве К. Дебюсси, в том числе монографии [1; 2], диссертации [3; 4; 5; 6; 7], статьи [8]. Однако в целом черты влияния музыкального импрессионизма на китайскую музыку все еще исследованы недостаточно, поэтому тема данной статьи представляется актуальной.

Целью данной статьи являются анализ и систематизация исследований китайских музыковедов, посвященных влиянию импрессионизма в живописи на музыкальное искусство. Для достижения этой цели решаются следующие задачи, а именно рассмотреть трактовку китайскими учеными музыкального импрессионизма и его связи с живописью; проанализировать

© Линь Тяньи, 2025

раскрытие трансформации ключевых средств выразительности — гармонии и формы — под влиянием эстетики импрессионизма; обобщить вклад современной китайской музыковедческой школы в междисциплинарное изучение импрессионизма.

Исследователи указывают, что для понимания импрессионистической музыки необходимо прежде всего ознакомиться с происхождением и историческим фоном возникновения импрессионизма в живописи. Как известно, стиль импрессионизма в живописи зародился во Франции в 1870–е гг., а в 1880–1890-е гг. также проявился и в музыке. Как пишет китайский искусствовед Чжу Сяоюань, «искусство, хотя и является одной из самых важных форм выражения в человеческом мире, остается лишь внешним проявлением. За художественными образами стоит глубокий фундамент, который обычно формируется на основе национальных особенностей, способов мышления и культурных традиций, и именно на этом основании строится великое духовное богатство» [1, с. 3].

Революция в современной культуре началась в конце XIX в. и продолжилась в XX в., дав толчок развитию различных направлений модернизма. Импрессионистская живопись и музыка стали символом противопоставления традиционным нормам искусства, поскольку художники и музыканты нового поколения отвергали академичность и правила, изменив художественное содержание и стандартные формы.

Во второй половине XIX в. официальная академическая живопись во Франции по-прежнему оставалась доминирующей, несмотря на влияние романтизма и реализма. В 1860-е гг. молодые художники Э. Мане, К. Моне, О. Ренуар, К. Писарро, Э. Дега и другие собирались в парижских кафе и обсуждали новые тенденции в искусстве, выступая против традиционного академизма, классицизма и реализма, а также и искали новые творческие пути в изобразительном искусстве. Их работы, отличавшиеся новыми концепциями и уникальными композициями, часто не принимались консервативной аудиторией, поэтому произведения не проходили отбор на официальные выставки Парижского салона.

В 1863 г. художники, чьи работы были отклонены жюри выставки, организовали «Салон отверженных», сенсацией которого стала картина Э. Мане «Завтрак на траве», изображавшая не богов из античной мифологии, а сцену из реальной жизни. Новаторский стиль Э. Мане получил поддержку молодых художников, которые позднее перестали работать в своих мастерских и стали выезжать на пленэры, достоверно изображая картины природы с мимолетными изменениями воздуха и светотени через свои непосредственные впечатления, что и привело к созданию живых и ярких произведений живописи.

В 1874 г. эти художники объединились и провели знаковую «Выставку неизвестных художников», которая, несмотря на свой протестный характер, вызвавший дискуссии в обществе, стала важным явлением в мире искусства. Выставка стала представлением идей нового поколения художников и разрушила традиционные каноны живописи, существовавшие на протяжении веков, хотя французское художественное сообщество и критики не могли принять эти нововведения. Среди полотен выставки особенно выделялась пейзажная картина К. Моне «Впечатление. Восход

солнца», название которой стало символом нового направления в изобразительном искусстве, так как парижский журналист Луи Леруа в журнале «Шум» с иронией назвал этих художников «импрессионистами» (*от фр. Impression— впечатление*).

С 1874 по 1886 г. молодые французские художники К. Моне, Э. Дега, А. Сислей, О. Ренуар и другие провели восемь выставок «импрессионистов». В своих работах они отказывались от академической тематики и обращали внимание на эпизоды повседневной жизни, картины природы, выделяя тонкие детали, освещенные изменчивым светом и наполненные движением ветра. Китайский искусствовед Ю Сяоксю пишет об этом: «Свет и цвет стали главными героями их произведений, объекты растворялись в изменяющихся световых эффектах, создавая атмосферу туманного, но прозрачного восприятия» [3, с. 8–10].

В музыке второй половины XIX в. также наступает кризис романтической эстетики. После блестящих достижений композиторов предыдущей эпохи музыкальное искусство Европы стало «застывать» в неподвижных формах, чрезмерно акцентируя повышенную эмоциональность и делая музыку затянутой и усложненной, что препятствовало выражению углубленного содержания. В то же время композиторы под влиянием времени начали искать новые творческие пути и композиционные техники. Вместе с тем многие достижения романтизма в области расширения тональности, усиления гармонической и оркестровой красочности, эксперименты в области формы, несомненно, нашли отражение в стилистике импрессионизма.

Импрессионизм в музыке зародился именно во Франции, как отклик на развитие этого художественного течения в живописи. В 1886–1887 гг. в Париже были опубликованы первые импрессионистические сочинения Эрика Сати (1866–1925) «Сильвия», «Ангелы» и «Три сарабанды», а чуть позже в этом стиле стал писать Клод Дебюсси (1862–1918), ставший главным музыкальным импрессионистом. Импрессионистическая музыка, подобно живописи импрессионизма, стремится к воплощению звукового и тембрового колорита. Звуковые эффекты напоминают изменения освещенности в живописи, а тембровые особенности ассоциируются с оттенками света и тени. Хотя импрессионистическая музыка использует общие с живописью выразительные средства, они не идентичны и не являются простым воспроизведением приемов изобразительного искусства. Композиторы-импрессионисты, такие как К. Дебюсси, сочетали новую технику композиции с личными субъективными впечатлениями, создавая в теории и на практике уникальный музыкальный стиль. Влияние К. Дебюсси стало основным фактором, который способствовал становлению импрессионистической музыки.

В целом, несмотря на то что импрессионистическая музыка по времени близка к романтизму, ее содержание и формы выражения претерпели качественные изменения. Уже в произведениях Ф. Шопена, Ф. Листа, М. Мусоргского и других можно найти элементы будущего импрессионистического музыкального стиля. Композиторы-импрессионисты стремились к новым способам выражения в музыкальном языке, ставя под сомнение и оспаривая традиционные композиционные приемы, такие как

способы соединения аккордов, строение гармонии и мелодии, последовательность музыкальных разделов. Новаторские достижения импрессионизма стали основой для развития европейской музыки XX в. Китайский музыковед Сяо Сяо отмечает, что «импрессионистическая музыка является связующим звеном между романтизмом и модернизмом, началом новой эпохи, источником множества оригинальных особенностей и выразительных средств» [4, с. 15–18].

Музыковед Сяо Сяо пишет о том, что в это время европейское искусство, включая литературу, живопись, философию и другие области, переживало инновационные процессы. К. Дебюсси в своем творчестве, сочетая художественные идеи импрессионизма и символизма, создал ряд музыкальных произведений, вдохновленных литературными сочинениями С. Малларме и М. Метерлинка, такие как оркестровая прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» и опера «Пеллеас и Мелизанда». Эти композиции демонстрируют общность его эстетических взглядов с художниками-импрессионистами и поэтами символизма. Как и в импрессионистической живописи и символистской поэзии, музыка Дебюсси наполнена «смутными тембрами и загадочной атмосферой» [4, с. 17].

Термин «импрессионизм» впервые был использован музыкальными критиками в связи с оценкой симфонической сюиты К. Дебюсси «Весна», написанной в 1887 г. для участия в конкурсе Римской премии. Музыковед Люй Синь подчеркивает, что, хотя произведение подверглось критике за «отсутствие строгой структуры, преувеличенность музыкального колорита», Дебюсси с радостью сказал: «Слава богу, я наконец написал “креативное” (*фр. Creatif*) произведение» [2, с. 25]. Как отмечает Юэ Чжан, «с этого момента термин “импрессионизм” прочно ассоциируется с сочинениями К. Дебюсси, который стал главным представителем импрессионистического музыкального стиля» [9, с. 18].

Хотя К. Дебюсси был современником постромантизма конца XIX в., в его музыке предвосхищается новая образность музыки XX в. В его творчестве словно отражается социальное и духовное состояние переходного периода рубежа XIX–XX вв., а в его произведениях можно почувствовать яркий и изменчивый музыкальный мир XX в. Благодаря новым идеям музыкального импрессионизма были разрушены традиционные гармонические правила и найдены новые способы выразительности звуковых красок.

В импрессионистической музыке композиторы отдают предпочтение необычным ладовым системам, таким как средневековые лады и пентатоника, и произведения Дебюсси являются ярким примером этих особенностей. Его приверженность к целотоновому звукоряду еще более подчеркивает стремление импрессионизма к усилению звукового колорита, что впоследствии привело к возникновению сонористики. Импрессионизм стал связующим звеном между искусством XIX и XX вв. и символом новой эпохи.

Рассматривая гармонию К. Дебюсси, музыковед Хуа Минлин отмечает, что композитор нарушает традиционную терцовую структуру аккордов, рассматривая их как независимые звуковые элементы, а также отрицает привычные способы гармонической связи, акцентируя внимание

на фонизме аккордов, а не на их функциональности. Смелые новшества К. Дебюсси проявились прежде всего в гармонии, что связано с использованием нонаккордов, ундецимаккордов, созвучий нетерцовой структуры и других диссонирующих комплексов, вследствие чего ослаблялась функциональность гармонических последовательностей и усиливался гармонический колорит в музыке [5, с. 59–62]. Такие диссонирующие аккорды встречаются в трехчастной симфонической поэме «Море», где часто используется техника неразрешенных септаккордов и нонаккордов, а также наложение трезвучий без терции, образующих многообразные кварто-квинтовые конструкции, что позволяет тонко и детализированно выразить образ морской стихии. Музыковед Се Цайся отмечает, что «переход от мрачного спокойствия водных просторов к яркой картине морской бури во многом связан со звукоизобразительностью диссонирующих аккордов» [6, с. 33–34].

Кроме того, К. Дебюсси часто использует технику органного пункта, при которой басовый голос выдерживается для создания опоры, создавая дополнительные красочные эффекты. Длительный органный пункт используется не только для поддержания тональности, но и для появления в верхнем пласте сложных диссонирующих аккордов, что придает произведению богатую цветовую палитру. Таким образом, сохраняется тональность и одновременно увеличивается ее колористическое разнообразие.

Китайский музыковед Чжу Цзиньвэнь подчеркивает, что одной из важных характеристик гармонического языка К. Дебюсси как «мастера гармонии» является то, что неустойчивые созвучия больше не требуют разрешения. Если в традиционных гармонических последовательностях необходимо следовать логике стандартного функционального оборота «I-IV-V-I», то в гармонических прогрессиях Дебюсси часто используются несколько неустойчивых диссонирующих аккордов подряд без разрешения, что приводит к «размытой» тональности, нечеткости структурных построений и распаду музыкального синтаксиса. Разделение на музыкальные разделы достигается только через цезуры в мелодии, изменения тембра и паузы в ритме» [7, с. 3–5]. Композитор отказывается от протяженных мелодических линий, характерных для романтической музыки, заменяя их короткими фразами и фрагментированным музыкальным материалом.

В области ритма К. Дебюсси отошел от классической системы регулярного акцентного метра и традиционной зависимости от сильных долей в музыке, склоняясь к использованию сложных и нерегулярных ритмов, что придает его музыке большую свободу и текучесть. Кроме того, он смело внедрял новшества в оркестровку, используя различные утонченные приемы для усиления выразительности тембра. Например, композитор применяет необычные смешения тембров, разделение струнных на дополнительные группы, а также различные декоративные инструменты, такие как треугольник, придающие музыке свежесть, легкость и изящество. Нередко в сочинениях К. Дебюсси возникают необычные принципы звукоизвлечения, так, например, в триптихе «Море» применяется прием «царапанья» монетой по оркестровой тарелке, что способствует созданию звукового образа шума волн. В произведениях К. Дебюсси проявляется не только богатство тембров, но и выразительные возможности динамики,

в которой особенно часто используются различные оттенки «пиано», передавая утонченные и спокойные эмоции.

Особенности импрессионистической музыки проявляются не только как в гармонии, ритме и мелодике, но и в принципах организации структуры формы. Несмотря на то что К. Дебюсси все еще следует основным структурным принципам, таким как трехчастная форма, рондо и сонатная форма, в его творчестве появляются и некоторые черты построения формы в музыке XX в. Китайский музыковед Хоу Ян считает, что новаторство К. Дебюсси связано с возникновением оригинальных аспектов в развитии формы, которые он называет «непрерывное течение» («лю донг йети» — дословно «жидкое течение») и «блочная монтажность» или «блочный коллаж» («куай чжуан пинти») [8, с. 10–13].

Термин «непрерывное течение» в отношении построения формы у Дебюсси обозначает нечеткость и «размытость» границ между частями. В традиционной музыке сочинение состоит из нескольких небольших фрагментов, которые составляют определенный раздел, а внутренняя связь соединяет части в единое целое. Однако в музыке К. Дебюсси такого деления на предложения и периоды больше нет, а музыкальное движение, не ограниченное традиционными рамками, представляет собой плавный, непрерывный процесс, что проявляется в том, что связи между разделами остаются размытыми, создавая свободную форму, не привязанную к теме. В музыке К. Дебюсси контрасты между структурными элементами становятся все более сложными, а переходы остаются нечеткими, образуя «непрерывное течение» мелодии.

Если традиционное построение формы следует принципу «тема — развитие», то в музыке К. Дебюсси часто после представленной основной темы следует новый музыкальный материал, нередко противопоставляемый основным тематическим элементам. Точные повторы не характерны, что освобождает слушателя от необходимости искать повторения темы, так как музыка непрерывно изменяется и «течет естественно, как вода» [8, с. 11].

Импрессионизм акцентирует внимание на мгновенных впечатлениях, что напоминает кратковременные ощущения при наблюдении за явлениями. Этот принцип также повлиял на построение формы у К. Дебюсси, использующего технику «блочного коллажа», которая помогает уловить ощущение момента. «Непрерывное течение» и «Блочный коллаж» фактически противоположны друг другу, так как для первой техники характерно ощущение «продолженности», а для второй — выделение разделов резкими паузами. Тем не менее обе эти техники размывают границы формы в музыке и связаны с выражением впечатлений.

Принцип «Блочного коллажа», который в российском музыковедении определяется как «контрастно-составная форма», проявляется в различных аспектах. В начале части несколько коротких тем или ритмических фигур могут накладываться друг на друга, создавая множественность впечатлений. Порядок включения тем может изменяться, придавая музыке новые оттенки, а в процессе звучания могут появляться другие материалы или контрастные разделы, отображающие изменения сцены или сюжета, связанные с мимолетностью впечатлений. Репризные разделы больше не

представляют тему в основном виде, а в них появляются второстепенные тематические элементы, образуя сложные звуковые картины, усиливающие разнообразие колорита [8, с. 12].

Таким образом, «блочный коллаж», усиливая контрасты между разделами, привносит в музыку К. Дебюсси оттенки красочности и случайности, становясь важной характеристикой импрессионистической музыки. В его музыкальном языке сохраняются традиции и содержится особая индивидуальность композиторской техники.

Как художественное направление конца XIX в. импрессионизм в европейской музыке оказался кратковременным явлением, став попыткой оторваться от системы выразительных средств классицизма и романтизма. Вместе с тем импрессионизм оказал глубокое влияние на творчество последующих поколений музыкантов, в том числе китайских композиторов. Черты импрессионизма в той или иной мере проявляются в творчестве Динь Шаньде, Ма Сы Цуна, Чэн Пейсюня, Тан Дуна и других. Особенности музыкального импрессионизма и их претворение в музыке композиторов КНР активно изучаются китайскими музыковедами, став предметом ряда диссертационных исследований.

Выводы. Китайские музыковеды отмечают, что возникновение музыкального импрессионизма, связанное с аналогичными явлениями в живописи и литературе, вызвано историческими и социокультурными изменениями в культуре Франции второй половины XIX — начала XX в. Важную роль в этом процессе сыграли художественные эстетические взгляды Клода Дебюсси, который стал ведущим представителем данного художественного течения, в определенной мере оказавшего влияние на формирование последующих авангардных систем композиции в Европе и в странах Азии. Разрушение традиционной тональной системы и принципов организации формы заложило основу для дальнейшего развития музыки модернизма.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. 朱孝远. 《艺术季风一写在史学的边缘上》[M]. 北京: 新世界出版社, 2004. 209. 3. (*Чжу Сяоюань*. «Искусствоведческий ветер — написано на краю исторической науки») // 北京：新世界出版社, 2004年第3页

2. 于晓溪. 交错、渗透、裂变[D]. 沈阳音乐学院, 2013. 59. 8-10. (*Ю Сяоксю*. «Переплетение, проницаемость и фрагментация» // 沈阳音乐学院, 2013年第8–10页

3. 肖潇. 论19世纪末20世纪初欧洲历史文化语境下的印象主义音乐 (*Сяо Сяо*. «О импрессионистской музыке в контексте историко-культурной ситуации Европы конца XIX — начала XX века» // 湖南师范大学, 2006. 71. 15–18.

4. 陈晓. 世界音乐巨匠—德彪西 (*Чэнь Сяо*. «Мировые музыкальные гиганты — Дебюсси» // 北京: 西苑出版社, 2003. 72. 25页

5. 华明玲. 用音响创造世界—德彪西钢琴音乐创作特色分析 (*Хуа Минлин*. «Создание мира с помощью звука — анализ особенностей фортепианных произведений Дебюсси» // 音乐探索, 2002 (3): 59–62.

6. 谢彩霞. 探析德彪西印象主义音乐美学思想形成的过程 (*Се Цайся*. Анализ формирования эстетических идей импрессионистской музыки Дебюсси // 湖南师范大学, 2013. 50. 33–34.

7. 朱敬文. 浅析德彪西的钢琴音乐创作 (*Чжу Цзиньвэнь*. Краткий анализ фортепианных произведений Дебюсси // 吉林大学, 2015.13. 3-5.

8. 侯妍. 德彪西印象乐派风格成因及探析 (*Хоу Ян*. Причины и анализ стиля импрессионистской школы Дебюсси // 东北师范大学, 2021. 34. 10–13.

9. *Zhang Yue*. Eastern Rhythmic Foot and Western Tones: The Intercultural Practice of Chinese Pentatonic Modes in Impressionist Music // Journal of Literature and Art Studies, 2025. Vol. 2. P. 18.

Статья поступила в редакцию 12.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.
The article was submitted 12.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
Линь Тяньи — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии.

Information about the Author:
Lin Tianyi — postgraduate student at the Department of Music Education and Pedagogy, Institute of Music, Theatre and Choreography.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 81–89.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 81–89.
Научная статья
УДК 811.112.2
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_81

Графостилистические особенности русскоязычных включений в письмах Отто фон Бисмарка

Елена Владимировна Санина[1], *Константин Анатольевич Филиппов*[2]
[1, 2] *Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия*
[1] st087716@student.spbu.ru, https://orcid.org/0009-0008-0594-3549
[2] k.filippov@spbu.ru, https://orcid.org/0000-0001-8702-6112

Аннотация. В статье на основании лингвистического анализа писем О. фон Бисмарка исследуются графостилистические особенности номинации русскоязычных включений и связанных с ними способов передачи реалий, таких как слова-цитаты, комментирующий перевод, кальки и функциональные аналоги.
Ключевые слова: графостилистика, иноязычное включение, реалия, русский язык, немецкий язык, О. фон Бисмарк, эпистолярный текст

Original article

Graphostylistic Features of Russian-Language Insertions in the Letters of Otto von Bismarck

Elena V. Sanina[1], *Konstantin A. Filippov*[2]
[1, 2] *Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia*
[1] st087716@student.spbu.ru, https://orcid.org/0009-0008-0594-3549
[2] k.filippov@spbu.ru, https://orcid.org/0000-0001-8702-6112

Abstract. Based on the linguistic analysis of Otto von Bismarck's correspondence, the article examines the graphostylistic features of the Russian-language insertions and the related strategies for rendering culture-specific elements, including quoted words, explanatory translation, calques, and functional equivalents.
Keywords: graphostylistics, foreign-language inclusion, culture-specific element, Russian language, German language, O. von Bismarck, epistolary text

I. Введение

Отто фон Бисмарк (1815–1898), основатель и первый канцлер Германской империи, в 1859–1862 гг. был прусским посланником в России, что нашло отражение в его частной и деловой переписке [1, с. 9; 2, с. 22]. Хотя речевое богатство эпистолярных текстов Бисмарка не раз отмечалось многими авторами [1, с. 11; 3, с. 459], строго лингвистических исследований на эту тему явно недостаточно [3; 4; 5].

Цель настоящего исследования заключается в анализе русскоязычных включений, используемых Бисмарком в письмах при обращении к российским реалиям. В статье решаются следующие задачи: дается определение терминам «реалия» и «иноязычное включение»; рассматриваются существующие способы передачи на письме российских реалий; формируется выборка русскоязычных включений; проводится анализ графостилистических особенностей выбранных фрагментов.

Корпус примеров составлен на основе сплошной выборки текстовых фрагментов из писем Бисмарка. В первую очередь анализу подлежит форма

© Санина Е. В., Филиппов К. А., 2025

представления реалии-включения: передается она кириллицей или латиницей, сопровождается переводом или комментарием. Для оценки степени освоенности лексем используется контекстологический анализ в сочетании с компонентным анализом по дефинициям из словарей, энциклопедий и других источников.

Материалом исследования послужили четыре тома корреспонденции О. фон Бисмарка (869 писем), адресованной как членам семьи (сестре, жене и др.) [6; 7], так и политическим деятелям Пруссии (Л. фон Герлаху, А. фон Шлейницу) [8; 9].

II. Способы передачи российских реалий в письмах О. фон Бисмарка

Бисмарк начал заниматься русским языком еще до отъезда в Россию, о чем свидетельствуют вставки на кириллице в письме его зятю Оскару [6, S. 93]. В Петербурге прусский посланник продолжил изучение языка под руководством В. Алексеева, студента юридического факультета Санкт-Петербургского университета [10, с. 449–450].

Достигнутый уровень владения языком позволял Бисмарку читать русскоязычную периодику и поддерживать общение на бытовые темы, однако не был достаточен для полноценного участия в салонных беседах [3, с. 459–460; 11, с. 54–55]. Современные исследователи не располагают ни одним связным эпистолярным текстом, который был бы написан Бисмарком на русском языке, однако в его письмах и пометках на полях донесений встречаются русскоязычные включения [11, с. 53].

Изучение Бисмарком русского языка предполагало и более подробное знакомство с российскими реалиями. Как справедливо замечает А. С. Герд, в каждом языке отражаются экстралингвистические факты, характерные для культуры того или иного этноса [12, с. 60]. Номинации таких экстралингвистических фактов принято называть реалиями [13, с. 6–7]. Реалии выступают в роли носителей идентичности этноса [14, S. 288]. Э. Маркштайн считает, что к реалиям относятся не только номинации объектов материальной и духовной действительности, но и сокращения, титулы, названия праздников, формулы вежливости, иногда междометия и жесты [14, S. 289].

Реалии тесно связаны с понятием иноязычных включений. Иноязычные включения представляют собой лексемы, словосочетания, предложения и более крупные отрезки текста, принадлежащие системе другого языка [15, с. 119]. Граница между иноязычными включениями и другими видами иноязычной лексики нечетка и проницаема: часть реалий, утвердившихся в лексиконе принимающего языка, в определенный момент относилась к иноязычным включениям, которые в результате частого употребления постепенно обрели черты, свойственные словам этого языка, и перешли в статус заимствований [16, с. 62]. Иноязычные включения фактически выступают отправной точкой при передаче и освоении реалий другой культуры: они со временем могут войти в систему принимающего языка или обрести устоявшийся перевод.

В настоящем исследовании при анализе русскоязычных включений используется классификация, предложенная Э. Маркштайн и включающая

четыре способа передачи реалий: слова-цитаты, кальки, функциональные аналоги и комментирующий перевод [14, S. 290–291]. Указанная классификация дополняется пятой категорией — собственно русскоязычными включениями, куда входят лексемы, переданные кириллицей или латиницей, но, в отличие от слов-цитат, не обладающие соответствиями в немецких энциклопедиях и словарях, т. е. не освоенные системой принимающего языка. При этом чуждость основному языку текста может проявляться на уровне графики: так, в случае оформления антиквой латинизированные включения визуально выделяются на фоне готического шрифта [17, с. 420].

Результаты распределения примеров из выборки по способам передачи реалий отображены с помощью диаграммы (см. рис.).

Рис. Соотношение способов передачи реалий

Рамки настоящего исследования ограничены лингвистическим анализом 184 примеров из 1014, входящих в первоначальную выборку: антропонимы и наибольшая часть топонимов исключаются из рассмотрения. 16 примеров совмещают в себе разные способы передачи реалий, поэтому учитываются в нескольких категориях.

Слова-цитаты

Первое место по встречаемости в выборке занимают слова-цитаты (60%). Они обладают устоявшимися способами передачи и фиксируются в немецких словарях, энциклопедиях и справочниках, некоторые из них становятся основой для дериватов (*werstlang*, *rublig* и т. д.).

Слово-цитата *Sarafan* появляется в конце письма Иоганне от 5 мая 1847 г.:

(1) *Leb wohl viel tausend mal und grüße Dein Mutterchen eben so oft. Webt sie den roten* ***Sarafan****?* [7, S. 75].

Лексема используется в вопросительном предложении, которое содержит в себе аллюзию на песню «Красный сарафан» [18, S. 2–3]. Переводной текст песни из нотного журнала *‘Aurora’*, в котором это русское существительное онемечивается и снабжается сноской с определением [18, S. 2], свидетельствует о постепенном вхождении реалии в систему немецкого языка.

К словам-цитатам относятся *Wedro* и *R. S.* из следующего примера:

(2) *Der bisherige Pachtertrag wird durch keine Art Besteuerung aufzubringen sein, da jetzt ein* ***Wedro****, etwa 3/4* ***R. S.*** *an Werth in der Brennerei, zu 8 bis 10* ***R. S.*** *in letzter Hand verkauft wird* [9, S. 131].

Номинация русской меры объема жидкостей *Wedro* приводится в статье о России из энциклопедии братьев Гердеров (1854–57), и объясняется с помощью других мер объема: *1 Wedro = 10 Kruschka = 12,29 frz. Litr. = 1/40 Oxhoft* [19]. Второе включение — сокращение *R. S.* — в справочнике для купцов и промышленников расшифровывается как *Rubel Silber* [20, S. 661]. Таким образом, ко времени пребывания Бисмарка в петербургской миссии обе номинации уже освоены немецким языком.

В письме министру иностранных дел Пруссии А. фон Шлейницу (июль 1860 г.) встречается лексема *Troika*:

(3) *Die Idee der Tripel-Allianz mit uns und Frankreich ist hier schon mehr in den Hintergrund getreten; man hat sich überzeugt, daß wir keine Neigung haben uns in diese* ***Troika*** *einspannen zu lassen…* [9, S. 76].

Это слово, как свидетельствует энциклопедия братьев Гердеров, уже входило в лексикон немецкого языка: *russ. Wagen mit 3 Pferden* [19]. В рассматриваемом примере оно используется не в прямом значении, а в переносном: в составе развернутой метафоры, уподобляющей тройке возможный союз между Россией, Францией и Пруссией.

В одном из писем Л. фон Герлаху встречается композит *Spree-Kosaken*, который употребляли противники политики Бисмарка и его окружения:

(4) *…später fand man, daß wir nach Juchten rochen, und nannte uns* ***Spree-Kosaken*** [8, S. 325].

В настоящей номинации соединяются реалии двух культур, немецкой и русской соответственно: определяющая часть композита представляет собой гидроним *Spree*, а определяемая — заимствованный этноним *Kosaken*. Участие лексемы *Kosaken* в словосложении свидетельствует о ее освоенности системой немецкого языка.

Комментирующий перевод, кальки и функциональные аналоги

Третьим по распространенности в выборке является комментирующий перевод (8%). Комментарием сопровождаются русские лексемы, оформленные либо кириллицей, либо латиницей, значение которых, с точки зрения автора, требует пояснений. В одном из писем присутствует случай комментирования немецких фамилий, русскоязычные версии которых Бисмарк увидел на вывесках:

(5) *Meine Wegweiser sind die Kaufmannsschilder, besonders die* ***Шульцъ****,* ***Миллеръ*** *und* ***Шмидтъ****, unter deren russischer Schreibkunst man mit Rührung* ***Schulze****,* ***Müller*** *und* ***Schmidt*** *entziffert. Heut entdeckte ich auch* ***Ягрь (Jäger)*** *und Deiner Mutter Freund* ***Ганожкь****,* ***Hanoschke****, eigentlich* ***Ganoschke****, denn H gibt es nicht* [7, S. 377].

Бисмарк узнает в фамилиях, переданных кириллицей: «*Шульцъ, Миллеръ und Шмидтъ*»; «*Ягрь*»; «*Ганожкь*», — немецкие имена собственные и сопоставляет их с исходными вариантами: *Schulze*, *Müller und Schmidt; Jäger; Hanoschke*. Последняя фамилия также сопровождается транслитерацией русской версии: *Ganoschke*. Транслитерации сопутствует наблюдение Бисмарка, связанное с заменой немецкой буквы *h* русской «г» в начале фамилии: *H gibt es nicht*, т. е. сопоставление немецких фамилий и их русскоязычных вариантов заставляет адресанта задуматься об особенностях систем немецкого и русского языков вообще.

В следующем примере комментарием сопровождается переданное кириллицей слово «*Овесъ*»:

(6) *...er [der Kutscher] stiehlt ihm [dem Reitpferd] den* ***Овесъ*** *(****ovioss****, **Hafer**, Du siehst ich setze die russischen Studien fort)* [7, S. 378].

Кириллическое включение интегрировано в немецкий текст: оно написано с заглавной буквы и сопровождается определенным артиклем *den*. По этим признакам немецкоязычный читатель может сделать вывод, что перед ним существительное, употребленное в единственном числе и винительном падеже и относящееся к мужскому роду. Лексему сопровождает примечание в скобках, содержащее ее латинскую версию *ovioss*, оформленную антиквой, и немецкий эквивалент *Hafer*. В конце своего примечания Бисмарк подчеркивает, что продолжает заниматься русским языком (*Du siehst ich setze die russischen Studien fort*), т. е. прокомментированное включение служит доказательством того, что это действительно так.

Не всегда комментирующий перевод осуществляется на немецкий язык. Так, в одном из писем А. фон Шлейницу присутствует переданный латиницей орнитоним *Räptschiks*:

(7) *In Betreff der* ***Räptschiks (gélinottes)*** *<...> darf ich mich als wohlfeilen Lieferanten empfehlen, Stück für Stück 6 sgr (22 1/2 K)* [9, S. 137–138].

Он сопровождается не немецким, а французским эквивалентом: *gélinottes*. Использование французского языка в комментарии объясняется его международным статусом в XIX в.

На кальки приходится 3% примеров. Так, в следующем фрагменте используется словосочетание *alten Styls*:

(8) *Obolenski sagt mir, October* ***a l t e n Styls*** *wäre der angenehmste Reisemonat in Rußland, weil die große Hitze dann nachlasse* [7, S. 405].

Это словосочетание представляет собой кальку с лат. *stili veteris*, о чем свидетельствует статья в словаре иностранных выражений Е.-Ф.-Хр. Эртеля: *st. v. stili veteris, alten Stils* [21, S. 802]. В приведенном примере *alten Styls* указывает на размытый промежуток времени: на месяц, а не на точную дату. Графическое выделение прилагательного *alten* с помощью разрядки позволяет Бисмарку подчеркнуть, что речь идет об октябре по юлианскому календарю.

В следующем примере присутствуют два фалеронима: *Georgen-Orden* и *Georgen-Katharinen-Orden*:

(9) *Die Sendung des Fürsten Paskewitsch mit dem* ***Georgen-Orden*** *für den König, und* ***Georgen-Katharinen-Orden*** *für die Königin, hat Fürst Gortschakow sehr gern gesehen...* [9, S. 149].

Первое слово представляет собой кальку названия Ордена Св. Георгия: 21 февраля 1861 г. Франциск II, король Обеих Сицилий, был удостоен Ордена Св. Георгия 4-ой степени [22, с. 171]. Второе слово — контаминация двух разных фалеронимов: Мария София Амалия, супруга Франциска II, была удостоена Ордена Св. Георгия 4-ой степени и Ордена Св. Великомученицы Екатерины [22, с. 171; 23, с. 590]. Названия этих наград Бисмарк при калькировании объединяет в одно слово *Georgen-Katharinen-Orden*, используя возможности немецкого словообразования для создания емкой номинации.

На подбор аналога приходится наименьшее количество примеров — 1%. В первом фрагменте присутствует лексема *Maienfest*:

(10) *Wir Wilden hier sind doch bessre Leute, lesen in Ruhe die Petersburger in 3 Sprachen, fuhren gestern aufs* ***Maienfest*** *(1./13.) nach Kathrinhof…* [7, S. 385].

Это существительное использовано в качестве наименования гуляний в Екатерингофе, которые не назывались «майским праздником» в русской традиции [24, с. 313–330]. Предлагаемый аналог *Maienfest* представляет собой номинацию весеннего праздника, изначально связанного с языческими верованиями древних германцев [25, S. 597–598].

Во втором примере аналог подбирается для реалии «самовар»:

(11) ***Ein Samowar*** *ist* ***ein russischer Theekessel, so einer, wie wir ihn in Reinfeld haben****…* [7, S. 402].

В настоящем случае происходит соединение комментирующего перевода с подбором аналога. Сначала Бисмарк определяет самовар как «русский чайник» (*ein russischer Theekessel*), а в дальнейшем конкретизирует свое объяснение аналогом — чайником из Райнфельда (*so einer, wie wir ihn in Reinfeld haben*).

Собственно русскоязычные включения

Собственно русскоязычные включения занимают второе место по распространенности в выборке (28%). В эту группу входят как вставки на кириллице, так и латинизированные русскоязычные слова, не освоенные немецким языком. Например, в одном из писем жене присутствуют два включения на кириллице: «*съ Богомъ*» и «*Ничего!*»:

(12) *...soll es sein, dann* ***съ Богомъ*** *wie unsre Kutscher sagten, wenn sie die Leine nahmen. Im nächsten Sommer wohnen wir dann vermuthlich in Schönhausen.* ***Ничего****!* [7, S. 428].

Значение обоих выражений не эксплицировано: первое сопровождается указанием на ситуацию, в которой его использовали русские кучера, а второе выступает в качестве самостоятельного восклицательного предложения. Отсутствие комментария к значению включений может быть связано с уверенностью Бисмарка, что его жена Иоганна, жившая вместе с ним в Петербурге во время дипломатической миссии, и так понимает их суть.

Два следующих примера — *pruski paslannik* и *ja ssam* — также взяты из писем Иоганне:

(13) *...meine Zauberformel* ***pruski paslannik*** *fand zunächst nur die Erwiderung, daß der nicht da wohne; erst auf meine Behauptung* ***ja ssam****, ich selbst bins, wachte der Russe vollständig auf…* [7, S. 367].

Оба включения оформлены антиквой, что визуально выделяет их на фоне фрактуры. Первое включение соединяет в себе транслитерацию и транскрипцию: неудвоенное *s* в прилагательном и *a* вместо *o* в безударной позиции в существительном отражают русские произносительные особенности, в то время как удвоение *n* в существительном соответствует орфографической норме. Во втором включении в лексеме *ssam* для передачи русского звучания Бисмарк использует удвоенное *s*, чтобы избежать прочтения одиночного *s* как /*z*/ перед гласной фонемой по правилам

немецкого языка. Это включение также сопровождается комментирующим переводом: *ich selbst bins*.

Далее будет рассмотрено кириллическое включение «*сей часъ*»:

(14) *...auf jede Anfrage <...> heißt es* ***сей часъ (sseïtschàß), sogleich****, mit unerschütterlich freundlicher Ruhe, aber dabei bleibt es* [7, S. 393].

В скобках следом за включением Бисмарк предлагает свой вариант транскрипции *sseïtschàß*, при этом оформляет его готическим шрифтом. Через запятую приводится немецкий эквивалент *sogleich*. За счет кириллицы, транскрипции и перевода русскоязычное включение привлекает к себе внимание адресата и усиливает антитезу, присутствующую во фрагменте.

В одном из писем представлены затранскрибированные возгласы ямщика *pravée – i verräter, skarrée – i, skarréeee – i*, оформленные антиквой и снабженные ударениями:

(15) *Mir füllen die Posthäuser und Werstpfähle noch den Kopf, und das Klingeln der Pferde, das Schreien der Postillons und des Verräthers (Vorreiter) und des Conducteurs ewiges* ***pravée – i verräter, skarrée – i, skarréeee – i****...* [7, S. 367–368].

Передача протяжного звучания возгласов осуществляется с помощью дублирования букв *r* и *e*, а также добавления *i* после тире. Кроме того, в рассматриваемой последовательности вместо лексемы «форейтор» использовано существительное *verräter*, написанное с маленькой буквы. В этом случае Бисмарк передает звучание русского слова с помощью языковой игры, основанной на омофонии двух разных по семантике лексем: нем. *Verräter* и русс. «форейтор».

III. Заключение

В ходе исследования было установлено, что в своих письмах Бисмарк использует разные способы представления русскоязычных реалий-включений. Как показал анализ 184 примеров, наиболее частотны слова-цитаты, освоенные немецким языком (60%), и собственно русскоязычные включения (28%). Примечательно, что у слов-цитат и русскоязычных включений, как правило, отсутствует пояснительный комментарий. Вероятно, в таком случае адресат должен понять их значение исходя из контекста и своих собственных знаний. В письмах Бисмарка слова-цитаты приобрели черты, свойственные словам немецкого языка, некоторые из них стали основой для дериватов, но тем не менее они сохранили отпечаток русской самобытности.

Определенные закономерности можно обнаружить также в графической передаче русскоязычных заимствований. Использование кириллицы для воссоздания облика русскоязычного включения с одновременной транскрипцией и переводом на немецкий язык, несомненно, привлекает внимание адресата к тому или иному фрагменту письма. Если слова-цитаты передаются готическим шрифтом или в случае латинизированных включений — с помощью антиквы, то все равно адресат обязательно обратит внимание на некоторую графическую неоднородность фрагмента и сможет по достоинству оценить языковую игру автора письма.

С помощью русскоязычных включений и попыток их перевода и/или комментария Бисмарк делится с адресатом новыми знаниями, демонстрирует самобытность русской культуры, а также предоставляет адресату возможность убедиться в том, что он продолжает изучать язык и культуру жителей России. Знакомство с русским языком и сопоставление его с родным немецким приводят Бисмарка к размышлениям об особенностях немецкой и русской языковых систем, а также позволяют ему эффективно использовать приобретенный словесный материал в эпистолярном деловом и семейном общении.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Дударев В. С.* Предисловие // Личная корреспонденция из Санкт-Петербурга. 1859–1862 гг. / Бисмарк О.; пер. с нем. и коммент. В. С. Дударева. Санкт-Петербург: Алетейя, 2013. С. 9–36.

2. *Филиппов К. А.* Под редакцией Бисмарка // Всемирный следопыт. 2005. № 15. С. 18–31.

3. *Лефельдт В.* Бисмарк и русский язык // Вереница литер. К 60-летию В. М. Живова. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 449–469.

4. *Kraus H.-Chr.* Emanzipation eines „diplomatischen Säuglings“ — ein Brief Otto von Bismarcks an Leopold von Gerlach // Briefkultur. Texte und Interpretationen — von Martin Luther bis Thomas Bernhard / J. Schuster, J. Strobel. Berlin/Boston, 2013. S. 187–197.

5. *Lach R.* Liebes- und Ehebriefe im 19. Jahrhundert – Bismarck, Sacher-Masoch, Stifter, Haeckel // Handbuch Brief: Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart / M. Matthews-Schlinzig, J. Schuster, G. Steinbrink & J. Strobel. Berlin, Boston: De Gruyter, 2020. S. 1183–1194.

6. Briefe Bismarcks an Schwester und Schwager 1843–1897. Hrsg. von Horst Kohl. Leipzig: Dieterichsche Verlagsbuchhandlung Theodor Weicher, 1915. 171 S.

7. Fürst Bismarcks Briefe an seine Braut und Gattin. Vierte Auflage. Hrsg. vom Fürsten Herbert Bismarck. Stuttgart und Berlin: J. G. Gottasche Buchhandlung Nachfolger, 1914. 596 S.

8. Bismarcks Briefe an den General Leopold v. Gerlach. Hrsg. von Horst Kohl. Berlin: Verlag von O. Häring, 1896. 379 S.

9. Bismarcks Briefwechsel mit dem Minister Freiherrn von Schleinitz 1858–1861. Stuttgart und Berlin: J. G. Gottasche Buchhandlung Nachfolger, 1905. 186 S.

10. *Алексеев В.* Воспоминания бывшего учителя русского языка князя Бисмарка // Исторический вестник. 1894. Том LVIII. С. 448–458.

11. *Власов Н. А.* Отто фон Бисмарк и его восприятие России в годы дипломатической миссии в Санкт-Петербурге в 1850-х гг. // Вестник Брянского государственного университета. 2023. № 2 (56). С. 53–58.

12. *Герд А. С.* Введение в этнолингвистику: Курс лекций и хрестоматия. 2-е изд., исправл. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. 457 с.

13. *Влахов С., Флорин С.* Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 1980. 341 с.

14. *Markstein E.* Realia // Handbuch Translation / M. Snell-Hornby. Unveränderter Nachdruck der 2. Auflage. Tübingen: Stauffenberg, 2015. S. 288–291.

15. *Листрова-Правда Ю. Т.* Иноязычные вкрапления-библеизмы в русской литературной речи XIX–XX вв. // Вестник ВГУ. 2001. № 1. С. 119–140.

16. *Крысин Л. П.* Русское слово, своё и чужое. М.: Языки славянской культуры, 2004. 883 с.

17. *Филиппов К. А.* Графическая символика и вербальный контекст (на материале немецких специальных текстов XVII–XVIII вв.) // Немецкая филология в Санкт-Петербургском государственном университете. 2022. Вып. 12. С. 416–432.

18. 'Aurora'. : Sammlung auserlesener Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. № 3. Russiches Volkslied: Der rothe Sarafan. München: bei Jos. Aibl, Kaufingerstrasse. c. 1850. № 26, 938-994. 3 S.

19. Herders Conversations-Lexikon (1. Auflage, 1854–1857), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/25, https://www.woerterbuchnetz.de/Herder (дата обращения: 29.08.2025).

20. Vollständige Handelswissenschaft: Theorie u. Praxis derselben systemat. dargest. f. Kaufleute u. Industrielle, bes. f. Zöglinge d. Handels. In Verbindung mit tüchtigen Geschäftsmännern u. Gelehrten. Hrsg. von Theodor Wenzelburger. Stuttgart: Nübling, 1869. 661 S.

21. *Oertel Eu. F. Chr.* Gemeinnüziges Wörterbuch zur Erklärung und Verteutschung der im gemeinen Leben vorkommenden fremden Ausdrükke. Ein tägliches Hülfsbuch für Beamte, Kaufleute, Buchhändler, Künstler, Handwerker und Geschäftsmänner aus allen Klassen. 2. Auflage in zwei Bänden. Bd. 2. Gassert, Ansbach, 1806. 808 S.

22. Списки кавалерам военного ордена Святого Великомученика и Победоносца Георгия, за боевые отличия. 26 ноября 1769 г. — 1 сентября 1880 г. СПб.: Воен. тип., 1880. 305 с.

23. Исторический обзор Ордена Св. Великомученицы Екатерины или ордена Освобождения // Придворный календарь на 1911 год. Санкт-Петербург: Поставщики Двора Его Императорского Величества. Т-во Р. Голике и А. Вилборга, Звенигородская, 11, 1910. 688 с.

24. *Федоров Б.* Гулянье в Екатерингофе 1 мая. Обозрение Екатерингофа. 7 мая // Отечественные записки. 1824. № 49. С. 313–330.

25. *Götzinger E.* Reallexicon der Deutschen Altertümer. Ein Hand- und Nachschlagebuch der Kulturgeschichte des deutschen Volkes. 2., vollständig umgearbeitete Auflage. Leipzig: Verlag von Woldemar Urban, 1885. 1151 S.

Статья поступила в редакцию 14.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 14.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторах:
Е. В. Санина — магистрант кафедры немецкой филологии;
К. А. Филиппов — доктор филологических наук, профессор кафедры немецкой филологии.

Information about the Authors:
E. V. Sanina — master's student at the Department of German Philology;
K. A. Filippov — Doctor of Sciences (Philology), professor at the Department of German Philology.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 90–97.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 90–97.
Научная статья
УДК 281.81
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_90

Несториане при дворе великого хана по сведениям Гильома де Рубрука

София Евгеньевна Костогрызова
Казанский кооперативный институт (филиал) Российского университета кооперации, г. Казань, Россия
kostogryzova91@mail.ru, https://orcid.org/0009-0000-7572-6621

Аннотация. Цель исследования: выявить данные записей французского посла Гильома де Рубрука о несторианах при дворе верховного правителя Монгольской империи Мункэ-хана. Материалы исследования: трактаты «Путешествие в восточные страны» Гильома де Рубрука, «История монгалов, именуемых нами татарами» Иоанна де Плано Карпини, «Памятники минувших поколений» Бируни Абу Райхана, «Путешествие по Святой земле» Рикольдо да Монтекроче, «Сборник летописей» Рашид ад-Дина. Результаты и научная новизна исследования: в статье рассматриваются сведения латинского источника середины XIII в. Монгольская империя и улусы Чингизидов, образовавшиеся после ее распада, являлись многоконфессиональными государствами, где до определенного времени действовала политика веротерпимости. Религиозная политика Монгольской империи и Чингизидских государств в целом и распространение ислама и ряда христианских течений (григорианства, католицизма и православия) хорошо изучены, однако малоисследованной темой остается несторианство, или восточносирийское христианство, в монгольскую эпоху. На основе критического анализа источника выявляются данные о территориях распространения несторианства, влиянии среди знати и чиновников.
Ключевые слова: несториане, восточносирийское христианство, Монгольская империя, тюрко-монгольские народы, уйгуры, религиозный синкретизм

Original article

Nestorians at the Court of the Great Khan According to William of Rubruck

Sofia E. Kostogryzova
Kazan Cooperative Institute (branch), Russian University of Cooperation, Kazan, Russia
kostogryzova91@mail.ru, https://orcid.org/0009-0000-7572-6621

Abstract. The purpose of the study is to identify data from the records of the French Ambassador William of Rubruck about Nestorians at the court of the supreme ruler of the Mongol Empire, Möngke Khan. The source base of the research includes the treatises "The Journey of William of Rubruk to the Eastern Parts" by William of Rubruck, "The Story of the Mongols Whom We Call the Tartars" by Giovanni da Pian del Carpine, "The Remaining Signs of Past Centuries" by Abu Rayhan al-Biruni, "The Journey through the Holy Land" by Riccoldo da Monte di Croce, "The Compendium of Chronicles" by Rashid al-Din. The article examines evidence from a mid-13th-century Latin source. The Mongol Empire and the Genghisid uluses, which were formed after its collapse, were multi-religious states where, until a certain time, a policy of religious tolerance was in effect. While the religious policy of the Mongol Empire and the Genghisid states, as well as the spread of Islam and several Christian traditions (Gregorian, Catholic, and Orthodox), have been studied in considerable detail, Nestorianism — or East Syriac Christianity — during the Mongol period remains comparatively under-researched. Based on a critical analysis of the sources, data on the geographical distribution of Nestorianism and its influence among the nobility and officials are revealed.
Keywords: Nestorians, East Syriac Christianity, Mongol Empire, Turkic-Mongolian peoples, Uighurs, religious syncretism

© Костогрызова С. Е., 2025

Введение

Монгольская империя, охватившая обширные территории, стала государством, где получили распространение все мировые религии. Это включало в себя и значительное число христианских течений, актуальных для эпохи Высокого Средневековья. Наиболее часто встречающиеся в источниках сведения о присутствии христианства среди тюркоязычного и монголоязычного населения империи, будь то кочевые племенные объединения (кереиты, онгуты, найманы и др.) или оседлые земледельцы (турфанские уйгуры и часть онгутов), указывают на преобладание восточносирийского христианства (несторианства) среди других течений данной мировой религии.

Учение Сирийской церкви Востока, основанное на вере в двойственную природу Иисуса Христа (две кномы, или ипостаси), зародилось в Передней Азии. В Раннее Средневековье оно распространилось в Центральной Азии, где его приняли как группы оседлых, так и кочевых народов. Ко второй половине XIII в. большая часть территорий проживания несториан оказалась в составе Монгольской империи. Важную роль в укреплении позиций восточносирийских христиан в политике и культуре империи сыграла религиозная терпимость, характерная для правителей из династии Чингизидов.

Анализ

Гильом де Рубрук стал одним из первых западноевропейцев, кто во время своего путешествия по Монгольской империи совмещал выполнение дипломатических поручений с миссионерской деятельностью. Ранее, в 1245–1247 гг., в ставку монгольского хана (кагана, каана) было отправлено посольство папы римского под руководством Иоанна де Плано Карпини, чьи наблюдения легли в основу трактата «История монгалов, именуемых нами татарами» [1]. Францисканец Андре Лонжюмо был принят в Каракоруме в 1249 г. для переговоров, но его отчет, к сожалению, как исторический источник не сохранился [2, с. 54].

Продолжая практику отправки миссий к монгольским правителям, Европа вновь направила своих представителей в Центральную Азию спустя годы после возвращения Плано Карпини из его длительного и трудного путешествия ко двору великого хана. Эта новая миссия, также состоявшая из монахов-миноритов, действовала в период с 1253 по 1255 г. Французский король Людовик IX направил монаха-францисканца Гильома де Рубрука (ок. 1215–1270 гг.) в Каракорум с дипломатической миссией к монгольскому хану Мункэ. Результатом этой поездки стал труд, написанный на латыни [1, с. 16].

В Западной Европе до появления записей Гильома де Рубрука существовали лишь легендарные представления о христианстве среди центральноазиатских кочевников. В качестве примера можно привести легенду о «Царе Давиде», происхождение которой детально проанализировал историк Р. Хаутала [3, с. 25–49]. Сочинение де Рубрука стало первым источником, содержащим прямые свидетельства о присутствии несториан среди тюрко-монгольских народов [3, с. 25].

Иоанн де Плано Карпини, прибывший в качестве посланника римского папы, первым зафиксировал наличие христиан среди тюрко-мон-

гольских родоплеменных объединений, населявших империю, и их заметное положение при дворе кагана. Он подробно описывает, как хан Гуюк проявлял заботу о христианских клириках, обеспечивая их всем необходимым, и даже приказал поставить при своем парадном шатре христианскую часовню, где совершались богослужения по греческому обряду [1, с. 80]. Исследователь И. В. Антонов, опираясь на данные сведения, предполагает, что именно этот факт может объяснять как нерешительность Гуюка во время похода на православные территории, так и его стремление избежать столкновения с аланами и древнерусскими княжествами [4, с. 30].

Будучи христианским миссионером, Гильом де Рубрук активно исследовал восточнохристианские общины в Монгольской империи. Его отчет представляет собой обширные сведения о несторианах, включая подробности образа жизни и религиозной практики, как мирян, так и представителей духовенства.

Численность посольства Гильома де Рубрука была невелика, если судить по стандартам того времени. В его команду входили Бартоломео из Кремоны и молодой клирик Гильом Госсель. Также с ними путешествовал толмач, чьи языковые навыки оказались недостаточными для де Рубрука, и юный Николай, которого он купил у работорговцев в Константинополе [1, с. 16].

По прибытии в Солдайю, Гильом де Рубрук и его делегация предприняли сухопутное путешествие на север. Их маршрут пролегал через Перекоп и бескрайние южнорусские степи, ведя к территориям, подвластным Сартаку, сыну правителя Улуса Джучи, а затем и к самому Бату, чжувану (правителю улуса из династии Чингизидов, не носившему титул хана), кочевавшему в Поволжье. От Бату французский посланник с членами его дипломатической миссии был отправлен в Каракорум, к Мункэ-хану [1, с. 17]. В 1254 г. Гильом де Рубрук завершил свое странствие, а через год после возвращения в Акру закончил работу над своим путевым описанием [1, с. 17].

После пребывания в ставках Бату и Сартака на территории Улуса Джучи посольство де Рубрука направилось в Каракорум через земли Чагатаидов. По прибытии на территорию современной Монголии первым несторианином, с которым встретился французский посол, был «главный секретарь», т. е. «улуг битикчи»: «Затем пришел повидать нас великий секретарь, христианин из несториан, по совету которого делается почти все [при дворе]» [1, с. 137]. Преимущественно уйгуры, приверженцы несторианства, буддизма и манихейства, назначались на эту должность.

Обосновавшись в предоставленном помещении при дворе кагана, Гильом де Рубрук приступил к поискам других построек. Вскоре он обнаружил на территории ставки здание, которое посчитал «христианским»: «Тогда, сильно обрадовавшись и предполагая, что там находится что-нибудь христианское, я вошел с уверенностью и нашел алтарь, убранный поистине красиво. Именно по золотой материи были вышиты или настланы (“brosdate sive bistrate”) изображения Спасителя, святой Девы, Иоанна Крестителя и двух ангелов, причем очертания тел и одежд были расшиты жемчугом. Здесь же находился большой серебряный крест, с драгоценными камнями по углам и в середине, и много других драгоценных украшений

(“philateria”), а также перед алтарем горела лампада с маслом, имевшая восемь святилен» [1, с. 137].

Анализируя описание храма, оставленное де Рубруком, можно заключить, что он действительно имел черты христианской культовой постройки. Тем не менее обнаружение изображений Иисуса и святых наводит на мысль, что данный храм мог не относиться к восточносирийскому христианству (несторианству), поскольку для этой традиции не характерно почитание икон. Следует также учитывать возможность существования на территории ханской ставки общин, принадлежащих к иным течениям восточного христианства.

Поскольку исторические источники не содержат прямых указаний, вопрос о наличии мелькитов среди тюрко-монголов и уйгуров Турфанского идыкутства остается нерешенным. Однако, учитывая существование мелькитских общин (сироязычных христиан, принявших решения Халкидонского собора 451 г., в отличие от несториан и яковитов) в оседлых земледельческих регионах Центральной Азии, нельзя полностью исключить возможность их миссионерской деятельности среди кочевых тюркомонгольских племен и уйгуров [5, с. 288]. Более того, еще до путешествия Гильома де Рубрука папский посол Иоанн де Плано Карпини сообщал о присутствии христиан «греческого обряда» при дворе хана Гуюка, что косвенно подтверждает эту вероятность.

Следует отметить, что на протяжении всего путешествия по Монгольской империи помимо несториан Гильом де Рубрук встречал и последователей иных христианских конфессий — византийского православия, григорианства и католицизма. Нередко одни и те же личности были отнесены французским послом к последователям разных восточнохристианских течений. В разделе о «лжемонахе» Сергии, который объявил себя послом государства крестоносцев, де Рубрук в разных фрагментах называет его «несторианским» и «армянским», вероятно, так и не определив его конфессиональную принадлежность. Целью Сергия было ввести в заблуждение Мункэ, пообещав покорность папы с целью склонить его к союзу папы и «франков» [1, с. 138].

Согласно Гильому де Рубруку, Сергий совершает обман по неясной причине, но у нас есть основания полагать, что данный монах мог в действительности выполнять возложенную на него дипломатическую миссию, так как представители несторианского и григорианского духовенства часто выступали посредниками в переговорах между христианскими и монгольскими правителями и военачальниками.

Помимо введения в заблуждение хана, монах Сергий пытался совершить то же действие и с де Рубруком, убеждая его, что Мункэ принял христианство и «верит только христианам» [1, с. 145], что также может говорить о выполнении им роли дипломата. Во-первых, Сергий явно заинтересован в том, чтобы убедить и монгольскую, и «христианскую» стороны в союзе. Во-вторых, введение в заблуждение иноземных правителей по поводу готовности приятия христианства тем или иным Чингизидом являлось распространенным монгольским дипломатическим приемом в более поздние периоды [6, с. 8].

Во время второго посещения двора кагана перед самой аудиенцией французского посла встретили несторианские священники, которые вна-

чале усомнились в христианской принадлежности его посольства. Здесь мы находим сведения о внешнем виде священников — косвенное упоминание о ношении ими бороды (т. е. о том, что принадлежность к христианскому священству ассоциировалась у них с ношением бороды). Они усомнились в христианской принадлежности прибывших францисканцев, так как их бороды сбриты, как у «тиунов», т. е. буддистов. Отмечает также, что его переводчиком при дворе был несторианин, что, как и в случае с главным битикчи, говорит о широком присутствии несториан в канцелярии Чингизидов.

Несмотря на то, что во время прибытия в ставку, как было сказано выше, несториане отнеслись к де Рубруку настороженно, именно они позаботились об обеспечении посольства едой и одеждой после пира при ханском дворе. Это происходило в условиях голода, судя по упоминаниям большого количества людей, страдавших от него. «Там я испытал, какое мучение составляет дарить при бедности» [1, с. 138], — с благодарностью отмечает французский посол.

Проведение обрядов разных религий при дворе и допустимость для представителей несторианского духовенства участия в различных ритуалах вместе с шаманами и буддийскими монахами также отражены в записях де Рубрука о пребывании в ставке кагана. Во время празднования начала нового цикла (Цаган Сар) представители несторианского духовенства вместе с шаманами и мусульманами проводили обряд благословения чаши кагана [1, с. 143]. Несторианские священники вместе с монгольскими шаманами принимали участие в освящении дойных кобылиц [1, с. 176].

В традиционной религии монголов важное значение придается прорицателям как посредникам между миром людей и высших сил и толкователям их воли или согласно мировоззрению средневековых монголов [7, с. 122]. Хан Мункэ продемонстрировал свои знания о религиях и проявил интерес к общим чертам и различиям в их учениях. Кроме того, при дворе кагана состоялся религиозный диспут, в котором де Рубрук выступил оппонентом представителя буддийского духовенства. На стороне французского посла-католика выступили христиане-несториане и мусульмане. Данная аудиенция представляла собой своего рода продолжение этого диспута. Возможно, Мункэ-хан хотел больше узнать о религиозных взглядах французского посла. Наиболее вероятно, что хан имел определенные представления о христианском вероучении, так как его мать Сорхохтанибеки являлась несторианкой. Однако сам каган оставался последователем шаманизма и тюрко-монгольского культа Тенгри.

Гильом де Рубрук упоминает, что во время одной из аудиенций каган взял в руки крест, преподнесенный ему несторианами: «Я не видел того, чтобы он поцеловал его или поклонился ему, а хан только глядел на него, спрашивая о чем-то» [1, с. 149]. Вероятно, хан Мункэ здесь действовал так же, как и во время гадания на бараньей лопатке: «Держа их, размышлял о том предприятии, о котором хочет искать совета, приступать к нему или нет» [1, с. 145]. Этап размышления является важной частью гадания. В зависимости от характера трещин на поверхности кости вероятны около ста вариантов ответа на вопрос о будущем [7, с. 122].

Таким образом, один из обрядов традиционной религии монголов хан применяет к предметам культа других религий. По действиям Мункэ-хана видно, что в представлении монголов-политеистов использование пред-

метов культа и символики других религий являлось вполне допустимым, а также отсутствовало представление о необходимости использовать их в обрядах только той религии, к которой относятся эти предметы и символы.

Однако религиозный синкретизм имел место не только у последователей шаманизма и культа Тенгри, но и у несториан. Примером его проявления является вера некоторых священников в реинкарнацию [1, с. 171]. Это может говорить о значительном влиянии на них буддизма и других религий в результате длительного пребывания в инорелигиозной среде — среди буддистов, манихеев и последователей шаманизма и культа Тенгри. Таким образом, веру части несториан территории современной Монголии в переселение душ можно назвать чисто региональной особенностью.

Сведения де Рубрука являются ценным источником информации о влиянии манихеев на несториан, проживавших в тюрко-монгольской среде: «Тогда монах стал говорить: “Разве диавол не принес земли в первый день с четырех стран мира и не создал из образовавшейся грязи человеческого тела, а Бог не вдохнул в него души?” Тогда, слыша знаменитую ересь Манихея и ее столь открытое и бесстыдное провозглашение, я резко выбранил монаха, приказывая ему положить палец на уста свои, так как он не знал Писания, и остерегаться говорить, чтобы не навлечь на себя вины. Но тот и сам начал меня осмеивать за то, что я не знал тамошнего языка» [1, с. 171].

Подобные инорелигиозные влияния на вероучение несториан не наблюдаются в столь многочисленных проявлениях в Передней Азии, где возникло восточносирийское христианство: они не отмечены в записях Рикольдо да Монтекроче, который тщательно старался их «уличить» в «ереси» [8, с. 141–143].

Сведения Гильома де Рубрука о несторианах Монгольской империи сообщают нам об их влиянии не только в государственном аппарате, но и в семьях Чингизидов, в том числе и верховного правителя Еке Монгол Улус.

Гильом де Рубрук в ставке Мункэ-хана посетил юрту его дочери, имя которой было транскрибировано французским послом как «Сирина», «Херина». Девушка и ее покойная мать были христианками [8, с. 150]. Сложно сказать, о какой именно из жен кагана идет речь. Старшей женой Мункэ была Кутукуй-хатун (или Хутухтай-хатун) из племени икирес, которая не была христианкой, по свидетельству самого же де Рубрука. Сведения других авторов о ее христианской принадлежности тоже отсутствуют. Вполне вероятно, что эта женщина-христианка являлась наложницей. Также возможно, что речь идет об Огул-Тутмыш из племени ойрат, так как дочь от нее носила похожее имя — «Ширин» [9, с. 122–127]. Хотя сведения о распространении несторианства среди ойратов XIII в. отсутствуют, не исключен самостоятельный выбор хатун.

Несмотря на то, что Кутукуй-хатун не была христианкой, она вместе с дочерью и старшим сыном принимала участие в несторианских богослужениях. Согласно тексту, она зашла в храм вместе с другими знатными женщинами — «госпожами», что показывает широкое влияние христианства среди монгольской знати. Присутствие на богослужениях и участие в религиозных праздниках представителей монгольской знати, не исповедовавших христианство, было призвано продемонстрировать веротерпимую политику Чингизидов и их покровительство различным конфессиям.

Дальнейшее описание обряда напоминает приватное действие: Затем священники пропели многое, давая ладан госпоже в ее руку, и она полагала его на огонь, а затем они кадили пред госпожой. После этого, когда был уже ясный день, она стала снимать у себя с головы украшение, именуемое «бокка», и я увидел, что голова ее плешива. Тогда она сама приказала, чтобы мы ушли, и, уходя, я увидел, как ей принесли серебряный таз. Я не знаю, крестили они ее или нет, но знаю, что они не совершают обедни в палатке, а в постоянной церкви». Крестили, опуская в купель, которую прежде освящали» [1, с. 145]. Как покажет дальнейший рассказ, это могло быть связано с попыткой вылечить хатун посредством молитвы от неизвестного недуга. Выпадение волос также может быть проявлением болезни, так как брить частично головы в Монгольской империи было положено только мужчинам [10, с. 63-68]. Кроме того, в другой части текста де Рубрук пишет, что он вместе с Сергием «лечил» Кутукуй «от демонов».

Во время праздника де Рубруку позволили зайти в часовню и пропеть псалом. «Войдя в часовню, я имел на груди Библию и служебник; Я сперва преклонился пред алтарем, а затем пред ханом, и, пройдя мимо его, мы стали между монахом и алтарем. Затем они приказали нам пропеть псалом по нашему обычаю и петь вообще. Мы им пропели следующую прозу: «Гряди, о Святый Дух» [1, с. 155–156].

Несторианские священники относились лояльно к магическим обрядам. В сыропустную неделю, по словам де Рубрука, соблюдали пост все восточные христиане [1 с. 155–156]. Кутукуй также соблюдала пост, хоть и не была христианкой, и приносила припасы священникам и «другим христианам, которые стекались туда в эту первую неделю в большом количестве для выслушания службы» [1, с. 156].

И на территории Семеречья, и на территории современной Монголии Рубрук отмечает чрезмерное, с его точки зрения, употребление алкоголя несторианскими священниками. Вероятно, это связано с распространением данного явления в среде знати государств Чингизидов и его влиянием на духовенство [11, с. 54–61].

Сведения Гильома де Рубрука о несторианах Монгольской империи позволяют выявить не только инорелигиозные влияния, но и элементы религиозной практики, характерные для восточносирийских христиан и сохранившиеся в тюрко-монгольской среде. Благодаря его записям о постах тюрко-монгольских несториан мы можем сравнить с постами Сирийской церкви Востока в Передней Азии. Французским послом был описан Ионин пост, который является традиционным для сирийского христианства. Также он известен как «Пост ниневитян». В ставке кагана его соблюдали три дня, как и соблюдался данный пост последователями восточносирийского христианства на разных территориях в различные периоды [5, с. 355]. Несмотря на религиозный синкретизм и слабые связи с духовенством Передней Азии, монголы и тюрки-христиане не пренебрегали постом [1, с. 148].

Заслуживают внимания описания случаев обвинений дворцовых слуг ханской семьи в колдовстве. Нам они интересны тем, что в них также упоминаются несториане и наличие церковных судов у духовенства восточносирийских христиан Монгольской империи. Жена несторианского священника, прислуживавшая одной из жен хана, была обвинена в колдовстве. Женщина была казнена, а ее муж отправлен на церковный суд и был им оправдан [1, с. 176–178].

Результаты

Данные записей Гильома де Рубрука о несторианах при дворе великого хана (кагана, каана) Монгольской империи позволяют сделать вывод об их широком влиянии среди правящей династии и в государственном аппарате. Также они говорят о религиозном синкретизме, проявлявшемся во влиянии других религий, получивших распространение в Центральной Азии: шаманизма, буддизма, манихейства. Но некоторые черты в религиозной практике тюрко-монгольских несториан, несмотря на отдаленность территории современной Монголии от Передней Азии, сохранились в изначальном виде. Следует также отметить, что некоторые признаки в описании храма позволяют сделать предположение о присутствии среди тюрко-монгольских народов не только несториан, но и представителей других восточнохристианских конфессий.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Плано Карпини Джиованни.* История монголов. Рубрук Гильом. Путешествие в Восточные страны / ред., вступ. статья, примеч. Н. П. Шастиной. М.: Государственное издательство географической литературы, 1957. 291 с.

2. *Хеннинг Р.* Неведомые земли: в 4 т. Т. 3. / пер. с нем. Л. Ф. Вольсон, Р. З. Персиц; отв. ред. А. Б. Дитмар. М.: Изд-во иностранной литературы. 1963. 469 с.

3. *Хаутала Р.* История деяний Давида, царя Индий (1221): латинский текст, перевод и комментарии // Золотоордынское обозрение. 2014. № 4. С. 25–49.

4. *Антонов И. В.* Гуюк в Великом западном походе // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 22. С. 26–33.

5. Бируни. Памятники минувших поколений. Избранные произведения. Т. 1. Ташкент: Изд-во Акад. наук УзССР, 1957. 457 с.

6. *Юрченко А. Г.* Золотая Орда. Между Ясой и Кораном. Начало конфликта. Книга-конспект. СПб.: Евразия, 2012. 368 с.

7. *Тугутов А. И.* Гадание и традиционное мировоззрение монголов // Мировоззрение населения Южной Сибири и Центральной Азии в исторической ретроспективе. 2008. № 2. С. 115–124.

8. Книга странствий / пер. с лат. и ст.-фр., сост., статьи и ком. Н. С. Горелова. СПб.: Азбука-классика, 2006. 320 с.

9. *Рашид ад-Дин.* Сборник летописей / пер. с перс. Ю. П. Верховского, примеч. Ю. П. Верховского и Б. И. Панкратова, ред. И. П. Петрушевского. М.; Л.: Наука, 1960. Т. 2. 248 с.

10. *Юрченко А. Г.* Монгольская мужская прическа XIII века // Mongolica–VI. СПб.: Петербургское востоковедение, 2003. С. 63–68.

11. *Гатин М. С.* Об употреблении алкогольных напитков кочевниками Улуса Джучи Великой Монгольской империи в XIII веке (по сведениям нарративных источников) // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. 2013. Т. 155. Кн. 3. Ч. 2. Казань, 2013. С. 54–61.

Статья поступила в редакцию 15.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 15.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
С. Е. Костогрызова — архивариус Казанского кооперативного института, магистр истории искусств тюрко-мусульманского мира.

Information about the Author:
S. E. Kostogryzova — archivist at the Kazan Cooperative Institute, Master's degree holder in the Art History of the Turkic-Muslim world.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 98–103.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 98–103.
Научная статья
УДК 94(470:482)"1914/1918"
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_98

Аландские острова как фактор напряженности в российско-шведских отношениях в условиях Первой мировой войны

Роман Михайлович Суриков
Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
r.surikov@spbu.ru, https://orcid.org/0009-0002-4921-1303

Аннотация. В статье анализируется роль Аландских островов как фактора напряженности в российско-шведских отношениях в начальный период Первой мировой войны. Рассматриваются исторические предпосылки спора, военно-стратегическое значение архипелага для Российской империи и нейтральной Швеции, а также попытки дипломатического урегулирования вопроса в условиях глобального конфликта. Особое внимание уделяется позиции Петрограда по демилитаризации островов и реакции Стокгольма на усиление российского присутствия в Балтийском море. На основе архивных материалов и дипломатической переписки показано, что Аландский вопрос оставался одним из ключевых элементов двустороннего взаимодействия, отражая более широкие противоречия между оборонительными интересами России и стремлением Швеции сохранить нейтралитет и безопасность своих западных рубежей.
Ключевые слова: Аландские острова, Россия, Швеция, Первая мировая война, Балтийское море, демилитаризация, нейтралитет, дипломатия, геополитика

Original article

The Åland Islands as a Factor of Tension in Russian-Swedish Relations during the First World War

Roman M. Surikov
Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia
r.surikov@spbu.ru, https://orcid.org/0009-0002-4921-1303

Abstract. The article examines the role of the Åland Islands as a factor of tension in Russian-Swedish relations during the initial phase of the First World War. It explores the historical background of the dispute, the military-strategic significance of the archipelago for the Russian Empire and neutral Sweden, and attempts at diplomatic resolution amid the global conflict. Particular attention is paid to Petrograd's stance on the demilitarisation of the islands and Stockholm's response to the growing Russian presence in the Baltic Sea. Drawing on archival materials and diplomatic correspondence, the study demonstrates that the Åland issue remained a key element of bilateral interaction, reflecting broader tensions between Russia's defensive security concerns and Sweden's efforts to maintain neutrality and secure its western borders.
Keywords: Åland Islands, Russia, Sweden, First World War, Baltic Sea, demilitarisation, neutrality, diplomacy, geopolitics

Аландские острова, расположенные в северо-западной части Балтийского моря, на протяжении XIX — начала XX в. оставались объектом стратегического интереса как для Швеции, так и для России. Их географическое положение — на пересечении морских путей между Финляндией, Швецией и континентальной Европой — придавало архипелагу особое

© Суриков Р. М., 2025

значение в контексте региональной безопасности. После присоединения Финляндии к Российской империи в 1809 г. Аланды формально перешли под российский контроль, однако по условиям Парижского мирного договора 1856 г., завершившего Крымскую войну, острова были демилитаризованы и лишены права на укрепление [1, с. 45]. Эта норма сохранялась вплоть до начала Первой мировой войны, когда обострение международной обстановки вновь поставило под сомнение статус-кво в регионе.

В условиях глобального конфликта 1914–1918 гг. Аландские острова стали не только военно-стратегическим, но и дипломатическим полем напряженности между Российской империей и нейтральной Швецией. Несмотря на формальную непричастность Стокгольма к войне, шведская общественность и политические круги проявляли озабоченность по поводу возможного усиления российского военного присутствия в непосредственной близости от шведского побережья. Со своей стороны, Петроград рассматривал Аланды как часть оборонительной системы Финляндии и соответственно Российской империи, особенно в свете угрозы германского вторжения с моря. В данной статье предпринимается попытка реконструировать эволюцию российско-шведских отношений вокруг Аландского вопроса в годы Первой мировой войны, опираясь на архивные источники и дипломатическую переписку того времени.

Аландские острова, на которых проживало преимущественно шведскоязычное население (около 10 000 человек в 1915 г.), традиционно сохраняли культурные и экономические связи со Швецией, что усиливало чувствительность Стокгольма к любым изменениям их статуса. Демилитаризация, закрепленная статьей 33 Парижского мирного договора 1856 г., запрещала России строить укрепления, размещать гарнизоны или военно-морские базы на архипелаге [2, с. 112]. В течение последующих десятилетий этот режим соблюдался, несмотря на периодические дискуссии в российских военных кругах о необходимости укрепления островов в целях обороны Санкт-Петербурга. Уже в 1880-е гг. Главный штаб отмечал, что «Аланды, будучи лишены укреплений, становятся удобной площадкой для противника» [3, с. 62]. Однако политическая цена нарушения международного договора считалась слишком высокой, и до 1914 г. никаких практических шагов предпринято не было.

С началом Первой мировой войны ситуация изменилась кардинально. Уже в августе 1914 г. Главный морской штаб предложил разместить на Аландских островах радиостанции и наблюдательные посты для контроля за передвижением германского флота. Согласно документам Российского государственного архива военно-морского флота (РГА ВМФ) в сентябре 1914 г. на острове Фогле была установлена радиостанция, обслуживаемая 12 моряками без боевого вооружения [4, с. 1]. Через нее осуществлялась связь с кораблями Балтийского флота и береговыми командными пунктами. В докладе Морскому министру И. К. Григоровичу от 25 сентября 1914 г. подчеркивалось, что «персонал радиостанции не имеет боевого назначения», однако фактически это означало постоянное присутствие военнослужащих на демилитаризованной территории» [4, с. 2].

Российская дипломатия с самого начала стремилась минимизировать недопонимание с нейтральными странами. В сентябре 1914 г. министр иностранных дел С. Д. Сазонов официально разъяснил шведскому послу

В. Ульдалю, что «меры, принимаемые на Аландских островах, носят исключительно оборонительный характер и не направлены против нейтральных держав» [5, с. 145]. Петроград подчеркивал, что в условиях войны, когда Германия активно использует Балтийское море для блокады и минных постановок, обеспечение контроля над северными проливами является необходимым условием обороны империи. При этом российская сторона неоднократно заявляла о готовности прекратить любые меры, как только угроза со стороны Германии будет устранена.

Важно отметить, что российская позиция была согласована не только внутри правительства, но и с союзниками. В переписке с британским послом Д. Бьюкененом в октябре 1914 г. С. Д. Сазонов подчеркивал, что «демилитаризация Аланд, установленная в 1856 г., была направлена против России как великой державы; в условиях новой войны, где Россия выступает на стороне цивилизованных держав, ее право на самооборону не может быть ограничено устаревшими нормами» [6, с. 72]. Лондон, хотя и не вмешивался напрямую, фактически поддерживал позицию Петрограда, понимая стратегическую важность контроля над Балтикой.

Тем не менее внутри российского правительства существовали разногласия: военные настаивали на усилении контроля над архипелагом, тогда как дипломаты опасались осложнения отношений с нейтральными странами. В итоге было принято взвешенное решение — ограничиться радиостанциями и постами наблюдения без размещения артиллерии или постоянных гарнизонов [7, с. 112]. Такой подход позволял сочетать требования, продиктованные задачами обороны, с уважением к международным обязательствам.

Однако по мере эскалации конфликта в Балтийском море компромисс становился все более хрупким. После германского наступления в Прибалтике и усиления активности подводных лодок в 1915 г. командование Балтийского флота приняло решение о развертывании пяти постов дальнего наблюдения с телескопами и сигнальными прожекторами. Персонал, набранный из 1-го батальона морской пехоты, насчитывал до 60 человек [3, с. 78]. Эти посты позволяли отслеживать движение судов на расстоянии до 30 миль, что было критически важно для предупреждения о минных постановках и рейдах немецких крейсеров.

В марте 1916 г., в условиях угрозы захвата Риги и усиления германской авиации над Балтикой, на острова был направлен дополнительный отряд численностью до 150 морских пехотинцев с легким стрелковым вооружением для «охраны стратегических объектов» [8, с. 231]. Хотя артиллерийские батареи и фортификационные сооружения не строились, само присутствие вооруженных сил вызвало обеспокоенность в Стокгольме. В донесении Финляндского генерал-губернатора М. С. Тройницкого на имя Морского министра Д. Н. Вердеревского от 4/17 октября 1917 г. отмечалось, что «на островах Экере и Фогле возведены укрытия для пулеметов и окопы, что вызывает тревогу как у местного населения, так и у шведской стороны» [9, с. 1]. Архивные документы также свидетельствуют, что в 1916 г. на островах хранились запасы продовольствия и боеприпасов для моряков, что формально также противоречило демилитаризованному статусу [10, с. 5].

Шведская реакция усиливалась пропорционально российской активности. В прессе регулярно появлялись статьи о «русской милитаризации

Балтики» [11, S. 67], а в парламенте звучали призывы к более жесткой дипломатической позиции. В апреле 1916 г. группа депутатов либеральной партии потребовала от правительства «предпринять решительные шаги для защиты национальных интересов» [12, S. 2]. Тем не менее Стокгольм избегал резких шагов, стремясь сохранить нейтралитет. В ноте от октября 1914 г. министерство иностранных дел Швеции заявило, что «любое военное использование Аландских островов создает угрозу для региональной стабильности» [13, S. 89], но при этом не требовало немедленного вывода войск. Такая сдержанность объяснялась не только стремлением избежать конфликта, но и пониманием того, что действия России продиктованы необходимостью обороны.

Особую роль в эскалации напряженности сыграла информация, полученная шведской разведкой. Согласно докладу Генерального штаба Швеции от мая 1916 г., «на острове Лумпарланд замечены работы по устройству подземного склада для радиостанционного оборудования и запасных частей» [14, S. 4]. Хотя в Петрограде эти сведения опровергались, они усилили подозрения Стокгольма в том, что Россия планирует долгосрочное военное присутствие на архипелаге.

Важным контекстом Аландского вопроса была ситуация в Финляндии. Острова входили в состав Великого княжества Финляндского, обладавшего широкой автономией, и местное население традиционно выступало за сохранение демилитаризованного статуса. В 1915 г. сейм Финляндии направил петицию в Государственный совет с просьбой не нарушать Парижский договор [15, S. 93]. Однако после публикации в середине ноября 1914 г. «Программы законодательных мер и предложений по Великому княжеству Финляндскому», получившей в финской и скандинавской историографии «Большой программы русификации» [16, с. 7980], доверие между Хельсинки и Петроградом резко упало. В этих условиях Аландский вопрос стал еще одним элементом напряженности не только в российско-шведских, но и в российско-финских отношениях.

Согласно докладу генерал-губернатора Финляндии Ф. А. Зейна от ноября 1916 г., «местное население Аланд выражает недовольство присутствием российских моряков, опасаясь репрессий со стороны Германии» [17, с. 3]. Это свидетельствует о том, что даже ограниченное военное присутствие вызывало тревогу у гражданского населения, стремившегося сохранить традиционный нейтральный статус островов. Шведское правительство, в свою очередь, использовало поддержку финской автономии как дипломатический рычаг, подчеркивая, что «нарушение прав финнов ведет к дестабилизации всего региона» [18, S. 178].

Интересно, что в 1916 г. в дискуссию включилась Норвегия. Правительство страны, также придерживавшейся нейтралитета, выразило озабоченность возможным прецедентом: в ноте в Лондон министерство иностранных дел Норвегии указало, что «если демилитаризованные зоны могут быть односторонне изменены в условиях войны, это создает угрозу для всех нейтральных государств» [19, p. 112]. Однако Великобритания, будучи союзницей России, не поддержала норвежскую инициативу, что позволило Петрограду продолжить свою линию.

К 1917 г. на фоне революционных потрясений в России контроль над Финляндией ослаб. Временное правительство, а затем и большевики

фактически утратили влияние в регионе. Финляндия провозгласила независимость в декабре 1917 г., и Аландский вопрос перешел в новую плоскость — теперь он стал предметом спора между Финляндией и Швецией. В 1921 г. дело было передано на рассмотрение Лиге Наций, которая признала суверенитет Финляндии над островами при условии сохранения их демилитаризованного статуса и культурной автономии шведскоязычного населения [20, p. 302].

Тем не менее именно в годы Первой мировой войны были заложены ключевые дипломатические и правовые прецеденты, определившие дальнейшую судьбу архипелага. Российско-шведские переговоры 1914–1917 гг. продемонстрировали сложность сочетания национальных интересов, международных обязательств и военной необходимости в условиях тотальной войны. Хотя открытого конфликта удалось избежать, Аландские острова оставались постоянным источником дипломатической напряженности.

Сравнительный анализ показывает, что Аландский вопрос не был уникальным. Аналогичные дебаты велись вокруг Босфора и Дарданелл, где Османская империя также нарушала демилитаризованный статус под предлогом самообороны. Однако в случае Аланд речь шла не о захвате, а о минимально необходимых мерах для обеспечения контроля над морскими коммуникациями. Российская империя, в отличие от других держав, не пыталась использовать войну для пересмотра территориальных границ, ограничившись временным присутствием в рамках существующего суверенитета.

Аландские острова в период Первой мировой войны стали своеобразным «барометром» российско-шведских отношений. Их демилитаризованный статус, закрепленный еще во второй половине XIX в., оказался под угрозой в условиях глобального вооруженного конфликта. Российская империя, стремясь обеспечить оборону своих северо-западных рубежей, предприняла меры, которые, хотя и не привели к полномасштабной милитаризации, вызвали обеспокоенность в нейтральной Швеции. Стокгольм, в свою очередь, действовал осторожно, стремясь не нарушить нейтралитет, но при этом защитить свои стратегические интересы.

Анализ дипломатической переписки и архивных материалов показывает, что Аландский вопрос был не просто локальным спором, а отражением более глубоких противоречий между оборонительными интересами России и стремлением скандинавских стран сохранить стабильность и нейтралитет в регионе. В этом смысле история Аланд в 1914–1917 гг. имеет большое значение для понимания динамики международных отношений в условиях войны, когда даже формально нейтральные территории становятся ареной геополитической борьбы. Уроки этого конфликта были учтены в 1921 г., когда Лига Наций, признав суверенитет Финляндии над островами, вновь закрепила их демилитаризованный статус — как компромисс между безопасностью и правом.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Парижский мирный договор 1856 года: текст и комментарии / сост. А. В. Мартынов. М.: Наука, 2001. 216 с.

2. *Jägerskiöld S.* The Åland Islands Question and International Law. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1985. 304 p.

3. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 733. Оп. 1. Д. 1245. Л. 89–92.

4. РГА ВМФ. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 43. Донесение командира отряда морской пехоты на Аландских островах, 12 ноября 1915 г.

5. Архив внешней политики Российской империи (АВПРИ). Ф. 138. Оп. 467. Д. 2112. Л. 45.

6. АВПРИ. Ф. 138. Оп. 467. Д. 2115. Л. 72. Переписка с британским посольством, октябрь 1914 г.

7. Военный сборник. 1916. № 4. С. 110–115.

8. РГИА. Ф. 733. Оп. 1. Д. 1289. Л. 231.

9. РГА ВМФ. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 45. Отношения Финляндского Генерал-Губернатора на имя Морского Министра, от 4/17 октября 1917 года, № 11581.

10. РГА ВМФ. Ф. 425. Оп. 3. Д. 87. Журнал снабжения Аландского гарнизона, март–август 1916 г.

11. Svenska Dagbladet. 1914. № 256. S. 3.

12. Dagens Nyheter. 1916. № 78. S. 2.

13. Utrikesdepartementets arkiv (UD), Stockholm. Serie HP, vol. 1914–1915. Stockholm: Riksarkivet, 1914. S. 89.

14. Utrikesdepartementets arkiv (UD), Stockholm. Serie HP, vol. 1916. Rapport från Generalstaben angående Ålandsöarna, maj 1916. S. 4.

15. Protokoll över lantdagen i Finland 1915. Helsingfors: Edita, 1916. S. 93.

16. *Новикова И. Н.* «Финская карта» в немецком пасьянсе: Германия и проблема независимости Финляндии (1914–1918 гг. СПб., 2002. С. 79–80.

17. АВПРИ. Ф. 145. Оп. 468. Д. 2205. Л. 12. Доклад генерал-губернатора Финляндии Ф. А. Зейна, ноябрь 1916 г.

18. Utrikesdepartementets arkiv (UD), Stockholm. Serie HP, vol. 1916. Stockholm: Riksarkivet, 1916. S. 178.

19. National Archives of Norway (Riksarkivet). Ministry of Foreign Affairs, Series D, Vol 1916. Note to the British Foreign Office, 12 March 1916. P. 112.

20. League of Nations. Official Journal. 1921. Vol. 2. P. 300–305.

Статья поступила в редакцию 20.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 20.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
Р. М. Суриков — аспирант.

Information about the Author:
R. M. Surikov — postgraduate student.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 104–112.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 104–112.
Научная статья
УДК 7.036
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_104

Изменчивость как сущностное основание искусства коллажа в XX веке

Елена Константиновна Блинова[1], *Юлия Евгеньевна Малюгина*[2]
[1, 2] *Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия*
[1] elena-blinova@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-7844-5630
[2] jumaler@mail.ru, https: //orcid.org/0009-0006-1916-4445

Аннотация. Статья посвящена исследованию проблемы преобразования и изменчивости в искусстве авангарда, методам трансформирования композиций путем переработки визуальных элементов. В исследовании раскрывается сущность коллажирования как творческого метода, как направления поиска художественных путей отражения множественности форм активности человека, его чувственно-эмоциональных реакций на мир, и как способа формирования у публики новых способов художественного видения мира. Устанавливаются естественно-научные корни явления, описываются пути построения тектонизированных образов представителями кубизма, русского авангарда, дадаизма и сюрреализма.
Ключевые слова: изменчивость, преобразования, искусство XX века, коллажирование, творческий метод, Д. Д. Бурлюк, Н. Д. Бурлюк, В. А. Фаворский, Н. А. Бернштейн
Благодарности: исследование выполнено при финансовой поддержке Минпросвещения России в рамках государственного задания (проект № VRFY-2025-0027).

Original article

Variability as the Essential Foundation of Collage Art in the 20th Century

Elena K. Blinova[1], *Yulia E. Malyugina*[2]
[1,2] *Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia*
[1] elena-blinova@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-7844-5630
[2] jumaler@mail.ru, https: //orcid.org/0009-0006-1916-4445

Abstract. The article is devoted to the problem of transformation and variability in avant-garde, and the methods of transforming compositions by processing visual elements. The article reveals the essence of collage as a creative method, as a direction for finding artistic ways to reflect the diversity of human activity, its sensory and emotional reactions to the world, and as a way to shape new modes of artistic perception among audiences. The article establishes the scientific roots of the phenomenon and describes the ways of constructing tectonised images by representatives of Cubism, the Russian avant-garde, Dadaism, and Surrealism.
Keywords: variability, transformations, 20th-century art, collage, creative method, D. D. Burluk, N. D. Burluk, V. A. Favorsky, N. A. Bernstein
Acknowledgments: This research was carried out with the financial support of the Ministry of Education of the Russian Federation as part of a state assignment (project No. VRFY-2025-0027).

Преобразование — ключевое понятие в культуре XX в. Представления человечества о мире изменились на всех уровнях культуры: от специализированной, охватывающей науки и искусства, до обыденной со своими этно-

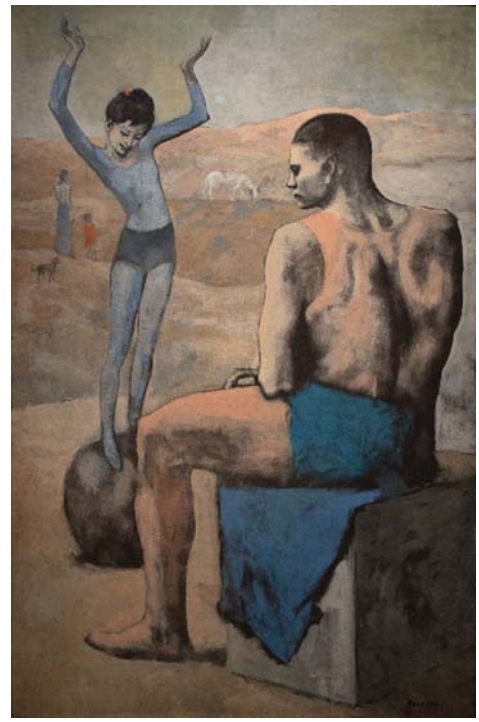
© Блинова Е. К., Малюгина Ю. Е., 2025

конфессиональными и бытовыми отличительными особенностями. Новые идеи повлияли на мировосприятие людей (ценности и убеждения), на мировоззрение (восприятие реальности и оценка событий), изменили опыт миросозерцания (место человека в мире и типы связи с миром) и сформировали в человеческом сознании радикальные образы реальности — иногда ироничные, иногда драматичные, иногда апокалиптические.

Грандиозная идея теории относительности, предложенная А. Эйнштейном ровно 110 лет назад, в 1915 г., заключающаяся в том, что гравитация возникает не как результат взаимодействия тел, а как следствие искривления четырехмерного пространства, и сегодня трудно поддается образному воспроизведению. Новые представления, заложенные в образ мира имманентно, сущностно, где электромагнитной активности назначается особая роль, а активность человека стала центральной темой естественно -научной мысли, изменили привычные представления о структуре пространства и о сосуществовании с ним человека как о структуре стабильной и фиксированной. Представление об этом единстве как о структуре подвижной и изменчивой начинает доминировать. Новое знание о том, что оценка качеств действительности зависит от точки зрения, полностью перевернула и картину мира, и представления о самой жизни человека. Изменчивость стала пониматься как онтологическое свойство, как процесс на временном отрезке любой протяженности, а преобразования лишь как промежуточные результаты этого процесса.

Изменчивость стала новым содержанием искусства, став сущностным ядром модернизма, позволив сойти с платформ, казалось бы, устоявшихся культурных традиций. Изменчивость, как понимал ее еще Гераклит[1], акме которого приходится на 504–501 гг. до н. э. — это изменение содержания во времени. В XX в. антитеза «покой и неустойчивость» уходит с горизонта даже обыденного сознания, ее парадоксально заменяет гераклитовский тезис о тождестве противоположностей.

Первый раз программное художественное заявление об изменчивости как о процессе перехода из одного состояния в другое можно ощутить в картинах П. Пикассо «Девочка на шаре» 1905 г. и А. Матисса «Танец» 1910 г. (Ил. 1, 2). В образной структуре этих работ нет противопоставления подвижного инертному, как это может показаться на первый взгляд. Несмотря на очевидный «модернистский» поворот в работе с выразительными средствами живописной композиции, картины по-настоящему классичны, как классично и положение о непрерывности движения.



Ил. 1. П. Пикассо. Девочка на шаре.1905

Ил. 2. А. Матисс. Танец. 1915

Все крупные цивилизации, как исторические, так и социальные, их культуры, всегда стремились обосновать неизменность и стабильность мировоззренческих концепций и «жили» в ситуации канона. Образ связей человека и мира был по-своему нерушимым, а полный покой или неустойчивость — лишь эпизоды существования.

В середине XIX в. меняется представление о свойствах человеческого восприятия окружающего мира, а уже в XX в. стал доказанным и очевидным тот факт, что согласно физиологии активности сенсорные данные при построении образов как элементов сознания неоднократно *перекодируются и преобразуются*. Картины П. Пикассо и А. Матисса можно трактовать как художественные декларации о скоординированности сенсорных и моторных компонентов двигательного акта.

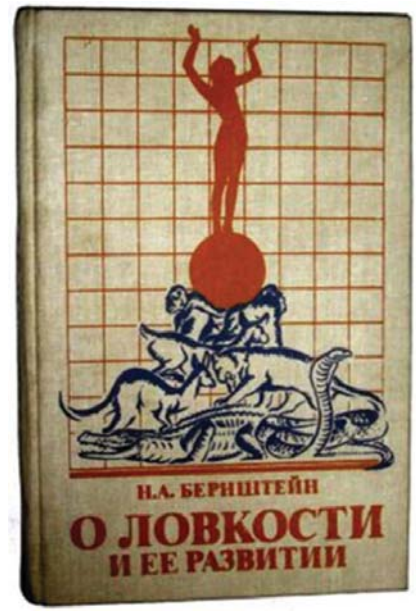
Восприятие в XX в. начинает трактоваться не как процесс «разглядывания» предметов, а как обработка сенсорных данных. Формула «восприятие фактуры зависит от поверхности материала» постепенно меняется на формулу «видеть фактурными полями», фиксирующую данность, что границы между фактурными полями являются местом формирования линий в нашем сознании. Художники, которым априори свойственно мыслить образами, первые закрепили эти эмпирические опыты в своих произведениях, не противореча разработанной российскими физиологами концепции активности, что отражается в «живописи ножницами» А. Матисса, в его композиции «Гимнаст, делающий сальто “салазки”» 1947 г. (ил. 3). Связь этих идей стала очевидна, и в конце XX в. единство взглядов

Ил. 3. А. Матисс. Гимнаст, делающий сальто «салазки». 1947

на понимание активности проявилось во взаимном иллюстрировании сенсорных парадоксов, например в иллюстрациях книг Н. А. Бернштейна[2] (ил. 4).

Основным постулатом модернизма является постулат о том, что неизменность проявляется лишь в том, что мир неизменно активен и изменчив и не живет в шаблонах и канонах прошлого.

Для того чтобы «изобразить» активность, художникам нужно было иначе подойти к проблеме отбора выразительных средств художественной композиции. И если раньше этот отбор был подчинен образному единству «стиля», то теперь отбор должен был работать на построение образа активности в сознании человека, а сам человек предстоять не как пассивный объект, а как система со своим целеполаганием. Сама композиция стала трактоваться не только как организация элементов на плоскости или в объемно-пространственной связи, а как познавательная активность, как само когнитивное мышление; в том смысле, в котором В. А. Фаворский — автор «Теории композиции» — эту композицию трактовал: как связь человека и среды [1]. Воспринимаемые фактурные поля, согласно теории Н. А. Бернштейна, — теории построения движения [2; 3], формируют в человеке разную активность, разную тектоническую напряженность.



Ил. 4. Обложка книги Н. А. Бернштейна «О ловкости и её развитии» (текст конца 1940-х гг.). Иллюстрация 1991 г.

Поэтому неудивительно, что художники обратили внимание на то искусство, где преобразование и изменчивость — его основное содержание, на декоративное искусство.

Ресурсы декоративного искусства оказались безграничны. Этот вид искусства, не являясь сущностным, не формирующим в сознании человека самостоятельных сенсорных феноменов, которыми являются линия, плоскость, цвет, границы поверхности, пространство, базируется на умении преобразовывать, по-новому сочетать внешние видимые качества двух миров человека: мира первой природы и мира второй природы, веществ и предметов.

Художники-коллажисты во многом неосознанно используют чувство сенсорных сигналов для организации моторного ответа, тем самым придавая различную *динамику образному отклику* у зрителей.

Визуальные парадоксы, связанные с *преобразованиями*, влиянием цвета на восприятие фактуры, стали излюбленной темой художественных экспериментов живописцев, работающих в технике коллажа.

В истории искусства проблема *преобразований* находится в центре внимания искусствоведов по двум причинам: во-первых, преобразования — магистральная тема художественной культуры; во-вторых, преобразования в живописи, графике, архитектуре в XX в. кардинально изменили восприятие реальности и сформировавшие представление о новом способе художественного видении окружающей действительности.

Специфика художественного видения в искусстве авангарда заключалась в отказе от привычного изображения предметного мира в пользу новых художественных форм и методов изображения, что позволило понять связь между общественным сознанием эпохи и творчеством отдельных художников [4, с. 120].

Произведения художников, работавших в технике коллажа, созданные в период *преобразований* в XX в., представляют особый интерес и в XXI в., о чем свидетельствует целый ряд выставок, организаторами которых выступили Государственный Русский музей, Центральный выставочный зал «Манеж», Музей нонконформистского искусства.

В Русском музее с декабря 2005 г. по март 2006 г. проходила выставка «Коллаж в России. XX век», посвященная пластическим проблемам искусства XX в., и в первую очередь искусству коллажа — композиционной работе с фактурами и текстурами, с пространственными границами.

Спустя 20 лет Русский музей вновь представляет наследие авангарда, демонстрируя его ключевые направления: на выставке «Наш Авангард» 2025 года, представлено более 400 композиций, относящиеся к супрематизму, конструктивизму, кубизму, экспрессионизму и футуризму.

Кроме крупномасштабных выставок, демонстрирующих визуальные парадоксы, связанных с *трансформациями*, нередко открываются персональные и групповые выставки художников, освещающих наследие мастеров XX в. К таким выставкам относится групповая выставка «Коллаж», которая прошла в Городском выставочном зале Петрозаводска в 2025 г. Выставка, объединившая художников не только темой, но и художественной техникой, позволила показать срез достижений в области искусства коллажа и те *преобразования*, в рамках которых это искусство продолжает свое развитие в XXI в. Также нельзя не отметить персональную выставку современного художника С. Ковальского, состоявшуюся в Малом зале Музея нонконформистского искусства в 2025 г., в рамках которой были представлены два типа произведений [коллажей] — модернистский и «внутренний», «отражающий полифонию жизни» [5].

Помимо разнообразных выставочных проектов, коллажирование как авангардная художественная технология имеет свою историографию, но надо отметить, что исследователи по-разному понимают суть этого художественного явления. В статье Г. А. Ланщиковой, Е. В. Скрипниковой трансформации авангарда представлены как художественный прием, с помощью которого происходит изменение реальности в соответствии с замыслом художника [6, с. 48]. В статье Е. В. Паруковой трансформации рассмотрены с позиции термина «стилизация» и вступают в качестве подхода, подразумевающего художественную переработку образов, явлений и объектов окружающей действительности [7, с. 56].

Особо следует подчеркнуть исследования Е. А. Бобринской и А. В. Крусанова. В монографии Е. А. Бобринской «Русский авангард: границы искусства» (2006) исследователь рассматривает проблему «нарушения границ», когда коллаж и конструктивистские объекты радикально меняют восприятие изобразительного искусства [8].

А. В. Крусанов — автор книг по вопросам теории и истории развития искусства авангарда, акцентирует внимание на «новых формах», господствующих в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, кото-

рые «должны были формировать идейно-художественную систему взглядов человека на мир» [9].

В статьях А. А. Курбановского [10] и А. И. Демченко [11] искусство авангарда и его ключевые направления рассмотрены с позиции семиотики и философии искусства.

Говоря о значении художественных средств выразительности в начале XX в. в контексте явления *преобразования*, следует выделить фактуру как ведущее выразительное средство. Отталкиваясь от этимологического значения латинского слова "factūra", обозначающего обработку, строение, отметим, что в косвенных искусствах термин «фактура» — есть характер обработки какого-либо материала, определяющий его внешний вид. Фактура может быть создана природой, а может — людьми, что делает это качество определенной творческой задачей. Фактура в рамках художественного произведения, способствовала преобразованию тактильного в видимое, осязаемого в созерцаемое [12, с. 27]. Значение фактуры в построении образов напряженности пространства и стилистических складов — отдельная тема архитектуроведческих штудий [13].

Н. Д. Бурлюк в сборнике русских футуристов «Пощечина общественному вкусу» [14], манифестирующем идеи Нового «свободного» искусства, в статье «Кубизм. (Поверхность — плоскость)» [14, с. 95] называет те составные элементы, которые значимы для искусства живописи «по существу»: это линия, поверхность, цвет, фактура, и утверждает, что «Раньше живопись лишь видела, теперь она осязает» [14, с. 97].

Специфика фактуры в произведениях коллажистов наиболее отчетливо прослеживалась в первых натюрмортах художников П. Пикассо «Бутылка» 1912 г., Ж. Брака «Фруктовая тарелка и стакан» также 1912 г. За счет включения разнофактурных элементов в живописную ткань произведения создавались композиции, отсылающие зрителя к реальным предметам. *Художественным методом коллажирования* творцы нового искусства могли решать принципиально разные задачи: Ж. Брак стремился передать в натюрмортах пространство и глубину. П. Пикассо через концепцию кубизма усиливал материальность предметов, вызывая тектонически прочувствованный сенсорный отклик.

Нельзя не отметить эталонное произведение П. Пикассо «Натюрморт с плетенным стулом» 1912 г., демонстрирующее синтез фактур. Художник включил в произведение кусок клеенки, кроме того, приклеил по краю работы веревку, имитируя раму. Подобный прием использовался мастером для того, чтобы показать разницу между предметами или материалами, которые могли войти в композицию и стать реальностью, соперничающей с натурой. Содержание произведения — это подмена тектонических смыслов в духе кубизма: опознаваемый образ стула, как устойчивого и надежного предмета обихода, перекрывается образом дискретности и неустойчивости, создаваемого дробными рваными фактурными полями; сейчас бы мы назвали этот образ — образом сенсорной коррекции.

Творческие эксперименты с фактурой П. Пикассо разделял французский художник Ж. Брак. В своей работе «Блюдо с фруктами и стакан» 1912 г. (ил. 5), помимо живописных мазков, он использовал обои, имитирующие текстуру древесины. Известно ироничное объяснение данного приема как демонстрации «изменения статуса обоев», ставших теперь единственной

Ил. 5. Ж. Брак. Блюдо с фруктами и стакан. 1912

«реальной» вещью на картине. Суть таких трансформаций — игра с осязаемым и неосязаемым, с разной активностью человека, зависящей от его состояния; и чтобы зритель был более уверен в своих нестабильных ощущениях, автор подключает визуальный нарратив и подписывает — BAR.

Художники авангардного крыла изобразительного искусства акцентировали внимание на природных свойствах фактуры, которая оказывается первым средством художественной выразительности, характеризующей поверхность произведения. Хотя Д. Бурлюк в полемическом задоре и называл Ж. Брака, как и А. Матисса, «холодными скопцами в искусстве» [15] в своем произведении «Коллаж. 1914» (ил. 6), выполненном уже в американский период его творчества, азартно применяет все их художественные достижения в совокупности — как единое выразительное средство «цвет-фактура». Д. Бурлюк представлял живописную поверхность как самостоятельную категорию и предлагал новое видение картины — с позиции ее рельефа, соединяя совершенно разнородные предметы с целью выявления их цветовых, фактурных и пластических различительных качеств.

После освоения материальности предметного мира, художники обращаются к возможностям построения абстрактных композиций средствами коллажа [16, с. 107]. Представитель дадаистов Ж. Арп, вслед за Д. Бурлюком, П. Пикассо, Ж. Браком, помимо уже известных творческих экспериментов с фактурой, ненароком разработал иной способ работы над композицией и назвал его «методом случайности». Его работа «Коллаж с квадратами, расположенными в соответствии с законом вероятности» (ил. 7), созданная из кусочков бумаги, расположенных на поверхности композиции, наглядно демонстрирует суть метода, заключающегося в следующем: художник подбрасывал кусочки порванной бумаги. Они падали на поверхность как попало. Затем, используя клей, автор прикреплял эти квадраты к картону. Ж. Арп считал, что «пафос искусства эпохи авангарда заключается не в эстетической сущности, а в “случайности”, где нет места рациональному и логическому объяснению» [17].

Ил. 6. Д. Бурлюк Коллаж (1914). Выполнен в США по мотивам работ 1914 г.

Историография искусства коллажирования и иконографический анализ представленных на выставках произведений — коллажных работ, созданных в XX–XXI вв., показывают, что все анализируемые данные, связанные с трансформацией композиционных зон произведений, подпадают под категорию «явление преобразования». В свою очередь, вышеуказанное позволяет судить о независимости *явления преобразования*, в основе которого лежит изменчивость как онтологическое свойство мира, и сделать заключение о том, что *коллажное искусство (искусство коллажирования) — самостоятельный вид искусства.*

Ил. 7. Ж. Арп. Коллаж с квадратами, расположенными в соответствии с законом вероятности. 1916–1917

Коллажные технологии — бумажная, текстильная, смешанная и коллажные техники — плоскостные, объемные, пространственные, позволяют расширять арсенал образов, связанных с образами тектонической напряженности пространства коллажного искусства, изменчивых по существу и влияющих в том числе и на методологию дизайна.

Н. Бурлюк утверждал, что художники — «вещие очи человечества» [13, с. 95]; это утверждение прошло проверку временем. Опираясь на этот тезис, можно быть уверенными, что новые композиционные материалы и цифровое искусство расширяют границы художественного видения и предоставляют возможность разрабатывать новые визуальные стратегии.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Гераклит (ок. 544 до н. э. — ок. 483 до н. э.) древнегреческий философ, создатель диалектики.

[2] Николай Александрович Бернштейн — советский психофизиолог и физиолог, педагог, создатель нового направления исследований — физиологии активности. Лауреат Сталинской премии второй степени по биологии (за 1947 г., присуждена в 1948 г.).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Фаворский В. А.* Литературно-теоретическое наследие. М.: Сов. художник. 1988. 586 с.

2. *Бернштейн Н. А.* О ловкости и ее развитии. М.: Физкультура и спорт. 1991. 287 с.

3. *Бернштейн Н. А.* О построении движений. М.: Медгиз. 1947. 255 с.

4. *Воронцова Е. А.* Влияние художниц авангарда на трансформацию визуальных стратегий в русском искусстве начала XX в. // Артикульт. 2011. № 2 (2). С. 120–125.

5. Музей нонконформисткого искусства / Сергей Ковальский. Коллаж, контр-коллаж. URL: https://nonmuseum.ru/event/sergey-kovalsky-collage-and-contr-collage/ (дата обращения: 18.11.2025).

6. *Ланщикова Г. А., Скрипникова Е. В*. Трансформация и стилизация в художественно-композиционном формообразовании // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 8–5 (50). С. 48–50.

7. *Парукова Е. В.* Стилизация и трансформация изображения в аспекте восприятия художественного образа // Культура и искусство. 2023. № 1. С. 55–66.

8. *Бобринская Е. А*. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое лит. обозрение. 2006. 304 с.

9. *Крусанов А. В.* Русский авангард, 1907–1932. Исторический обзор. Т. 1. М.: НЛО. 1996. 320 с.

10. *Курбановский А. А.* «Несанкционированное поведение всего». Коллаж — Дада — «теория отстранения» // Искусствознание. 2021. № 1. С. 66–103.

11. *Демченко А. И.* Коллаж и полистилистика в искусстве XX в. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2005. № 2 (11). С. 42–52.

12. *Орлова У. А., Ершова Л. В.* Фактура — как способ художественной выразительности произведения // Современные наукоемкие технологии. 2013. № 1. С. 27–28.

13. *Блинова Е. К.* Архитектурный ордер. Теория, историография и методология исследования: учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. 2016. 167 с.

14. *Пощечина общественному вкусу*: [Стихи. Проза. Статьи]: [сборник]: Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников. М.: Г. Л. Кузьмин. 1913. 113 с.

15. *Бурлюк Д. Д.* 1. Галдящие «Бенуа» и новое русское национальное искусство: = Галдящие «Бенуа» и новое русское национальное искусство, О пародии и о подражании, 1. Галдящие Бенуа и новое русское национальное искусство (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве) / Дав. Дав. Бурлюк. СПб.: Книгопеч. Шмидт, 1913. 20 с.

16. *Малюгина Ю. Е.* Ключевые этапы развития бумажного коллажа: к постановке проблемы // Вестник ГГУ. 2023. № 5. С. 104–112.

17. *Красноярова Н. Г.* Философский статус художественного авангарда // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2021. № 4 (33). С. 35–40.

Статья поступила в редакцию 20.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 20.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторах:
Е. К. Блинова — доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения и педагогики искусства Института художественного образования;
Ю. Е. Малюгина — ассистент кафедры искусствоведения и педагогики искусства Института художественного образования.

Information about the Authors:
E. K. Blinova — Doctor of Sciences (Art History), professor at the Department of Art History and Art Pedagogy, Institute of Art Education;
Y. E. Malyugina — assistant at the Department of Art History and Art Pedagogy, Institute of Art Education.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 113–125.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 113–125.
Научная статья
УДК 76.03/.09
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_113

Современная российская silent book в системе художественных и образовательных практик

Елена Сергеевна Корвацкая
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
sun3109@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-2502-8643

Аннотация. В статье исследуется феномен “silent book” (тихой книги) — формата, где повествование передается исключительно через изображения без текста. На примере работ российских иллюстраторов начала XXI в. (И. Олейников, О. Фадеева, М. Шебеко, участники “Silent book Contest”) анализируются особенности жанра: визуальный нарратив, интерактивность, способность преодолевать языковые барьеры и вовлекать читателя в создание собственной интерпретации. Актуальность обусловлена ростом популярности формата в визуальном обществе. Рассматривается развитие silent book в России и его роль в формировании культуры «медленного» чтения. Исследование показывает, что silent book становится важным инструментом мультикультурной коммуникации и новым форматом авторской книги, где иллюстратор — полноправный автор повествования. Отмечается растущий интерес к жанру со стороны художников, читателей и издательств.
Ключевые слова: silent book, «тихая книга», «молчаливая книга», книжная графика, детская книга, иллюстрация, оформление книги, современная книга для детей, детская литература
Благодарность: исследование выполнено в рамках государственного задания «Условия целостного освоения художественной культуры учащимися в рамках учебного предмета “Изобразительное искусство” и в реализации авторских программ отделения дополнительного образования детей по ключевым модулям (народное и декоративно-прикладное искусство; живопись, графика и скульптура; архитектура и дизайн)». Проект № VRFY-2025-0027.

Original article

The Contemporary Russian Silent Book in the System of Artistic and Educational Practices

Elena S. Korvackaya
Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia
sun3109@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-2502-8643

Abstract. The article examines the phenomenon of the “silent book” — a format in which the narrative is conveyed exclusively through images, without text. Using the works of Russian illustrators from the early 21st century (I. Oleinikov, O. Fadeyeva, M. Shebeko, participants of the Silent Book Contest) as examples, the study analyses the genre’s key features: visual narrative, interactivity, the ability to overcome language barriers, and the capacity to engage the readers in creating their own interpretation of the story. The relevance of the research stems from the growing popularity of this format in today’s visual-oriented society. The development of the silent book in Russia and its role in fostering a culture of “slow reading” are also explored. The study demonstrates that the silent book is becoming an important tool for multicultural communication and a new format of the author’s book, where the illustrator acts as the full-fledged author of the narrative. There is also a noted increase in interest in the genre among illustrators, readers, and publishing houses.
Keywords: silent book, book graphics, children’s book, illustration, book design, modern book for children, children’s literature
Acknowledgment: The study was carried out within the framework of the state assignment “Conditions for the Holistic Development of Artistic Culture by Students within the Framework of the Academic Subject “Fine Arts” and in the Implementation of Original Programmes of the Department of Additional Education for Children in Key Modules (folk and decorative and applied arts; painting, graphics and sculpture; architecture and design).” Project No. VRFY-2025-0027.

© Корвацкая Е. С., 2025

Жанр silent book как разновидность книжки-картинки привлекает все большее внимание отечественных художников-иллюстраторов. Интерес к нему связан со спецификой современного визуального общества, в основе которого положены принципы передачи информации преимущественно через изображение.

Под термином “silent book” (также используются синонимы «тихая», «безмолвная», «бессловесная», «молчаливая книга») понимается печатное издание без текста, в котором присутствует сюжет, раскрывающийся не с помощью вербальных средств (письменности), а через визуальные составляющие (иллюстрации).

В русскоязычных базах данных библиотек издания, относящиеся к категории «тихие книги» (silent books), классифицируются библиотечными специалистами как альбомы, альбомы для раскрашивания и иллюстрированные публикации. Термин “silent book” утвердился в профессиональной среде книгоиздателей и среди читателей.

Книга без слов выделяется своей универсальностью и интерактивностью. Важной составляющей подобного издания является нарратив или история, которая передается исключительно через последовательность изображений. Поэтому следует отличать подобные издания от образовательных книг и брошюр, которые содержат набор отдельной информации об объектах или явлениях с целью его запоминания. В классификации данного жанра допускается наличие отдельных словосочетаний или слов, не влияющих на понимание истории или незначительно дополняющих ее.

В течение последних пяти лет наблюдается устойчивый рост интереса отечественных издательств и художников к феномену визуальной литературы, в частности к жанру silent book. Т. И. Ерохина относит проявление значительного интереса к визуальной литературе как процесс «репрезентации “визуального поворота”» [1]. В связи с этим представляется целесообразным провести комплексный анализ художественных особенностей оформления «тихих» книг в контексте эволюции книжного искусства и графического дизайна России в начале XXI в. Данный подход позволит выявить специфические тенденции и новации в данной области, что ранее не являлось предметом научного исследования.

Рост интереса к визуальной литературе актуализировал проблему адресации и типологии изданий, что стало особенно значимым после широкого распространения электронных носителей информации. Данный формат понятен читателям различных возрастных групп и лингвистических категорий. В основе жанра silent book лежит концепция мультикультурализма и универсальности, обеспечения доступности информации и установления коммуникативных связей между автором и читателями с различными потребностями и ожиданиями. Ключевым аспектом является необходимость авторского прочтения, что способствует домысливанию сюжета и диалогов, делая историю завершенной и целостной. Увеличивающий интерес к таким изданиям в контексте культуры постмодерна.

С одной стороны, многообразие стилистических, художественных и композиционных подходов, используемых в данных изданиях, свидетельствует о широких возможностях для иллюстраторов, не скованных уже существующим текстом. Художник почти полностью отвечает за целостный книжный ансамбль. С другой стороны, сторонники классической

книги, высказывают мнения о разрушении привычной структуры книги, сопровождающейся не только обложкой, титульным листом и постраничными иллюстрациями, но и изображениями в текстовом блоке (заставки, концовки, вставки и др.).

В классической книге иллюстрация выступает в качестве сопровождения звукового прочтения изложенного текста. В издании silent book отсутствует вербальная составляющая повествования. Все внимание уделено зрительному ряду, направленному на изучение, анализ и выстраивание смысловых цепочек в представленной информации.

В условиях растущей популярности литературы, не содержащей вербального текста, наблюдается тенденция к повышению интереса к такому виду чтения как медленное чтение. Данный метод характеризуется особым вниманием к визуальным и тактильным аспектам восприятия информации. Это позволяет читателю глубже осмыслить содержание и форму произведения. В отличие от традиционного чтения, медленное чтение акцентирует внимание на внутреннем мире человека и предполагает вариативность скорости и временного диапазона восприятия информации. Читатель становится соавтором: он сам выстраивает нарратив, опираясь на визуальный язык, композицию и эмоциональную выразительность иллюстраций.

Внимание к silent book связано со спецификой развития визуальной культуры и особенностями современного информационного общества. Нехватка времени, считывание внешней информации через символ, образ, быстро, в потоке. Все эти факторы побуждают к изменениям в книжном переплете. Все чаще на полках книжных магазинов мы видим графические романы, а виммельбухи стали неотъемлемой частью взросления читателя.

Преобладание иллюстративного ряда свидетельствует о формировании иной культуры чтения. Поэтому silent book как тип издания необходимо рассматривать в контексте современных разнообразных читательских практик. Тихая книга адресована тем, кто ищет источник для медленного, созерцательного чтения. Это пространство, в которое можно погрузиться, прожить какой-то свой социальный или эмоциональный опыт, где в первую очередь есть возможность поговорить о себе, о своем «я» через метафоры и иносказания, предложенные художником. Silent book возвращает книгу в пространство домашней библиотеки. Она требует повторного, группового или семейного, прочтения, обсуждения с близкими и друзьями.

Комиксы без текстовых вставок отличаются высокой степенью насыщенности событийными элементами и динамичными действиями, что способствует быстрому восприятию информации. В то же время медленное чтение требует от читателя более глубокого и сосредоточенного анализа.

Еще один вид иллюстрированных книг без слов, известный как виммельбух, направлен на развитие внимательности у читателей через детальный анализ насыщенных визуальных композиций. Этот жанр стимулирует когнитивные процессы, связанные с обнаружением и интерпретацией мельчайших деталей в изображениях. Жанр «молчаливой книги» направлен на работу с образной и ассоциативной трактовкой повествования.

Комикс, виммельбух и «молчаливая книга» представляют собой различные художественные форматы, отличающиеся подходами к драматургии книги и структуре отдельных иллюстраций. Silent book характеризуется следующими особенностями: иллюстрации размещены на «вылет» или

развоpотах, часто с использованием большого открытого пространства для развертывания событий, разнообразием планов и ракурсов, а также применением кинематографических приемов.

Silent book представляет собой обособленное направление в эволюции книжного искусства. Она может быть классифицирована как разновидность тиражной авторской книги с иллюстрациями художника. Эта область книжного мира привлекает современную читательскую аудиторию, проявляющую повышенный интерес к творчеству иллюстраторов и занимающуюся коллекционированием изданий конкретных авторов-художников. В детском сегменте книгоиздания наблюдается тенденция трансформации произведений искусства в самодостаточные арт-объекты [2].

Все увеличивающийся интерес к silent book обусловлен некоторыми важными процессами в современном обществе. Помимо изменений, связанных с «визуальным поворотом», это миграционный вопрос, а точнее проблема налаживания коммуникаций между детьми разных культур, разговаривающих на разных языках. Мировой общественный интерес к silent book проявился в 2012 г. Итальянское отделение Международного совета по детской и юношеской литературе IBBY запустило проект под названием “Silent books: from the world to Lampedusa and back” (Безмолвные книги: со всего мира на Лампедузу и обратно). Проект предусматривал создание первой библиотеки для детей из числа местных жителей и иммигрантов на небольшом итальянском острове в Средиземном море Лампедуза [3].

С 2013 г. каждые два года формируется коллекция лучших книг в упомянутом жанре “Silent books Collection”. При итальянской секции IBBY создан совет по чтению подобных книг. Его членами подготовлен проспект 10 советов по чтению молчаливых книг в сообществах, не говорящих на одном языке [4]. В 2015 г. секция IBBY Sweden поддержала данную инициативу и выпустила буклет с рекомендациями о работе с silent books [5]. В последующие годы Совет Международного совета по детской книге (IBBY) публикует почетный список изданий silent book наряду с основным перечнем лучших произведений детской литературы и присуждением Золотой медали Г. Х. Андерсена.

В 2015 г. в Италии был учрежден ежегодный международный конкурс Silent book Contest (silentbookcontest.com). Конкурс был основан Gianni De Conno (Джанни Де Конно, 1957–2017), итальянским художником, обладателем Премии Андерсена 2015 г. По традиции итоговая выставка лучших работ этого конкурса проходит каждый год в рамках Болонской книжной ярмарки.

В российской читательской среде начала XXI в. интерес к таким книгам сформировался благодаря изданию Ш. Тана «Прибытие» (Санкт-Петербург: Комильфо, 2013) [6], сделавшей снова популярной иллюстрированную книгу не только среди юного, но и у опытного читателя. Из последних публикаций зарубежных художников, вышедших в российских издательствах, выделим трилогию А. Беккер А. «Возвращение», «Путешествие», «Приключение» (М.: «Манн, Иванов и Фербер», 2016-2017) [7; 8; 9], в которой автор рассказывает о главном герое, которым может стать читатель, как свободном волшебнике, попадающем в вымышленные миры. Авторские работы К. Собрал «Пустой» (М.: Лимонад, 2023) [10], Сьюзи Ли «Лето»

(СПб.: Поляндрия, 2024) [11] и О. Чо «Мой уголок» (СПб.: Поляндрия, 2025) [12] обращаются к личным переживаниям и воспоминаниям читателя, связанным с чувствами одиночества, надежды, самоопределения, счастья и др.

Преимущественно феномен «тихой книги» рассматривается с точки зрения его дидактических характеристик [13; 14] и основное внимание сосредоточено на анализе сюжета и его интерпретационных возможностей. В своей монографии Е. С. Квашнина [13] анализирует феномен тихой книги как издательского проекта, целью которого становится создание нового читательского восприятия. Методы работы с silent book достаточно хорошо разработаны специалистами в области методики преподавания литературы и в рамках тематических мероприятий в библиотечной среде [15].

В процессе анализа феномена silent books отечественные и зарубежные исследователи зачастую не уделяют достаточного внимания стилистическим и образным характеристикам оформления данных изданий и иных категорий, относящихся к вопросам книжного искусства и дизайна.

Тем не менее важно отметить системную работу О. Н. Мяэотс, переводчика, литературного критика и сотрудника Центра детской книги Библиотеки иностранной литературы. О. Н. Мяэотс систематически исследует феномен книжки-картинки, уделяя особое внимание зарубежным изданиям, в которых она затрагивает особенности «безмолвной» книги. Ее исследования представлены в форме докладов и статей на просветительских ресурсах, сайтах профильных библиотек и специализированных конференциях, посвященных книгам как культурному явлению [16; 17].

В статье Т. И. Ерохиной дается обобщенная характеристика silent books как явления современной визуальной культуры [1]. Исследовательница касается нескольких изданий российских иллюстраторов в ракурсе читательских практик и издательской деятельности. Основные направления в изучении silent books как тиражной авторской книги художника подробно изложены в работах автора данной публикации [18; 19], включая их значимость в контексте современного культурологического образования детей и подростков [20].

В истории российской книжной культуры издания для детей без текстового компонента занимают значительное место. К данной категории относятся как произведения периода «производственной» книги 1920-х — начала 1930-х гг., так и экспериментальные издания послевоенного времени, основанные на художественной концепции автора, а также обучающая литература. Исследовательница О. Н. Мяэотс неоднократно в своих выступлениях называет сегодняшний интерес к данному типу издания — второй волной книжки-картинки без слов.

Знаменитые книжки-картинки 1920-х гг. «Охота» В. В. Лебедева (М.-Л.: Радуга, 1925) [21], и издания о машинах и кораблях Владимира Тамби 1920–1930-х г. [22] построены на фактическом представлении отдельных героев и предметов повествования без ярко выдержанного сюжета книги. Их развороты на основе коллажного метода построения композиции. К этим изданиям близка работа С. Зубарева «Порядок и беспорядок» (М.: Государственное издательство, 1929) [23]: отдельные композиции рассказывают о ситуации в жизни советского ребенка и пластически никак не связана с предыдущей иллюстрацией.

Иллюстрированные книги для детей без текста, созданные В. С. Алфеевским и Т. А. Лебедевой под названием «Парк культуры и отдыха» (М.: Госиздат, 1930) [24], а также работы Веры Ермолаевой «Река» (М.-Л.: ГИЗ, 1930; М.: Детгиз, 1935) [25; 26] и Е. В. Сафоновой «Вокзал» (Л.: ГИЗ (Государственное издательство), 1930) [27], представляют собой значимое направление в развитии детской литературы. Эти произведения характеризуются оригинальным подходом к визуальному оформлению и композиции печатных изданий. Общей чертой данных изданий является их ориентация на активное участие читателя в процессе интерпретации и создания собственных сюжетов на основе представленных визуальных материалов. Многофигурные композиции отражают повседневную жизнь советского общества, что делает эти книги важными артефактами культурной и социальной истории того периода.

В современной истории отечественной иллюстрации Н. Е. Попов (1938–2021) является одним из первых художников, обратившихся к данному жанру. Его произведение «Why?» («Зачем?») [28], опубликованное в 1996 г. в США издательством North-South Books, представляет собой глубокое антивоенное высказывание, адресованное широкому кругу читателей. Книга, переведенная и изданная в России в 2010 году издательством «Рипол-классик» в рамках серии «Шедевры книжной иллюстрации для детей», передает свое послание через выразительные акварельные иллюстрации.

В основе сюжета лежит конфликт между лягушками и мышами, не сумевшими договориться о совместном использовании территории. Автор задает читателю открытый вопрос о бессмысленности насилия, подчеркивая, что оно порождает только новые акты агрессии. Художник передает ощущение безысходности через динамичное чередование доминирования сторон в конфликте, что усиливает восприятие цикличности и неизбежности насилия.

В современной детской литературе России наблюдается тенденция к авторской интерпретации литературных произведений, что объясняет популярность silent book. Петербургский художник А. Ломаев, например, выпустил несколько автобиографических книг, таких как «Бом-бом-бом» (СПб.: Лорета, 2020) [29], а также два издания сказочных рассказов о семье пиратов: «Колыбельная для маленького пирата» (СПб.: Лорета, 2023) [30] и «Утренние пиратские песни» (СПб.: Лорета, 2024) [31]. Эти произведения не относятся к типу silent book, поскольку в них текст является основным носителем информации, однако визуальные элементы доминируют в структуре издания. Каждая иллюстрация размещена на развороте без полей, последовательно раскрывая сюжет и формируя уникальный ансамбль книги. Подобная характеристика присуща работам А. Десницкой, О. Гонсеровской, Каси Денисевич и других современных художников России, работающих в жанре silent book.

Примером визуальной литературы типа silent book является автобиографическая книга Каси Денисевич «Соседи» (М.: Карьера Пресс, 2021) [32]. В 2020 году книга, дебютная работа иллюстраторши, получила самую престижную американскую премию CaldeNott высшую награду для нерезидентов США. Эта книжка-картинка рассказывает о девочке, которая переезжает в новую квартиру и начинает фантазировать о своих соседях,

путешествуя по пространству дома в разное время дня. Черно-белые иллюстрации выполнены тушью в авторской технике с яркими цветовыми акцентами. Они рассказывают о детском воображении и способности видеть сказочное в обыденном, о преодолении барьеров между людьми.

Художница использует метотекстуальный подход, представляя различные ракурсы дома и повседневные практики современного человека, происходящие одновременно. Композиционным центром ансамбля издания Кася Денисевич делает «дом в разрезе», где видны все этажи и комнаты. Такое решение позволяет читателю заглянуть в жизнь разных персонажей и вместе с героиней поразмышлять о том, кто живет рядом, чем занимается и похож ли на нас. Разнообразие окружающего мира также передается через цветовые и световые особенности повседневности, например, от форзаца к нахзацу в процессе прочитывания книги постепенно включается свет в комнатах, появляется какая-то деятельность соседей.

Московский художник И. Олейников, обладатель медали им. Х. К. Андерсена, создает оригинальные адаптации русских народных сказок. Им были созданы книги по мотивам известных сказок «Лиса и заяц» (2017) [33], «Теремок» (2018) [34] и «Гуси-лебеди» (2023) [35]. Макет книг состоит из полостных иллюстраций, сопровождающихся выборочно подстрочным текстом. На примере данных изданий можно рассматривать феномен «тихой книги» шире, чем это принято в просветительских источниках. Исследовательница О. Н. Мяэотс неоднократно упоминает в своих выступлениях, что «если основной сюжет складывается из картинок, если текст лишь убеждает нас в догадках относительно содержания, но не является обязательным, если сохраняется многовариантность прочтения, то можно говорить о «безмолвной книге» [36].

И. Олейников строго не придерживается какого-то типа издания. В «Лиса и заяц» указано, что это графический роман, в «Теремок» графическая история. Текст помещен в структуру книги формально. Художники только отталкиваются от сюжетной линии. И. Олейников идет дальше. Он создает свою авторскую интерпретацию знакомых сюжетов сказок. Как говорит художник, ему в первую очередь интересно представить в деталях каждого персонажа, те условия, в которых он оказывается, предложить варианты событий, упомянутых в тексте.

В первой книге И. Олейников проигрывает историю зайца и лисы на контрастах, сопоставляя культуру разрушения и созидания. На страницах можно увидеть темы угнетения, тирании, военной диктатуры, взаимоотношение людей разных социальных групп. Типичная для графических романов раскадровка встречается здесь точечно, а художник отдает предпочтение полосным иллюстрациям и иллюстрациям в разворот, что делает ее ближе к жанру «тихой» книги.

Вторая книга «Теремок» создана по мотивам сказки Владимира Даля «Мышка-норушка». Она разделена на главы, посвященные герою в отдельности. Каждый герой теремка выполняет свою социальную роль в обществе через какое-то характерное действие (заяц-археолог, белка-художник, лягушка-уборщик и др.) И. Олейников использует маркеры советской культуры, быт коммунальной квартиры, знакомые образы 1990-х, безработица, потеря жилья, и проблемы современности – массовая застройка города. Сюжетная линия книги больше про бытописание, рассказывает про

дружбу и помощь ближнему, сложности социальной жизни в современном обществе. В этом издании текст присутствует в виде подстрочных предложений, но он не имеет ключевого значения в считывании визуального ряда.

В серии «Пересказка» издательства «Арбор» (М.) в 2023 г. вышла авторская книга И. Олейникова «Гуси-лебеди» [35]. Автор придерживается эпического подхода в построении повествования, предлагает в многочисленных визуальных паузах пространство для размышлений читателю.

В 2019 г. одним из победителей этого конкурса стала книга Т. Уховой «Кузнечик» (М.: Самокат, 2020) [37], выполненная в жанре «тихой» книги как дипломный проект в Школе дизайна НИУ ВШЭ. В нем художница представляет дачную историю о девочке на летних каникулах. Сюжетная линия и образы больше адаптированы на российского читателя. Т. Ухова использовала прием модульной сетки, основанной на трансформации пропорций и габаритов прямоугольной композиции, предполагает заранее продуманную раскадровку. Динамика повествования интегрирована во внутреннее пространство каждой отдельной композиции. Наблюдается сходство с бессюжетной комиксной структурой.

Историю одного героя продолжает авторская книга «Голубая машина» Александра Шатохина (М.: Самокат, 2020) [38], рассказывающая о путешествии маленькой машины, попавшей в океан. Иллюстратор стал лауреатом ежегодного международного конкурса «Образ книги» за иллюстрации к книге «Река, текущая вспять» Жан-Клода Мурлева и был победителем Всероссийского конкурса «Книга внутри» издательства «Самокат» за книгу «Здесь выросло дерево».

В очередном произведении издательства «Самокат», озаглавленном «Вот это треугольник!» (2022), автор и иллюстратор А. Тен [39], выпускница курса под руководством известного дизайнера-педагога В. Меламеда в Британской Школе Дизайна, представляет читателю сказочную повесть о путешествии главного героя треугольника. В этом произведении треугольник ищет друзей, схожих с ним по форме, что позволяет рассматривать его как собирательный образ детских книг.

Книга обладает тщательно продуманной драматургической и ритмической структурой. Ритмическая организация текста выходит за пределы страниц, занимая межстраничное пространство и создавая дополнительную глубину восприятия. Таким образом, произведение демонстрирует высокий уровень художественного мастерства и концептуального подхода к созданию детской литературы.

В названии книги О. Фадеевой, лауреата «Новая детская книга» (2021), «А в это время. Тихая книга» (М.: Росмэн, 2022) [40] уже определен тип издания. Она состоит из отдельных композиций, связанных единым сюжетом: главная героиня, девочка, вместе с мамой читает книгу и путешествует по разным необычным местам. О. Фадеева вложила в свою книгу образ и особенности самой книги, направленной на неспешное изучение каждого разворота и практику семейного (совместного) чтения.

Одна из последних изданий типа «тихой книги» «Чистый холст» С. Балашовой (М.: «Поляндрия принт», 2025) [41]. Она показывает новые возможности жанра в России. Книга вышла в издательстве уже после гибели художницы в октябре 2024 г. Художница говорит на языке образов: через композицию, цвет и линию она передает эмоциональное состояние

героини, т. е. себя. Книга является тонким художественным высказыванием о природе творчества, страхе пустоты и радости обретения нового пути. Визуальный ряд построен на контрастах от сдержанной палитры в начале (подчеркивающей растерянность и застой) к нарастающей цветовой активности по мере возвращения вдохновения. Минималистичная манера рисунка заостряет внимание читателя на самых незначительных изменениях в контуре и форме.

Художественное оформление издания «Чистый холст» характеризуется нестандартным подходом к выбору техник исполнения иллюстраций. В работе иллюстраторша объединяет традиционные графические материалы, такие как акварель и тушь, и современные цифровые технологии, а также использует технику ручной вышивки на бумаге и ткани. Для каждого разворотного листа С. Балашова разработала уникальные композиционные решения, варьируя ракурсы, ритмические структуры, соотношение форм и пространства иллюстрации.

Издания «Соседи» Каси Денисевич, «Чистый холст» С. Балашовой — это книги-высказывания, отражающие личный опыт авторов и интересные читателю. В этом они близки к silent book зарубежных художников.

Большинство изданий в жанре silent book, оформленных отечественными художниками, остаются недостаточно известными в России. Эти проекты преимущественно созданы для участия в международном конкурсе “Silent book Contest” (Италия). За последние пять лет несколько российских иллюстраторов неоднократно включались в шорт-листы данного конкурса.

Все художники, работающие в данном жанре, имеют профессиональный опыт в сфере графического дизайна и активно используют цифровые технологии в своей работе. Это оказывает значительное влияние на формирование художественного языка их произведений.

В каждом из проектов авторы используют постраничные иллюстрации, в разворот и прием кинематографических окон, разделяя страницу на работы части. К изданиям конкурсной программы “Silent book Contest” есть общее требование. Они должны иметь квадратный формат. Книги-победители выходят в размер 29,1 × 29,3 см, позднее 28,5 × 28,5 см.

В 2018 г. победу в конкурсе одержала Анастасия Суворова, выпускница Художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица и Академия искусства и дизайна в Польше. Ее «тихая» книга “Imagination” («Представь») [42]. рассказывает о придуманном мире главного героя-мальчика, нашедшего близких друзей в своем сказочном лесу.

В финал конкурса 2018 г. вышла книга «Запахи дороги» (Odori della strada) Ольги Шевченко [43]. Иллюстратор закончила Московский государственный институт культуры по специальности графический дизайн и Академию изящных искусств Флоренции. Живет и работает в Италии. Как говорит сама художница, идея книги родилась после того, как ее собственная собака заблудилась, но вскоре вернулась сама домой. Ей стало интересно проиллюстрировать глазами своего домашнего животного те события, которые могли произойти в ее небольшом путешествии. Центром повествования иллюстратор сделала запах, а точнее ее образное представление. Через эту призму художница рассказывает читателю об окружающем мире с непривычных ракурсов. Еда, разные люди, страхи, радость и

бесконечная дорога странствий, показанная в виде красной извивающейся линии, присутствует на каждом развороте.

В 2020 г. победителем премии стала Rina Allek (Рина Алекс). Под этим псевдонимом работает Екатерина Брусникина, иллюстратор, аниматор и дизайнер из Москвы. Закончила НИУ ВШЭ, Школу искусства и дизайна. В своих работах она смешивает разные техники в оригинальной и цифровой графике. Конкурсная работа "Che febbre!" (Какая лихорадка!) [44] рассказывает о маленькой заболевшей девочке, ее путешествиях во снах, ночных страхах, о доброте, взаимопомощи. Художница обращается к контрастной сближенной цветовой гамме, использует сдержанную, почти графическую цветовую схему, нехарактерную для детской читающей аудитории в России.

В 2021 г. одним из финалистов конкурса стала Маша Шебеко, художница из Владивостока. Книга «Где мой дом?» (Where is my home?) [45] поднимает важную тему экологической ситуации в современном мире и дружбе. Визуальными средствами иллюстратор рассказывает о крабе-отшельнике, который ищет для себя дом, но находит только предметы мусора на побережье, которого становится все больше со следующим разворотом книги. В книге становится все больше мусора на побережье с каждым новым разворотом, решенном единой композицией или как серия кинематографических кадров.

Данный проект является единственным участником конкурса "Silent book Contest", который был опубликован российским издательством. Произведение иллюстратора, представленное в рамках конкурса, было издано в 2023 г. издательством «НИГМА», однако в сопровождении текстовых блоков. Такое решение обусловлено стремлением сохранить традиции литературоцентричной культуры, характерные для России.

Отечественные издательства с осторожностью обращаются к российским иллюстраторам с предложениями о создании и публикации изданий, ориентированных на аудиовизуальное восприятие информации. Они намеренно включают текст в изначально бессловесные издания. Так было с книгой Кати Толстой «Истории о маленьком кролике» (М.: КомпасГид, 2012) [46], задумавшейся художницей как «бессловесная» книга, или М. Янссена «Остров» (М.: Лимонад, 2022) [47], изданной в России в сопровождении текста.

Финалистом конкурса "Silent book Contest" 2025 г. была признана работа под названием "Out of void" (Из пустоты), выполненная Екатериной Суворовой [48]. В данном произведении исследуется тема утраты близкого человека и последующего поиска смысла жизни в измененных условиях.

В основе повествования лежит глубоко личный психологический опыт автора, связанный с утратой матери, что придает работе особую эмоциональную насыщенность и достоверность. Художница объединяет несколько событий в единую композицию на развороте страницы, чередуя их сериями раскадровок и многократно повторяя силуэты героев. Это создает эффект быстросменяющихся действий в различные периоды времени истории.

В художественном оформлении книг, созданных российскими иллюстраторами, в частности участниками конкурса "Silent Book Contest", можно выявить ряд характерных особенностей. Все художники обладают опытом работы в области графического дизайна, что проявляется в их использовании смешанных техник и активном применении цифровых технологий

в процессе создания иллюстраций. Они демонстрируют высокий уровень владения принципами пространственной композиции, варьируя ритмические структуры разворотов. В своих произведениях они используют ограниченный цветовой спектр и активно обращаются к изобразительным возможностям текстур.

Анализ представленных материалов позволяет выявить общие тенденции в оформлении книг отечественных иллюстраторов в жанре silent book. Художники применяют методы монтажа и принципы раскадровки для построения отдельных композиций и общей драматургической структуры издания. Они используют технику кинематографического монтажа, работая с крупными и общими планами, и создают контрастные формы, способствующие динамическому развитию сюжетной линии. Особое внимание уделяется текстурам, стимулируя читателя к внимательному и вдумчивому восприятию содержания книги.

Представленные издания обозначили основные направления развития книги без слов в России. Книга-притча, книга-путешествие, адресованная как старшему поколению читателей, так и тем, кому более привычнее книги с картинками. Также можно утверждать, что за последние годы silent book укрепила свои позиции в отечественном книжном искусстве и заявила о себе в мировом профессиональном сообществе.

Silent book необходимо рассматривать как коммуникационный феномен в современном обществе, в котором семиотическим знаком на пути взаимодействия выступает визуальный, а не вербальный код; визуальные повествования в книжках с картинками можно рассматривать как небольшие миры, которые приветствуют и проводят нас через сложную динамику чтения и интерпретации культурных, природных и внутренних образов, которые мы видим; сегодня происходит формирование нового типа авторской тиражной книги, в которой определяются тематика, сюжетная линия и подходы в построении; возрастающий интерес к жанру silent book демонстрирует включение отдельных российских художников и издательств в единый художественный процесс; сформировался читатель, который ценит иллюстратора как автора; сегодня silent book получает все большее развитие в книжном мире России, отечественные художники обращаются к форме книжки-картинки, при этом издательский рынок проявляет интерес к данному типу книжки-картинки с осторожностью, дополняя издания текстом.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Ерохина Т. И.* Эстетика визуального в современной культуре: феномен тихой книги // Ярославский педагогический вестник. 2023. № 4 (133). С. 195–203.

2. *Позднякова О. В.* Тенденции перехода от произведения искусства к арт-объекту в детском книгоиздании // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22. № 2. С. 150–157.

3. Silent Books. URL: https://www.ibby.org/awards-activities/activities/silent-books (дата обращения: 14.12.2024).

4. 10 Tips for Reading Silent Books in Multilingual Communities [10 советов по чтению молчаливых книг в сообществах, не говорящих на одном языке]. URL: https://www.ibby.org/fileadmin/user_upload/Tips_for_SB.jpg. (дата обращения: 14.12.2024).

5. Lindfors R.-M. Silent books. A handbook on wordless picture books packed with narrative power [Молчаливые книги руководство по книгам-картинкам без слов, наполненным повествовательной силой]. URL: https://www.ibby.org/fileadmin/user_upload/Silent_Books_ENG.pdf. (дата обращения: 14.12.2024).

6. *Тан Ш.* Прибытие. Санкт-Петербург: Комильфо, 2013. 126 с.

7. *Беккер А.* Приключение. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2016. 40 с.

8. *Беккер А.* Путешествие. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2016. 40 с.

9. *Беккер А.* Возвращение. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. 40 с.

10. *Собрал К.* Пустой. М.: Лимонад, 2023. 40 с.

11. *Ли Сьюзи.* Лето. СПб.: Поляндрия Принт, Поляндрия, 2024. 142 с.

12. *Чо О.* Мой уголок. СПб.: Поляндрия Принт, Поляндрия, 2025. 57 с.

13. *Квашнина Е. С.* Краткий курс о детской книге, или Зачем нам книга с дыркой. Москва: КомпасГид, 2022. 208 с.

14. *Квашнина Е. С.* Моя молчаливая коллекция: каталог / автор-составитель Е. С. Квашнина. М.: Библиомир, 2024. 46 с.

15. *Торопчина П. А.* Нестандартные форматы современной детской литературы на примере книг коллекции Почетного списка // Журнал интегративных исследований культуры. 2024. № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nestandartnye-formaty-sovremennoy-detskoy-literatury-na-primere-knig-kollektsii-pochetnogo-spiska (дата обращения: 26.10.2025).

16. *Мяэотс О. Н.* Silent books: книги без слов // Культура.РФ. 2021. URL: https://www.culture.ru/live/broadcast/23146/lekciya-zaveduyushei-otdelom-detskoi-knigi-vgbil-olgi-myaoets-molchalivye-knigi (дата обращения: 26.10.2025).

17. *Мяэотс О. Н.* Silent books. Безмолвные книги: ограничение или новые возможности // Искусство детской книги: материалы научно-теоретической конференции (17 декабря 2020 г.). М.: ООО Издательство «КУРС», 2020. С. 53–59.

18. *Корвацкая Е. С.* Современная иллюстрированная книга для детей и подростков в России как искусствоведческая проблема // Университетский научный журнал. 2025. № 85. С. 60–70.

19. *Корвацкая Е. С.* Книжная культура и изобразительное искусство: подходы к освоению искусства книги на уроках изобразительного искусства // Целостное освоение художественной культуры на уроках изобразительного искусства, во внеурочной деятельности и на занятиях второй половины дня: стратегии, технологии, методики (для 5–7 классов общеобразовательной школы) / Е. К. Блинова, А. К. Векслер, Т. А. Гильдина, Е. С. Корвацкая, К. С. Подольская, О. С. Сапанжа, Д. Г. Степанова, С. И. Фомина. СПб.: ООО «ИПК “НП-Принт”». 2025. С. 95–109, 211–217.

20. *Вербовская В. С., Губайдуллина А. Н., Корвацкая Е. С., Торопчина П. А.* Иллюстрированная книга на уроках изобразительного искусства // Школа мастерства: искусство как ресурс, процесс и результат. Визуальные искусства и художественное образование: сборник материалов Всероссийского форума учителей изобразительного искусства, Санкт-Петербург, 17–18 ноября 2022 года. СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2022. С. 15–23.

21. *Лебедев В. В.* Охота. Л.: Радуга, 1925. 12 с.

22. *Тамби В. А.* Живые машины Владимира Тамби. М.: Арт Волхонка: РГДБ, 2017. (Серия «Детям будущего». Книги 1920–1930-х годов). 6 кн. По 12 с.

23. *Зубарева С.* Порядок и беспорядок. М.: Государственное издательство, 1929. 11 с.

24. Парк культуры и отдыха. М.: Госиздат, 1930. 16 с.

25. *Ермолаева В.* Река. М.: ГИЗ, 1930, 12 с.

26. *Ермолаева В.* Река. М.: Детгиз, 1935. 12 с.

27. *Сафонова Е. В.* Вокзал. Л.: ГИЗ (Государственное издательство), 1930. 12 с.

28. *Попов Н. Е.* Зачем? М.: РИПОЛ-классик, 2010. 80 с.
29. *Ломаев А.* Бом-бом-бом. СПб.: Лорета, 2020. 48 с.
30. *Ломаев А.* Колыбельная для маленького пирата. СПб.: Лорета, 2023. 48 с.
31. *Ломаев А.* Утренние пиратские песни. СПб.: Лорета, 2024. 48.
32. *Денисевич К.* Соседи. М.: Карьера Пресс, 2021. 40 с.
33. *Олейников И.* Лиса и заяц: графический роман. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. 44 с.
34. *Олейников И.* Теремок: графический роман. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018. 72 с.
35. *Олейников И.* Гуси-лебеди М.: Арбор, 2023. 152 с. (Серия «Пересказка»).
36. *Мяэотс О. Н.* Как читать иллюстрации: Ольга Мяэотс о книгах без слов, двух Линдгрен и новом поколении писателей. URL: https://bibliogid.ru/aktualnyj-razgovor/15840-kak-chitat-illyustratsii-olga-myaeots-o-knigakh-bez-slov-dvukh-lindgren-i-novom-pokolenii-pisatelej (дата обращения: 18.02.2025).
37. *Ухова Т.* Кузнечик. М.: Самокат, 2019. 41 с.
38. *Шатохин А. Е.* Голубая машинка: для дошкольного и младшего школьного возраста. М.: Самокат, 2021. 40 с.
39. *Тен А.* Вот это треугольник! М.: Самокат, 2022. 32 с.
40. *Фадеева О. А.* А в это время… Тихая книга. М.: Росмэн, 2022. 31 с.
41. *Балашова С.* Чистый холст. М.: «Поляндрия принт», 2025.
42. *Суворова А.* Imagination (Представь). Carthusia Edizioni, 2018. 36 с.
43. *Шевченко О.* Odori della strada (Запахи дороги). 2018.
44. *Allek R. (Алекс) (псев. Екатерина Брусникина)* Che febbre! (Какая лихорадка!). Carthusia Edizioni, 2020. 36 с.
45. *Шебеко М.* Где мой дом? М.: НИГМА, 2023. 32 с.
46. *Толстая К.* Истории о маленьком кролике. М.: КомпасГид, 2012. 45 с.
47. *Янссена М.* Остров. М.: Лимонад, 2022. 32 с.
48. *Суворова Е.* Out of void (Из пустоты). 2025.

Статья поступила в редакцию 20.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 20.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
Е. С. Корвацкая — кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения и педагогики искусства.

Information about the Author:
E. S. Korvackaya — Candidate of Sciences (Art History), associate professor at the Department of Art History and Art Pedagogy.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 126–134.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 126–134.
Научная статья
УДК 75.03
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_126

Картины Франсуа Буше на китайские сюжеты

Цяо Юймин
Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт Петербург, Россия
1094206998@qq.com

Аннотация. XVIII век стал эпохой китайско-западного обмена, в условиях европейского «китайского бума» французский художник рококо Франсуа Буше с помощью своего уникального художественного языка стал ключевым посредником между восточной тематикой и западной эстетикой. Исследование фокусируется на произведениях Буше в стиле шинуазри, раскрывая механизмы творческой интерпретации культурного «другого» на ранних этапах знакомства с Востоком. Буше создавал образ Китая как зеркало истинной восточной цивилизации и одновременно как отражение фантазий поэтического воображения европейской аристократии. С помощью междисциплинарного подхода анализируется, как художник гармонизировал декоративные черты рококо с символическим смыслом китайских изобразительных элементов, используя визуальные средства выражения для формирования в европейском обществе культурного ландшафта, наполненного восточным колоритом.
Ключевые слова: китайская культура, китайский стиль, шинуазри, Франция, рококо, живопись XVIII в., культурный обмен, Франсуа Буше

Original article

Paintings by François Boucher on Chinese Subjects

Qiao Yuming
Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia
1094206998@qq.com

Abstract. The 18th century marked an era of Sino-Western exchange. Amidst the European "China craze", the French Rococo artist François Boucher became a key mediator between Eastern imagination and Western aesthetics through his unique artistic language. This study focuses on his chinoiserie works, uncovering the mechanisms of creative interpretation of the cultural "Other" during the early stages of Europe's engagement with the East. Boucher constructed an image of China as both a mirror of authentic Eastern civilisation and a poetic fantasy of the European aristocracy. Employing an interdisciplinary approach, the analysis explores how the artist harmonised the decorative features of Rococo with the symbolic meanings of Chinese visual motifs, using pictorial means to shape a European cultural landscape imbued with Eastern flavour.
Keywords: Chinese culture, Chinese style, chinoiserie, France, Rococo, 18th-century painting, cultural exchange, François Boucher

Введение

В XVIII в. Европу охватила мощная волна увлечения «китайским стилем». Во Франции это культурное явление синтезировалось с роскошью рококо, породив уникальную художественную школу. Франсуа Буше, ключевой представитель рококо и мастер шинуазри, создал произведения, ставшие не просто воплощением восточной экзотики, но эталонным примером культурного взаимодействия Европы с Востоком на его ранних

© Цяо Юймин, 2025

этапах. Картины Буше отражают коллективное представление европейской аристократии о Востоке, демонстрируя при этом силу культурного диалога и продуктивность механизмов интерпретации чужой культуры. Исследование нацелено на раскрытие творческих стратегий Буше в сфере культурной трансляции и художественных инноваций, которые превратили его творчество в важный объект изучения культурных процессов. **Объектом исследования** являются картины Ф. Буше «Китайская свадьба» и «Аудиенция у китайского императора». В фокусе нашего изучения — механизм творческой интерпретации китайских символов для визуальной реконструкции восточной культуры у Буше, что стало **предметом исследования**. **Актуальность** статьи состоит в том, что через призму творчества Буше исследуется, как в XVIII в. европейское искусство стало инструментом конструирования культурного «другого». **Новизна исследования** заключается в подчеркивании активной роли искусства как агента культурной конструкции, а не пассивного документирования в межкультурной коммуникации. Произведения Буше рассматриваются не только как результат взаимодействия культур, но и как активный медиатор в формировании культурных образов. Исследование направлено на анализ китайской тематики в творчестве Буше, что позволяет углубить понимание феномена «воображаемого другого» в истории искусства.

Методология исследования

В данной статье используются такие методы, как: историографический, формально-стилистический, а также междисциплинарных исследований.

Основная часть

1. *Исторический контекст создания картин Франсуа Буше на «китайские» сюжеты*

В Европе второй половины XVII–XVIII вв. наступил период преобразований и открытий. С развитием мировой торговли, особенно интенсивными китайско-европейскими коммерческими связями, в европейском обществе возник живой интерес к дальнему и таинственному Востоку — Китаю. Французская аристократия того времени в целом стремилась к роскошному и гедонистическому образу жизни, а экзотические предметы восточного происхождения с их непривычной эстетикой стали новым стандартом демонстрации благополучия. Китайские товары — фарфор, шелк, чай — благодаря своему изысканному исполнению и уникальному стилю быстро завоевали европейский рынок, глубоко повлияв на повседневность и эстетические предпочтения европейцев. Как свидетельствует запись английского писателя и государственного деятеля Самуэля Пеписа от 25 декабря 1660 г.: «Я действительно выпил чашку чая (китайского напитка), чего никогда ранее не делал» [1, с. 62].

Иезуитские миссионеры стали ключевым мостом в китайско-европейском культурном обмене. Через письма и гравюры они транслировали в Европу китайские религиозные учения, философию и научные знания, опубликовав такие фундаментальные работы, как труды Жоахима Бувэ «Состояние Китая» [2] и «Император Канси» [3], книги Жан-Батиста Дюгальда «Описание Китайской империи» [4], Жозефа де Майя «Всеобщая

история Китая» [5], Филиппа Купле «Китайская философия Конфуция» [6], Франсуа Кенэ «Деспотизм Китайской империи» [7], Иохана Нихоффа «Записки голландского посольства о визите в Китай» [8], Афанасия Кихера «Китай в иллюстрациях» [9]. Эти произведения, хотя и были субъективны и исторически ограниченны, помогли создать для европейского общества образ Китая, наполненный экзотическим колоритом, стимулируя бесконечные восточные фантазии европейцев; не только демонстрировали быт и природные пейзажи Китая, но и способствовали формированию комплексной картины Востока как пространства таинственных традиций и изысканной эстетики.

В этом историческом контексте живописные произведения Буше (1703–1770) на китайские темы появились как результат закономерного развития европейской культуры. Буше, как представитель французского рококо в XVIII в., благодаря своему виртуозному мастерству и уникальному эстетическому взгляду, внедрил китайские сюжетные элементы в свои произведения, создав серию живописных работ с ярко выраженным китайским колоритом. Помимо специфического исторического контекста и уникального художественного стиля, успех картин Буше на китайские темы был обусловлен его взаимодействием с влиятельными покровителями. В частности, с мадам де Помпадур — фавориткой короля Людовика XV. Она выступала как ключевой меценат художника. Помпадур не только была политической фигурой огромного влияния, но и истинным знатоком искусства с глубоким интересом к китайской культуре. Она стала негласным организатором «китайского бума» во Франции XVIII в., предоставляя Буше не только финансовую поддержку, но и доступ к королевским галереям для демонстрации его произведений.

Согласно определению в «Оксфордском словаре английского языка» понятие «покровитель» обозначает: «Лицо, оказывающее влиятельную поддержку в целях содействия интересам другого человека, его начинаний, его творчества и т. д.; в коммерческой сфере — постоянный клиент» [10, с. 150]. Согласно «Оксфордскому справочнику по искусству» до XVII в. не существовало подлинного художественного покровительства. Так называемые «покровители» до XVII в. приобретали произведения искусства или поддерживали художников исключительно из узко практических целей: искусство рассматривалось ими как предмет обмена, статусный символ богатства, а привлечение выдающихся мастеров для выполнения заказов было престижным [11, с. 821]. В XVIII в., таким образом, «покровительство» в области искусства следует понимать шире и глубже, чем в XVII, почти на уровне мировоззренческой солидарности с «подопечным».

2. *Проникновение «китайского стиля» в живописные произведения Буше*

Как правомерно отмечает китайский ученый Рен Цсясинь, «с точки зрения межкультурной коммуникации культурная аккультурация представляет собой процесс органического усвоения местной культурой зарубежных культурных компонентов, придающий ей новую жизненную силу» [12, с. 56]. В произведении Буше «Китайская свадьба» (Музей изящных искусств и археологии г. Безансон) белое свадебное платье невесты и красное покрывало жениха образуют яркий визуальный контраст и своего рода культурный диссонанс.

Ил. 1. Ф. Буше (1703–1770). «Китайская свадьба». Холст, масло, 1742, 40 × 48,3 см. Музей изящных искусств и археологии. г. Безансон, Франция

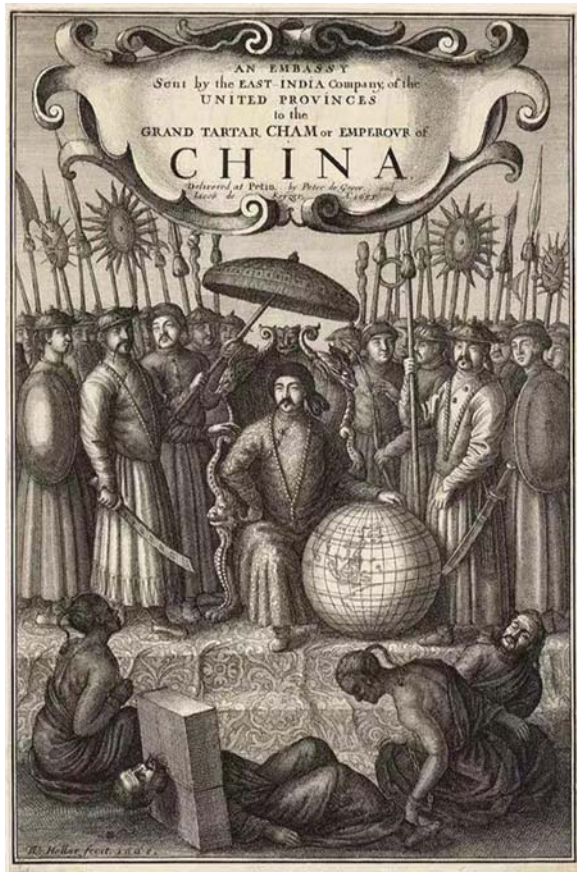
С точки зрения межкультурных различий в свадебных традициях Запада и Востока белый цвет в западных странах обладает благоприятным символическим значением, воплощая чистоту, святость и доброту. «В христианстве белый цвет считается самым священным. Ангелы всегда одеты в белое, священники также часто носят белые робы, символизирующие духовность и свет», — отмечают китайские искусствоведы Тао Лимин, Ли Линь [13, с. 49]. Китайская же свадьба традиционно ассоциируется с красным цветом. Красный цвет в китайской культуре символизирует праздничность и обладает способностью отгонять злых духов. На свадьбе невеста надевает ярко-красный халат и красное покрывало на голову. «Фата состоит из квадратного куска ткани. В старину во время свадебной церемонии голову и лицо невесты прикрывали платочком. Платочек обычно был сделан из красного шелка с вышитыми разноцветными узорами, а по краям его свисала бахрома,» — пишут исследователи [13, с. 47]. Однако в сцене у Буше невеста по-прежнему одета в традиционное белое свадебное платье, в то время как жених укрыт красным покрывалом, что создавало инверсию культурных обычаев и ролевых идентификаций. Мы считаем, что Буше намеренно создавал подобную композицию, которая появилась не как следствие его ограниченности в познании китайской культуры, а как символическая проекция китайского культурного кода на европейскую почву. Невеста в белом свадебном платье отсылает зрителя к европейской традиции, в то время как красное покрывало на женихе функционирует как китайский культурный символ. Церемония,

проводимая священником, несет христианский элемент, а зажженные факелы символизируют вечность. В древнекитайских свадебных обрядах основным ритуалом завершения церемонии служил трехкратный поклон: первый — небу и земле, второй — родителям и представителям старшего поколения, третий — взаимный поклон супругов. В картине «Китайская свадьба» Буше трансформировал китайские свадебные обычаи в европейские ритуалы, поручив священнику провести церемонию и провозгласить законность и святость брака. В сцене супруги, стоящие лицом к лицу, держат по зажженному факелу вместо обмена обручальными кольцами — мотив, кажущийся не связанным с традиционной китайской свадьбой. Однако церемония зажжения факелов, заменившая трехкратный поклон (основной ритуал завершения обряда в древнем Китае), отражает воображаемую реконструкцию восточных свадебных обычаев со стороны художника. Смешанный китайско-западный ритуал под руководством священника демонстрирует неверное прочтение китайской культуры европейцами. Буше также ввел в композицию сцену с двумя детьми, поддерживающими два квадратных шатра, расположенных позади молодых; в верхней центральной части композиции возвышается полый круглый шатер, а на переднем плане изображены прибывшие с поздравлениями гости и подарки. Вымышленная нереальная сцена китайской свадьбы не вызывает ощущения диссонанса, а наоборот, создает целостное впечатление гармонии, наполненной радостью, согласием и праздничным настроением. Под круглым шатром на композиции стоит обезьяна — по нашему мнению, этот образ не несет ироничного оттенка. В контексте «китайского бума» XVIII в. во Франции образ обезьяны, обладающей способностью к имитации человеческих действий, служит аллегорией стремления французов освоить и интегрировать в европейскую культуру для достижения прогресса собственного общества восточные культурные коды. Присутствие обезьяны усиливает легкую и радостную атмосферу картины. Буше превращает китайские символические элементы в декоративные компоненты рококо, вытесняя сам свадебный ритуал на задний план — в центре внимания оказываются экзотика и чувственное наслаждение происходящим. Такая творческая трансформация, хотя и далека от исторической достоверности, сыграла ключевую роль в переосмыслении китайской культуры Европой.

В европейской живописи брак всегда был любимой темой художников. Произведения Яна ван Эйка «Свадьба Арнольфини» (1434, Лондонская Национальная галерея, Великобритания), Рафаэля «Обручение Девы Марии» (1504, Пинакотека Брера, Милан, Италия) и Веронезе «Свадьба в Кане» (1563, Лувр, Париж, Франция) используют свадебный сюжет как центральную композиционную ось, раскрывая через живописные средства социальное значение и ритуальную значимость брака, подчеркивая его религиозную священность, семейную солидарность молодоженов и символику их социального статуса. Картина Буше «Китайская свадьба» по сути представляет собой «зеркальную проекцию» Китая, созданную европейцами в XVIII в.; в диалоге с традиционными европейскими свадебными полотнами она демонстрирует двойную роль искусства в межкультурной коммуникации — как хранителя подлинных культурных кодов и как конструктора воображаемого «другого». Эта диалектика различий и общности

как раз и является ярким отражением культурного столкновения на раннем этапе знакомства Европы с Востоком.

В иллюстрации на титульном листе книги Иохана Нихоффа «Записки голландского посольства о визите в Китай» [8] изображен образ императора и министров династии Цин. Император восседает на ступенях, похожих на сцену, левой рукой прикасаясь к глобусу, и занимает центральное положение в композиции, что подчеркивает абсолютную власть монарха. За императором стоят стражи с мечами и копьями, а также слуги, держащие балдахин. У ног императора коленопреклоненные слуги, прислуживающие ему и молящие о прощении; между двумя рабами — узник в оковах. В изображении отражается величественность власти и благоговение перед социальной иерархией, при сохранении строгости и торжественности стиля.



Ил. 2. И. Нихофф (1618–1672). «Записки голландского посольства о визите в Китай». Иллюстрация на первой странице

В сравнении с иллюстрацией к «Запискам голландского посольства о визите в Китай» Нихоффа, выдержанной в строгой и внушительной манере, картина Буше «Аудиенция у китайского императора» (Музей изящных искусств и археологии г. Безансон) демонстрирует более легкое и непринужденное художественное решение. Обе работы, объединенные мотивом «китайского императора», транслируют различные социальные концепции. Буше вводит множество восточных элементов, приближая образ персонажей к китайской этнической типичности и создавая пасторальную атмосферу наслаждения. Торжественный ритуал «аудиенции

Ил. 3. Ф. Буше (1703–1770). «Аудиенция у китайского императора». Холст, масло, 1742, 40 × 65 см. Музей изящных искусств и археологии г. Безансон,Франция

у императора» помещен в контекст оживленной базарной сцены, где императора окружают разнообразные персонажи: служанки, наложницы, принцессы, кланяющиеся сановники и стражи. Китайский императорский мотив XVIII в., развивающийся под влиянием рококо, представляет правителя в бытовом контексте, что контрастирует с образом «китайского императора» у Нихоффа. Буше искусно ослабляет суровость и отчужденность императорского образа, приближая его к народу и подчеркивая эстетику рококо через гедонистическое восприятие мира. «Аудиенция у китайского императора» изображает китайского императора, занимающегося государственными делами или дипломатическими вопросами. Автор размещает правителя в центре композиции: император с серьезным выражением лица восседает на возвышении, левую руку положив на глобус, что символизирует его абсолютную власть и непоколебимое господство. Архитектурные детали заднего плана подчеркивают императорскую мощь. Старейшина в красной шляпе и длинной мантии читает императорский эдикт, в то время как пять коленопреклоненных послов внимательно слушают, находясь на ступенях перед троном. В передней части композиции расположены предметы, несомненно, идентифицируемые как восточные культурные символы: фарфор, вазы, зонтики, керамические статуэтки и другие — своего рода визуальный акцент на культурном обмене с Китаем. Особое внимание привлекает ритуал коленопреклонения — уникальная традиция китайского этикета, воплощающая концепцию подчинения и уважения к власти. «При совершении ритуала коленопреклонения исполнитель сгибает колени и опускается на землю, складывая руки на землю так, чтобы левая рука лежала на правой; затем медленно опускает голову на землю перед руками и удерживает ее в этом положении в течение длительного промежутка времени» [14, с. 228] — сказано в источниках. Буше живописно и

достоверно воплотил традиционные древнекитайские ритуалы, однако детали, такие как две придворные дамы, поднимающие украшения с императорской короны, противоречат исторической реальности китайской культуры той эпохи. Император изображен в розовом платье с черной шляпой; на переднем плане — оживляющие композицию элементы: озорные дети, а принцесса или императрица, согнувшись в S-образной позе, нежно прижимается к императору. Такая композиционная постановка трансформирует изначально строгую атмосферу в сцену теплоты и радости, что отражает особенности интерпретации восточных мотивов в рококо. Как отметил Хью Онор: «Картины Буше с изображением китайского императора и приближенных демонстрируют идеализированную восточную политическую картину в сознании европейцев XVIII в.: монарх обладает высшей властью и одновременно проявляет отцовскую заботу, в то время как подданные верны ему как дети своему родителю». Этот культурный трансфер является одновременно творческим усвоением китайских элементов и проекцией европоцентрических эстетических предпочтений [1, с. 25].

Заключение

Интерпретация «шинуазри» Буше носит сущностный характер творческого трансфера символов. Он селективно использует восточные элементы — фарфор, шелк, красное покрывало — трансформируя их через экспрессивную деформацию и стилистическую рекомбинацию в декоративный язык рококо. Так, в картине «Китайская свадьба» инверсия ритуала: невеста в белой вуали и жених в красном покрывале — не только удовлетворяет европейское любопытство к экзотическим свадебным обычаям, но и через семиотический дисбаланс усиливает визуальный эффект. Такая стратегия «культурного коллажа» выходит за рамки простой имитации, создавая продуктивное транскультурное диалогическое пространство. Сценическая фикция реализуется в таких произведениях Буше, как «Аудиенция у китайского императора», где художник имплантирует китайские элементы в европейские сцены базара и дворца, создавая пасторальную восточную утопию. Эта визуальная конструкция одновременно проектирует европейские представления об экзотической власти и подразумевает метафорическую критику местного социального порядка. Живопись Буше в стиле «шинуазри» служит типичным примером художественного взаимодействия в эпоху ранней глобализации, раскрывая феномен «воображаемой конструкции» в культурных обменах. Эта творческая модель, повлиявшая на последующую ориенталистскую живопись, стала знаковым этапом в истории искусства как важная точка формирования «имиджа других».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. 休•昂纳, “中国风·遗失在西方 800 年的中国元素”(*Хью Оннер.* Китайский стиль: китайские элементы, утраченные на Западе 800 лет) / 北京: 《北京大学出版社》, 2017. 304 с.

2. Bouvet Joachim. Etat présent de la Chine. Paris: France, 1697. 120 p.

3. 白晋, “康熙皇帝” (*Жоашим Буве.* Биография императора Канси) / 哈尔滨: 《黑龙江人民出版社》, 1981. 92 с.

4. *Du Halde Jean-Baptiste*. Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise. Paris: France, 1735. 2500 p.

5. *Mailla Joseph-François-Marie-Anne de Moyriac de*. Histoire générale de la Chine. Paris: M. l'Abbé Grosier, 1777.

6. *Couplet Philippe*. Confucius Sinarum Philosophus. Paris: Maison d'édition royale de France, 1687. 138 p.

7. 魁奈，"中华帝国的专制制度"（*Кэнэ.* Абсолютная монархия Китайской империи）/ 北京:《商务印书馆》, 2018. 188 с.

8. 约翰·尼霍夫，"荷使初访中国记"（*Нихофф И.* Записки голландского посольства о визите в Китай）/ 厦门:《厦门大学出版社》, 1989. 131 с.

9. 基歇尔，"中国图说"（*Кирхер А.* Китай в иллюстрациях）/ 郑州：《大象出版社》, 2010. 526 с.

10. 贡布里希，"文艺复兴：西方艺术的伟大时代"（*Гомбрих Э. Х.* Ренессанс: Великая эпоха западного искусства）/ 杭州: 中国美术学院出版社, 2000. С. 150.

11. *Osbome Harold*. The Oxford Companion to Art. London: Oxford University Press, 1970. P. 821.

12. 任嘉欣，"跨文化传播视角下中国古代〈耕织图〉东传日本的本土化历程探究"（*Рен Цзясинь.* Исследование процесса локализации древнекитайских «Картин пахоты и ткачества» в Японии с точки зрения транскультурной коммуникации: автореф. дис. ... магистр. Чунцин, 2020. С. 56.

13. 陶黎铭，厉琳，"中西文化聚焦"（*Тао Лимин, Ли Линь.* Сближение западной и восточной культур）/ 北京:《北京大学出版社》， 2010. 221 с.

14. 许嘉璐，"中国古代礼俗辞典"（*Сюй Цзялу.* Словарь древнекитайских обрядов и обычаев）/ 北京： 《中国友谊出版公司》， 1991. С. 228.

Статья поступила в редакцию 27.09.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 27.09.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
Цяо Юймин — аспирант Института истории.

Information about the Author:
Qiao Yuming — postgraduate student at the Institute of History.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 135–140.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 135–140.
Научная статья
УДК 94
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_135

Особенности процесса трансформации социально-общественного положения горянок Дагестана в условиях перехода к советской власти

Аминат Магомедовна Курахова
Дагестанский государственный педагогический университет им. Р. Гамзатова, г. Махачкала, Россия
kurakhova311@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена описанию повседневной жизни женщин Дагестана в условиях перехода к советской власти. Автор рассказывает о той роли, которую сыграла советская власть в обеспечении перемен в семейных и общественных отношениях. С укреплением советской власти были внесены серьезные коррективы в женский вопрос, долгое время находившийся под влиянием традиционных и религиозных норм и обычаев, укоренившихся в дагестанском обществе.
Ключевые слова: Дагестан, повседневность, женщина, советская власть, раскрепощение, общественная деятельность

Original article

Features of the Transformation of the Social and Public Status of Highland Women in Dagestan during the Transition to Soviet Power

Aminat M. Kurakhova
Dagestan State Pedagogical University named after R. Gamzatov, Makhachkala, Russia
kurakhova311@mail.ru

Abstract. The article describes the everyday life of women in Dagestan during the period of transition to Soviet power. The author analyses the role played by the Soviet authorities in bringing about changes in family and social relations. With the consolidation of Soviet power, significant adjustments were introduced to the women's question, which for a long time had remained under the influence of traditional and religious norms and customs deeply rooted in Dagestan society.
Keywords: Dagestan, everyday life, women, Soviet power, emancipation, social activity

В современной отечественной историографии изучение повседневности различных групп населения стало одним из актуальных научных направлений. Большой интерес представляет женская повседневность в различные периоды истории. В гендерном направлении исторической науки возникают новые вопросы, требующие углубления и изучения. В их числе трансформация социально-общественного и политического статуса женщин в первые десятилетия советской власти в национальных окраинах страны, где эти процессы обладали определенными региональными особенностями.

В начале XX столетия Дагестан представлял собой регион с аграрно-патриархальной экономикой, где положение женщин-горянок определялось условиями традиционных устоев, обычаев и традиций. Она жила в

© Курахова А. М., 2025

прошлом, несла большую ответственность за воспитание детей и многочисленные обязанности по дому, а кроме того, выполняла большую часть сельскохозяйственных работ. Горянка занималась сбором урожая, уходом за скотом, домашней птицей, приготовлением пищи, снабжением водой, изготовлением одежды и разными видами кустарных промыслов: ковроткачеством, изготовлением сукон, валянием войлока, бурок и т. д.

Главной обязанностью женщины было воспитание детей. Причем согласно адатам (нормы обычного права. — *авт.*) мужчина не должен был публично участвовать в воспитании, а также показывать перед посторонними людьми свою привязанность к супруге и детям. Поведение горянки строго регулировалось адатами и шариатом (нормы исламского права. — *авт*.). Женщина не имела права требовать развода, но и мужчина не мог в любое время развестись. Она должна была всегда успевать по дому и угождать своему мужу [1, с. 8–9].

Старший мужчина в семье имел неограниченную власть и решал все вопросы, связанные с домашним бытом и жизненным укладом. Порядок в семье был охвачен многочисленными обрядами и традициями, которые строго соблюдались. Калым, свадебные обряды, подарки у некоторых народов продолжали сохранять свою силу. Примечательно, что для освобождения от свадебных расходов у народов Дагестана практиковалось похищение девушек. Однако это грозило разладом между семьями, поэтому в начале XX в. брак умыканием не получил широкого распространения в регионе [2, с. 53].

Октябрьская революция и утверждение советской власти привели к кардинальной трансформации в экономическом, политическом и социально-культурном развитии дагестанского общества, обеспечив возможности равноправного участия женщин в общественно-политической, социально-экономической, культурной и семейно-бытовой сферах жизни региона и страны.

С первых же дней советская власть провозгласила полное равноправие женщины с мужчиной. Согласно декрету от 18 декабря 1917 г. о гражданском браке советское государство регулировало отношения супругов в семейно-брачных отношениях. Женщины, как и мужчины, могут вступать в брак добровольно; старые законы о разводе были отменены, которые лишали права на расторжение брака. Уничтожили и имущественное неравенство женщин в семье. Конституция 1918 г. предоставила женщине право избирать и быть избранной.

Как отметил в 1920 г. В. И. Ленин в своей статье «К женщинам-работницам», советская власть — первая и единственная в мире трудящихся, отменившая преимущества в семейном праве за мужчиной. Таким образом, после Октябрьской революции с установлением советского строя не осталось ничего от законов, которые Ленин называл «подлыми, отвратительно-грязными, грубыми». Эти изменения в советской власти имеют большое значение для женщин, улучшают их положение и признают ее равенство с мужчиной [3, с. 157–158].

Таким образом, после перехода власти в Дагестане к большевикам началось решение вопросов женской эмансипации, в которых проводилась корректировка традиционных и обрядовых пережитков. Стоит отметить, что общественное участие женщины в условиях патриархаль-

ного Дагестана воспринималось как своего рода вызов обществу, так как нормы шариата, укрепившиеся в дагестанском обществе, не предусматривали этого.

В основном мероприятия большевиков в женском вопросе были направлены на привлечение женщин к общественному труду и ликвидацию безграмотности, причем особенно активно они стали осуществляться после Гражданской войны.

В начале XX в. уровень грамотности среди женщин на Кавказе и в Средней Азии был крайне низким: 6 % и 2,2 % соответственно. В Дагестанской области он составлял всего 2,5 %, а в сельской местности — 1,74 %. Это делало ликвидацию неграмотности среди женщин ключевым условием развития общества.

К 1915 г. в Дагестанской области насчитывалось 93 светские школы с 7092 учащимися, что охватывало лишь около 5 % детей школьного возраста. В сельской местности работали 60 школ, где обучались 2212 детей, причем девочки составляли всего 14 % от общего числа учащихся. Учительниц из числа горянок практически не было — лишь четыре, и ни одна из них не имела специального педагогического образования.

Ситуацию пытались исправить: наместник Кавказа И. И. Воронцов-Дашков предложил выделить стипендии для пяти девушек-мусульманок в Темир-Хан-Шуринской женской гимназии. Однако прогресс был медленным, и проблема оставалась острой — ее активно обсуждали видные общественные деятели Дагестана.

После Октябрьской революции 1917 г. новая власть взяла курс на массовое вовлечение женщин в образование. В 1920 г. в Дагестане был создан областной отдел по работе среди женщин, который возглавила О. Ф. Головина-Ковалева. Из-за нехватки кадров первые руководители таких отделов были русские женщины, но началась подготовка местных работниц: в 1920–1925 гг. были организованы курсы, где обучались и горянки. На курсах по подготовке работников женотделов в первый год училась 31 женщина, в том числе 27 горянок. Лекции на курсах по подготовке работников женотделов читались на русском с переводом на местные языки, программа была рассчитана на 7 месяцев.

В июне 1925 г. состоялся IV съезд женщин Дагестана, где обсуждался вопрос просвещения горянок, присутствовало 180 женщин, в том числе 150 горянок. Нарком просвещения А. А. Тахо-Годи констатировал, что системного просвещения еще нет, и речь идет лишь о самых начальных шагах. Представительницы аулов заявляли о своем желании учиться и работать, но отмечали нехватку ресурсов для организации ликбеза [4, с. 5–9].

Вопросы вовлечения женщин в общественную деятельность считались в годы установления советской власти одним из наиболее актуальных. В 1921 г. семейно-брачные вопросы и акты были изъяты из осуществления шариатских судов. Кроме того, был поднят вопрос о борьбе с таким явлением, как калым (выкуп, который выплачивался родителям невесты. — *авт*.). В 1926 г. было принято постановление ДагЦИК и СНК «о правах женщин-горянок ДАССР», где говорилось, что взимание при заключении брака калыма в том или ином виде или размере приравнивается к купле-продаже свободного человека [5, с. 75–76]. Калым был запрещен, вплоть до привлечения к уголовной ответственности.

Важной деятельностью партийных, советских и комсомольских организаций была борьба за раскрепощение женщин-горянок и женской молодежи, вовлечение их в активную общественную жизнь. Эффективным средством вовлечения женщин в общественную деятельность в Дагестане стали съезды, конференции женщин, делегатские собрания, которые получили широкое распространение не только в городах, но и отдаленных горных аулах.

Для вовлечения женщин в общественную жизнь и просвещение новая власть создавала женские клубы. В октябре 1925 г. в Махачкале открылся такой областной клуб горянок, ставший важным культурно-образовательным центром. При клубе работало множество учреждений: Курсы по подготовке сотрудниц для работы среди женщин, интернат для девочек-горянок, профшкола им. Р. Люксембург с отделениями рукоделия и шитья, где ученицы параллельно получали общее образование, швейная артель, где работавшие горянки одновременно обучались грамоте, библиотека и читальня, пользовавшиеся большой популярностью. Позже добавились медицинские учреждения: женская консультация и акушерский техникум.

Клуб быстро стал востребованным. Уже через год его членами были 159 женщин, большинство из которых — горянки, что показывало их активную тягу к знаниям и новой социальной роли [6, с. 228].

Большую роль по вовлечению в общественную жизнь женской молодежи и девушек-горянок проводил комсомол Дагестана. В феврале 1921 г. партийная конференция определила работу среди женщин Дагестана как одну из первоочередных задач. Этот вопрос постоянно находился на контроле областной парторганизации, действовавшей в соответствии с директивами Центрального Комитета партии. Для решения этой задачи в июне 1920 г. при Дагестанском обкоме партии был создан отдел по работе с работницами и крестьянками. Его возглавили Ольга Головина-Ковалева и первая горянка на такой должности — Тату Булач, активная участница борьбы за раскрепощение женщин, первая комсомолка, один из инициаторов и организаторов молодежного движения в республике, смелая и харизматичная, она вписала свое имя в историю Дагестана.

Уже к ноябрю 1920 г. сеть женских отделов была развернута при районных и окружных комитетах партии в ключевых городах: Дербенте, Порт-Петровске, Темир-Хан-Шуре, Хасавюрте, Кумухе и Гунибе. На работу в эти отделы выдвигались активистки из числа самих горянок, такие как Патимат Омарова, Изумруд Алжэнбекова, Умият Абдулгалимова и Муминат Кизи [1, с. 28–29].

В 1924 г. был проведен месячник «Девушка в союз». Каждый комсомолец должен был вести разъяснительную беседу среди своих сестер, родственников, близких и т. д. Еще одной формой вовлечения девушек в общественно-политическую деятельность являлись девичьи комсомольские ячейки. К примеру, в 1925 г. в Касумкентской школе девичьи комсомольские ячейки стали инициатором преподавания русского языка в школе. Проводились беседы среди учащихся на политические темы о комсомоле. Уже на 1926 г. в Дагестане насчитывается 10 девичьих комсомольских ячеек; в областной комсомольской организации насчитывается 242 члена и 353 кандидата в члены из числа горянок.

Вторая сессия ДагЦИКа (октябрь 1925 г.) заслушала специальный доклад о нормах женщины-горянки и приняла соответствующее постановление. Женщины наравне с мужчинами пользовались наследственными правами, которыми она была лишена шариатом.

В республике развивались такие формы работы, как сакли горянок, женские клубы, девичьи комсомольские ячейки, женские кустарные ячейки и т. д. Для обучения девушек стали открываться специальные интернаты. В 1925 г. таких интернатов было 2, обучалось 80 горянок за государственный счет и за счет местных учреждений [7, с. 35–36].

Стоит отметить, что в первые годы советской власти вовлечение женщин в сферу образования в Дагестане было сложным и длительным процессом. Многие из них получали домашнее образование, которое было бессистемным. Только небольшая часть девушек посещала школы. В 1918 г. было введено совместное обучение девочек и мальчиков. Обучение в них было построено на передовых для своего времени учебных программах.

Светское образование, владение русским языком давали возможность дагестанским женщинам осмысливать современную действительность, способствовали освобождению от старых обычаев и традиций, давали возможность быть наравне с мужчинами. Вместе с появлением светских учебных заведений появились типографии, первые публичные библиотеки. Эти учреждения послужили росту культуры горцев, расширению общего кругозора [8, с. 948–949].

Таким образом, Октябрьская революция 1917 г. стала фактором качественных изменений в социально-общественной жизни женщин практически во всех регионах страны, в том числе в Дагестане. Трансформация социального положения горянок в этот период стала масштабным и необратимым процессом, изменившим многое. Несмотря на противоречивость разных форм и методов преобразований, именно в этот период были заложены основы появления советской женщины, участвующей в общественной деятельности. Горянки получили юридический статус, доступ к образованию и профессиям, что многим позволило проявить себя за пределами традиционных норм.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Гаджиева С. Ш., Мелешко А. Г.* Женщины Советского Дагестана. Дагестанское книжное издательство. Махачкала, 1960. 142 с.

2. История Дагестана с древнейших времен до наших дней / Ин-т истории, археологии и этнографии. М.: Наука, 2004. 628 с.

3. *Ленин В. И.* Полное собрание сочинений. Издание 5. Т. 40. Декабрь 1919 — апрель 1920. М.: Политиздат, 1974. 537 с.

4. *Каймаразов Г. Ш.* К-14 Региональная историческая наука о роли дагестанки в социально-культурном развитии республики (1918–2010 гг.). Историографическое обозрение / ИИАЭ ДФИЦ РАН. АЛЕФ, Махачкала, 2021, 218 с.

5. *Мутиева О. С.* Женский вопрос в политике большевиков (на примере Дагестана) // УЭПС: Управление, экономика, политика, социология. 2017. № 3. С. 71–76.

6. *Адухов М. Д.* Становление и развитие светского образования в Дагестане: Вторая половина XIX в. — XX в.: дис. ... доктора исторических наук, Махачкала, 2004. 500 с.

7. *Мирзабеков М. Я.* Трансформация общественного и семейного статуса дагестанки в 1920-е гг. // Вестник Кемеровского государственного университета. 2021. Т. 23. № 1. С. 34–43. DOI: https://doi.org/10.21603/ 2078-8975-2021-23-1-34-43 (дата обращения: 21.10.2025).

8. *Гаджиева З. Н., Гимбатова М. Б.* Женское образование в Дагестане (вторая половина XIX — начало XX в.) // История, археология и этнография Кавказа. 2020. № 4. С. 940–951.

Статья поступила в редакцию 12.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 12.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
А. М. Курахова — соискатель кафедры истории.

Information about the Author:
A. M. Kurakhova — applicant for a degree at the Department of History.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 141–150.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 141–150.
Научная статья
УДК 81-114.2
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_141

Когнитивная мотивация дательного падежа в русском языке: посессор как затронутое лицо

Чжан Цзысюань
Пекинский университет, г. Пекин, Китай
zzx1996@pku.edu.cn, zzx961109@gmail.com

Аннотация. Дательный падеж в русском языке обладает множеством семантических функций, охватывающих значения получателя, бенефициара, экспериенцера и обладателя. Эти значения не являются изолированными, а связаны между собой общей когнитивной схемой. Первоначально дательный падеж выражал пространственное значение, обозначая «конечную точку направленного движения». Остальные значения метафорически восходят к этому исходному пространственному смыслу. Формы дательного падежа в предикативных и внешних посессивных конструкциях представляют собой результат такого семантического расширения. Физическое движение метафорически соотносится с передачей энергии или воздействия, а конечная точка движения — с посессором, на которого направлено воздействие. В этих конструкциях ключевым фактором употребления дательного выступает тесная связь между обладателем и обладаемым, а также «затронутость» посессора.
Ключевые слова: когнитивная грамматика, предикативная посессивность, конструкции с внешним посессором, дательный падеж

Original article

Cognitive Motivation of the Dative Case in Russian: The Possessor as an Affected Participant

Zhang Zixua
Peking University, Beijing, China
zzx1996@pku.edu.cn, zzx961109@gmail.com

Abstract. The Russian dative case exhibits a wide range of semantic functions, including recipient, beneficiary, experiencer, and possessor. These meanings are not isolated but are interconnected through a common cognitive schema. Historically, the dative case encoded a spatial meaning, denoting the endpoint of directed motion. Other meanings metaphorically derive from this initial spatial sense. The use of the dative in predicative and external possessive constructions represents the result of such semantic extension. Physical motion is metaphorically mapped onto the transfer of energy or impact, while the endpoint of motion corresponds to the possessor who becomes the target of this impact. In these constructions, the key factors motivating the dative are the close relationship between the possessor and the possessed entity, as well as the affectedness of the possessor.
Keywords: cognitive grammar, predicative possession, external possessor constructions, dative case

1. **Введение**

Дательный падеж, несмотря на широкую сферу употребления, обычно тесно связан с определенной группой семантических ролей: Целевая точка, Реципиент, Экспериенцер и Бенефактив/Малефактив. Хотя эти роли не полностью тождественны, они тесно взаимосвязаны. Например, реципиент

© Чжан Цзысюань, 2025

можно рассматривать как особое проявление цели, поскольку концепция пространственного перемещения может быть метафорически распространена на посессивность. Кроме того, тот факт, что во многих языках цель и экспериенцер маркируются одним и тем же дательным, объясняется тем, что «экспериенцер является разновидностью психической конечной точки или локатива» [1, p. 13]. Маркирование этих ролей дательным падежом не является случайным, а имеет концептуальную мотивацию. Задача данной статьи состоит в том, чтобы выявить эту концептуальную мотивированность. Именно когнитивная лингвистика — и прежде всего когнитивная грамматика — предоставляет инструменты для ее реконструкции. Во всех этих ситуациях дательный падеж обозначает конечную точку приложения некой силы, будь то физическая передача или психическое воздействие.

На данный момент исследования дательного падежа в предикативных и внешних посессивных конструкциях русского языка остаются недостаточными. Настоящая статья призвана продемонстрировать, что дательный падеж в этих двух конструкциях не имеет фундаментальных отличий от дательного падежа в других синтаксических позициях и при выполнении других функций, а его мотивация коренится в историческом значении конечной точки движения.

2. **Семантика дательного падежа в когнитивной грамматике**

В «Русской Грамматике» АН СССР (1980) основное значение дательного падежа подразделяется на объектное и субъектное. Объектное значение соотносится с пациентом, а субъектное — с неагентивным субъектом, чаще всего с носителем состояния или переживающим эмоцию [2, с. 430–431]. Данная грамматика перечисляет различные значения, но не стремилась объяснять, почему разные семантические роли маркируются одним и тем же падежом. Например, она не объясняет, почему субъект-экспериенцер в предложениях *Мне холодно*, *Ему плохо* и объект-получатель в *дать другу яблоко* выражает один и тот же дательный падеж. И как связан субъект *мне* в примере *Мне 18 лет* с субъектом в предыдущих примерах? Как отмечает З. Д. Попова, между всеми этими употреблениями нет внутренней мотивационной связи [3]. Поэтому некоторые нетипичные употребления дательного кажутся лишенными семантической мотивации и сохраняются лишь по традиции [4, с. 178], описываются лишь эмпирически, без объяснения.

Когнитивная грамматика, напротив, исходит из принципа, что падежный показатель сам по себе является символическим знаком, несущим абстрактное, но мотивированное значение, независимое от синтаксического контекста. По словам Р. Лангакера, «грамматика значима»: грамматика, так же как и лексика, имеет свою собственную семантику и основание в реальности [5, p. 3].

Общепризнано, что ядро, или прототипическое значение, дательного падежа проявляется в конструкции косвенного дополнения и выражается как получатель предмета. Употребление дательного с глаголом *дать* и его синонимами восходит к глубокой древности. Исследование А. Б. Правдина и Р. Мразека указывает на то, что древнейшее значение дательного — пространственное, оно кодирует «направленность» и «конечную точку движения» [6, с. 7; 7, с. 81; 8, с. 227]. Семантика глагола *дать* — «доб-

ровольно лишиться чего-либо, переместив предмет в пространстве в сторону получателя (т. е. в сторону конечной точки движения)» — разделяет семантические черты с пространственным значением. Таким образом, употребление дательного после глагола *дать* семантически мотивировано, оно стало прототипическим, что впоследствии закрепилось и в названии данного падежа.

Однако «чистый» получатель реализуется лишь в весьма ограниченном круге ситуаций. Центральное значение получателя расширяется двумя основными механизмами — синонимическим и метонимическим. Синонимическое расширение заключается в том, что глаголы, схожие по смыслу с *дать* (например, *продать, поручить, послать, принести*), также управляют дательным падежом. Все они концептуально принадлежат к одной семантической категории «направленной передачи собственности или физического предмета».

Метонимическое расширение проявляется тогда, когда семантика физического перемещения предмета метонимически переносится в абстрактные сферы. Например, во фразе *Поэт представился собравшимся* передается не материальный предмет, а информация о себе — социальная идентичность. В основе этого переноса лежит концептуальная метафора: «КОММУНИКАЦИЯ — ЭТО ПЕРЕДАЧА», а также «ИНФОРМАЦИЯ — ЭТО ПРЕДМЕТ». К этой группе относятся как глаголы невербальной коммуникации (*улыбаться, аплодировать, кланяться*), так и вербальной (*советовать, угрожать, льстить*).

Таким образом, дательный падеж маркирует не только физического получателя, но и адресата сообщения, эмоции или волевого акта, что демонстрирует его глубинную связь с идеей направленного воздействия.

3. **Дательный падеж в предикативных посессивных конструкциях**

В современном русском языке основным средством выражения предикативной посессивности (predicative possession) является локативно-экзистенциальная конструкция с предлогом *у* и родительным падежом.

Однако в древнерусском и старославянском языках существовала дательная *посессия*, как в примере (1):

(1) **аште бѫдетъ етерoу чл҃вкoу р҃ овецъ**

Если будет у этого человека 100 овец... [6, с. 73]

В настоящее время ни один славянский язык не использует дативную конструкцию в качестве основной стратегии для выражения предикативной посессивности. Тем не менее в русском языке сохранились следы этой конструкции. Е. В. Чвани относит пример (2) к посессивным предложениям русского языка:

(2) *Ивану 21 год*. [9, p. 110]

Эту структуру можно рассматривать как абстрактную форму предикативной посессивности. Речь идет не об обладании конкретным объектом, а об «обладании» свойством — возрастом. Менее каноническим является пример (3), как подчеркивает Егор Цедрык, дательный падеж интерпретируется не как обозначение актуального, а как потенциального (перспективного) посессора. [10, p. 203]

(3) *Ване тоже есть книга*.

Такое предложение допускает парафразу *У меня тоже есть Ване книга*: если я передам книгу Ване, именно он станет ее фактическим обладателем. Таким образом, датив кодирует лицо, для которого актуализируется возможность будущего обладания предметом. В литературе отмечается, что значение потенциального посессора может проявляться и в других конструкциях с дательным падежом:

(4) *Начальнику много забот*. [2, с. 431].

(5) *Ему хватает неприятностей*. [2, с. 431].

С точки зрения когнитивной грамматики, подобные конструкции реализуют схему референтной точки (reference point construction): посессор как референтная точка, через которую устанавливается ментальный контакт с обладаемым объектом, активирует свой домен [11, p. 6; 12, p. 82]. Этот домен включает свойства, состояния и принадлежности посессора.

Например, в предложении *Начальнику много забот* выражение «*много забот*» концептуализируется как абстрактная сила или поток, направленный на посессора и оказывающий на него психологическое или физическое воздействие. Таким образом, дательный падеж здесь маркирует конечную точку приложения этой абстрактной «силы».

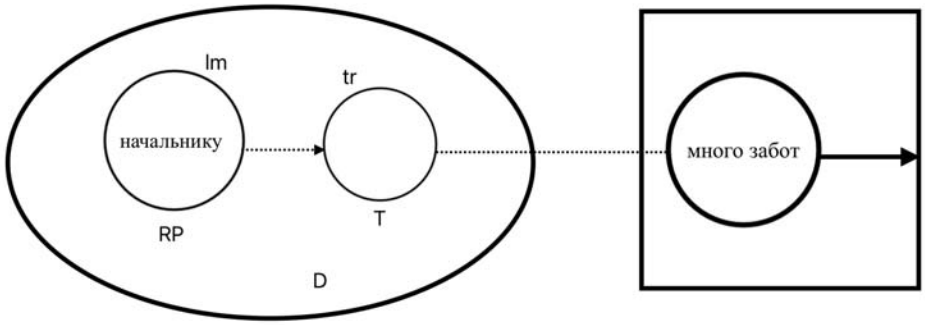


Рис. Схематизация примера *Начальнику много забот*
(круг и стрелка обозначают экзистенциальное отношение —«существует много забот»; в левой части RP — референтная точка; пунктирная стрелка обозначает ментальный путь, пунктир — соответствие).

Как отмечалось ранее, в современном русском языке более употребительной является конструкция с предлогом *у* + род. п. Хотя пропозициональное содержание этой конструкции эквивалентно дативной, когнитивные схемы, лежащие в их основе, существенно различаются. Ср.:

(6)
a. *Начальнику много забот*.
b. *У начальника много забот*.
(7)
a. *Ему хватает неприятностей*.
b. *У него хватает неприятностей*.

Конструкции (6a), (7a) несут важную семантическую нагрузку, отсутствующую в их эквивалентах с *у* + род. п. Они имплицитно передают семантику воздействия или влияния на референта, обозначенного в дательном падеже.

Употребление дательного падежа мотивировано древним пространственным значением данного падежа — направленность к цели. Первоначально дательный обозначал точку, к которой было направлено физическое движение. Это особенно заметно в древних памятниках, где беспредложный дательный чаще всего встречается после аористов иде и приде, используясь для обозначения названий городов, к которым было направлено движение [13, с. 146]:

(8)
a. Иде Ярославъ Новугороду (Повесть временных лет).
b. Ярославъ приде Кыеву (Повесть временных лет).
c. И приде Володимѣръ Кыеву съ вои многы, и не може Ярополкъ стати противу и затворися КыевѢ (Повесть временных лет).

Именно это значение направленности подразумевает, что некий конкретный или абстрактный объект совершает движение в сторону цели, обозначенной дательным падежом, и оказывает на нее определенное воздействие. В результате исторического развития семантика дательного падежа расширилась от обозначения физического движения (например, *прийти к городу*) до выражения абстрактного воздействия по модели: «состояние/событие → затронутый участник». Поэтому в примерах (6a) и (7a) посессивное отношение осмысливается как направленный процесс. Посессор в форме дательного падежа (*начальнику, ему*) приобретает дополнительное значение «затронутого, испытывающего воздействие». И *много забот* и *неприятностей* концептуализируются как абстрактная сила или поток, которые направлены на посессора. Таким образом, дательный в данном случае маркирует конечную точку приложения этой абстрактной «силы».

4. **Дательный падеж во внешних посессивных конструкциях как затронутое лицо**

При обсуждении посессивности почти все учебники русской грамматики утверждают, что выражать принадлежность позволяют преимущественно родительный падеж и притяжательные местоимения. Однако нередко встречаются случаи, когда дативная конструкция может употребляться наряду с ними, а в некоторых контекстах дативный вариант оказывается не просто допустимым, но даже более естественным для носителей языка:

(9) *Прачка спалила ему рубашку* / *его рубашку*.
(10) *Развод искалечил ему жизнь* / *его жизнь*.
(11) *Соринка попала мальчику в глаз* / *в глаз мальчика*.

Чтобы прояснить сущность внешней посессивной конструкции, рассмотрим три типа конструкций, выражающих посессивные отношения:

(12) Притяжательное местоимение
a. *Она разбила его очки*.
b. ?*В драке сломали его ребро*.
c. *Надо состричь её шерсть*.

(13) Предлог у + родительный падеж
a. *Она разбила очки у него*.
b. ?*В драке сломали ребро у него*.
c. *Надо состричь шерсть у собаки*.

(14) Дательный падеж
a. *Она разбила ему очки*.
b. *В драке ему сломали ребро*.
c. *Надо состричь собаке шерсть*.

Пример (12) иллюстрирует типичный внутренний посессор, реализуемую через притяжательное местоимение внутри именной группы. В примерах (13) и (14) посессор выражен соответственно предлогом *у* с родительным падежом или дательным падежом, находящимя вне именной группы, что и называется конструкцией с внешним посессором [14; 15; 16]. Вопрос о взаимозаменяемости родительного и дательного падежей при выражении посессивности до сих пор изучен недостаточно. А. Е. Кибрик отмечает, что «*у* + род. п.» является «наиболее нейтральным способом выражения внешней посессии, в то время как датив сочетает в себе значения направленности и реципиента, обычно являющегося затронутым участником события» [17, с. 315].

Традиционный анализ часто связывает дативные посессивные конструкции с неотчуждаемостью (inalienability), предполагая, что датив используется для выражения неразделимых отношений, таких как части тела или родственные связи [18; 19; 20]. Рассмотрим примеры:

(15) a. *В драке ему сломали ребро*.
b. ? *В драке сломали его ребро*.
(16) a. *В шестнадцать лет ей прокололи уши*.
b. ? *В шестнадцать лет прокололи её уши*.
(17) a. *Своим звонком он испортил отцу настроение*.
b. ? *Своим звонком он испортил настроение отца*.
(18) a. *Когда они рубили дрова, Иван поранил Петру ногу*.
b. ? *Когда они рубили дрова, Иван поранил ногу Петра*.

В контексте таких «неотчуждаемых» обладаемых объектов посессор обычно маркируется дательным. Предложения с соответствующими притяжательными местоимениями (15b-16b) или существительными в родительном падеже (17b-18b), хотя и грамматически правильны, звучат менее естественно. Тем не менее существуют и контрпримеры, где объект физически отчуждаем:

(19) *Им перевернули всю квартиру*.
(20) *Какой-то козел поцарапал мне машину*.
(21) *Собака порвала ему брюки*. [Национальный корпус русского языка]

В этих предложениях обладаемые объекты «квартира», «машина», «брюки» физически отчуждаемы, они не имеют такой неотчуждаемой связи с посессором, как части тела. Это заставляет нас переосмыслить трактовку неотчуждаемости. Дж. С. Левин пытается объяснить это явление через прагматическое расширение, апеллируя к социально-культурному контексту и привычкам, предполагая, что отчуждаемые объекты в определенных контекстах «воспринимаются» как неотчуждаемые под влиянием прагматических факторов [21]. Однако такой подход, сводящий объяснение к гибким культурным или прагматическим обстоятельствам, снижает предсказательную силу теории.

Б. Ю. Норман предлагает иное объяснение, который позволяет более точно предсказать, когда дательный падеж будет естественным, а когда —

нет. Если объект обладания, с точки зрения говорящего, не обладает особой ценностью, то используются иные средства вместо дательного падежа [23, с. 94]. Ключевая мысль Нормана заключается в том, что дативное кодирование становится неестественным, когда в роли посессора выступает неживая субстанция или же в качестве элемента личной сферы — случайный предмет [23, с. 94]. Именно поэтому фраза *Я поцарапал чемодану крышку* в русском языке воспринимается как крайне неестественная. Формально крышка действительно является частью чемодана и относится к неотчуждаемым компонентам. Однако сам чемодан — неодушевленный предмет, который не способен «ощущать» значимость своей крышки. В предложении *Я поцарапал Маше чемодан* дательный падеж также не всегда уместен: чемодан является отчуждаемым объектом, и лишь контекст позволяет установить, насколько значим этот предмет для Маши и способен ли ущерб чемодану интерпретироваться как ущерб самой Маше. Если такой связи нет, использование дательного падежа будет звучать неестественно.

В этом отношении показательны и наблюдения польской исследовательницы Е. Домбровской, которая приходит к сходным выводам. В своей монографии 1997 г., посвященной семантике польского датива, Домбровская предлагает схематическую формулировку категории датива, основывающуюся на понятиях «личная сфера» (personal sphere) и «участник-мишень» (target person). По ее определению, «личная сфера» включает «людей, объекты, события и места, которые столь тесно связаны с индивидом, что любые изменения, происходящие с ними, непосредственно затрагивают индивида самого» [24, p. 16]. «Участник-мишень» — это индивид, личная сфера которого подвергается воздействию некоторого действия, процесса или события [24, p. 17]. Согласно её теоории любое вмешательство во внутреннее пространство личной сферы приводит к актуализации дативного кодирования.

Концепция «личной сферы» позволяет также объяснить природу этического датива в русском языке. Дативный актант встраивается в предложение для обозначения лица, на которого направлено воздействие некоторого события, ср.:

(22) *А футбол и хоккей заменяют советским людям религию и культуру. [Сергей Довлатов. Ремесло. Повесть в двух частях. (1984)].*

(23) *Увы, теперь поля, леса и дороги пахнут автору слабо. [Эдуард Лимонов. У нас была Великая Эпоха (1987)]*

В таких употреблениях дательный падеж не обусловлен семантикой предиката, иначе говоря, он не является носителем тета-роли, специфицированной глагольной вершиной [26, p. 465]. Поэтому Норман называет такой датив необязательным [25, с. 67]. Как он отмечает, глагол *пахнуть* не предполагает наличия адресата: это — ненаправленное действие. Тем не менее окказиональный датив *автору* преобразует ситуацию [25, с. 68]. Событие интерпретируется как касающееся конкретного человека, как воздействие, вторгающееся в его личную сферу.

В свете данного анализа модель «личной сферы» также эффективно объясняет такие устойчивые структуры, как *Она ему не сестра; Я вам не игрушка; Он тебе не советчик* [2, с. 431], которые в «Русской грамматике» описываются как реализация объектно-определительного значения

дательного. Формально их можно преобразовать в конструкции с притяжательными местоимениями (*Она не его сестра; Я не ваша игрушка; Он не твой советчик*), подобная трансформация устраняет акцент на направленном воздействии на индивида. Следуя Норману, эти конструкции обобщаются в предикатно-актантную схему «кто-то — кому-то — кто-то», при этом набор лексем, способных заполнять третью позицию, строго ограничен: наиболее естественными являются названия родственников, а также существительное, обозначающее значительную степень духовной связи или зависимости (Он мне друг, советчик, товарищ, помощник, учитель) [23, с. 91]. Эти классы лексики предпочтительны потому, что обозначают лиц, достаточно значимых для индивида и способных входить в его личную сферу, т. е. сферу, затронутость которой оправдывает использование дательного.

Следовательно, решающим фактором является не физическая неотчуждаемость, а степень затронутости (affectedness) посессора, или значимость объекта для посессора. Иными словами, когда обладаемый объект находится в личной сфере посессора, любое воздействие на него воспринимается как воздействие на самого посессора. Именно поэтому пример *Жизнь вы мне искалечили* не просто констатирует факт «испорченной жизни», но и предполагает полную причинно-следственную цепь: «вы испортили мою жизнь → я сильно пострадал → это имело для меня последствия».

Таким образом, неотчуждаемые объекты являются типичной, но не фундаментальной движущей силой конструкции. Основной мотив — затронутость посессора, а не физическая или юридическая отчуждаемость обладаемого объекта. Затронутость дативного посессора не является изолированной семантической чертой; ее обоснование укоренено в исторической семантике дательного падежа, а именно в присущей ему направленности и значении конечной точки движения. Движение концептуализируется как передача воздействия события, а пространственная конечная точка — как посессор, испытывающий влияние. При учете признаков «направленности» и «затронутости» становится очевидной когнитивная мотивация дательного падежа во внешних посессивных конструкциях: действие затрагивает не только обладаемый объект, но и самого посессора.

Заключение

Традиционные грамматики хотя и детально описывают синтаксическое распределение и функциональную классификацию дательного падежа, в силу ограничений структуралистской парадигмы не раскрывают его внутренних когнитивных связей, особенно в отношении таких периферийных явлений, как предикативная и внешняя посессивные конструкции. Множественные значения дательного не являются дискретными и независимыми. Дательный изначально маркировал «конечную точку движения», и его значения всегда связаны с «направленностью» и «затронутостью»: от конечной точки движения к получателю в ситуации «передачи», а затем к затронутости посессора в предикативной и внешней конструкциях — по сути, все они наследуют одну и ту же когнитивную модель. Семантическое расширение представляет собой метафорическую проекцию пространственной схемы на абстрактный уровень. Таким образом, когнитивный подход раскрывает внутреннее единство категории дательного падежа,

предлагая системное объяснение там, где традиционные грамматики ограничивались описанием отдельных функций. Это открывает новые перспективы как для лингвистической теории, так и для практики преподавания русского языка.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Landau Idan.* The locative syntax of experiencers. Cambridge: MIT press, 2009. 178 p.

2. АН СССР. Русская грамматика Т. II. [под редакцией Н. Ю. Шведовой]. М.: Наука, 1980. 717 с.

3. *Попова З. Д.* Из семантической истории дательного падежа // Сравнительно-исторические исследования русского языка. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1980. С. 48–53.

4. *Попова З. Д.* Просторечное употребление падежных форм и литературная норма // Золотова Г. А. Синтаксис и норма. М.: Наука, 1974. С. 176–186.

5. *Langacker R. W.* Cognitive Grammar: A Basic Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2008. 562 p.

6. *Правдин А. Б.* Дательный приглагольный в старославянском и древнерусском языках // Ученые записки Института славяноведения под ред. С. Б. Бернштейна. М.: Издательство АН СССР, 1956. С. 3–120.

7. *Правдин А. Б.* К вопросу о праславянских значениях дательного падежа // Вопросы языкознания, 1957. № 6. С. 80–83.

8. *Мразек Р.* Дательный падеж в старославянском языке//Исследования по синтаксису старославянского языка под ред. Иосифа Курца. Прага, 1963. С. 225–261.

9. *Chvany Catherine. V.* On the Syntax of Be-sentences in Russian. Cambridge, MA: Slavica, 1975. 311 p.

10. *Tsedryk E.* The modal side of the dative: From predicative possession to possessive modality// In Pineda A. & Mateu J. Dative constructions in Romance and beyond. Berlin: Language Science Press, 2020. P. 195–219.

11. *Langacker R. W.* Reference-point constructions // Cognitive Linguistics 1993. Vol. 4. № 1. P. 1–38.

12. *Langacker R. W.* Investigations in cognitive grammar. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2009. 410 p.

13. *Иванов В. В., Потиха З. А.* Исторический комментарий к занятиям по русскому языку в средней школе: Пособие для учителя.- 2-е изд. М.: Просвещение, 1985. 160 с.

14. *Падучева Е. В.* Динамические модели в семантике лексики. М.: Языки Славянской Культуры, 2004. 608 с.

15. *Кибрик А. Е., Брыкина М. М., Леонтьев А. П., Хитров А. Н.* Русские посессивные конструкции в свете корпусно-статистического исследования // Вопросы языкознания, 2006. №1. С. 16–45.

16. *Malchukov A., Haspelmath M. & Comrie B.* Ditransitive constructions: a typological overview // Studies in Ditransitive Constructions: A Comparative Handbook. Berlin, New York: De Gruyter Mouton, 2010, P. 1–64.

17. *Кибрик А. Е.* Внешний посессор в русском языке // Кибрик А. Е. Константы и переменные языка. СПб.: Алетейя, 2003. С. 307–319.

18. *Levine J. S.* On the dative of possession in contemporary Russian//Slavic and East European Journal, 1984, № 28. P. 493–501.

19. *Cienki A.* Experiencers, possessors, and overlap between Russian dative and u+ genitive // Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society. Berkeley, 1993. P. 76–89.

20. *Cienki A.* The semantics of possessive and spatial constructions in Russian and Bulgarian: a comparative analysis in cognitive grammar//Slavic and East European Journal, 1995. № 39. P. 73–114.

21. *Levine J. S.* Pragmatic implicatures and case: The Russian dative revisited // Russian Language Journal, 1990. № 44. P. 9–27.

22. НКРЯ Национальный корпус русского языка. URL: http://ruscorpora.ru (дата обращения: 15.10.2025).

23. *Норман Б. Ю.* Когнитивный синтаксис русского языка. М.: Флинта, 2013. 254 с.

24. *Dąbrowska E.* Cognitive Semantics and the Polish Dative. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1997. 240 p.

25. *Норман Б. Ю.* «Необязательный» дательный падеж при русском глаголе // Вестник Томского государственного университета. Филология, 2018. № 53. С. 61–74.

26. *Shibatani M.* An integrational approach to possessor raising, ethical datives, and adversative passives//Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society. 1994. Vol. 20. 461–486.

Статья поступила в редакцию 19.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 19.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
Чжан Цзысюань — аспирант.

Information about the Author:
Zhang Zixuan — postgraduate student.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 151–162.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 151–162.
Научная статья
УДК 78.072.2
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_151

Композитор О. С. Гребенщиков: югославский фольклор в сочинениях советского периода

Алекса Миркович
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия
aleksa.bayan@mail.ru, https://orcid.org/0009-0008-8588-3899

Аннотация. Статья посвящена советскому периоду творчества композитора и ученого О. С. Гребенщикова (1905–1980). Музыкальное наследие Гребенщикова почти неизвестно публике. Вместе с тем его сочинения являются яркими примерами работы с фольклором разных стран. Ведущую линию творчества занимает обращение к музыке Югославии, в которой Гребенщиков прожил тридцать лет (1920–1950). Материалом исследования является неопубликованная тетрадь композитора «Югосл[авские] мелодии для работы», а также некоторые сочинения, созданные после возвращения в СССР, в период 1960–1970-х г.
Ключевые слова: О. С. Гребенщиков, Югославия, рукописи, фольклор, танцы, Рапсодия на македонские темы
Благодарности: благодарим Дарью Олеговну Гребенщикову за предоставленные рукописные материалы Олега Сергеевича Гребенщикова.

Original article

Composer O. S. Grebenshchikov: Yugoslav Folklore in the Works of the Soviet Period

Aleksa Mirkovic
Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
aleksa.bayan@mail.ru, https://orcid.org/0009-0008-8588-3899

Abstract. The article is devoted to the Soviet period of work of the composer and scientist O. S. Grebenshchikov (1905–1980). Grebenshchikov's musical legacy is almost unknown to the public. At the same time, his works are vivid examples of creative engagement with the folk traditions of various countries. The leading line of creativity is his sustained engagement with the music of Yugoslavia, where Grebenshchikov lived for thirty years (1920–1950). The research material is the composer's manuscript notebook "Yugoslav Melodies for Work", as well as some published compositions written after returning to the USSR, in the 1960s and 1970s.
Keywords: O. S. Grebenshchikov, Yugoslavia, manuscript, folklore, dance, *Rhapsody on Macedonian themes*
Acknowledgements: We thank Daria O. Grebenshchikova for provided manuscript materials by Oleg S. Grebenshchikov.

Многовековая история русско-сербских контактов, обусловленная языковым и этническим родством, демонстрирует яркие примеры взаимного влияния в области музыкального искусства. События XX в. определили новый этап развития русско-сербского диалога. Русские эмигранты, после революции 1917 г. оказавшиеся в Сербии, способствовали развитию, в том числе, музыкального искусства. В Народном театре Белграда появляются самостоятельные труппы: оперная, начавшая работать в 1919 г.[1], и балет-

© Миркович А., 2025

ная, первый спектакль которой состоялся в начале 1923 г. Сербская публика познакомилась с именами выдающихся русских исполнителей. Как отмечает Алексей Арсеньев: «Благодаря им [русским эмигрантам — *А. М.*] <…> на качественно более высокий уровень поднялось университетское образование, возникли научные институты, были созданы оперные и балетные труппы в Белграде и Нови-Саде, факультеты в Суботице и Скопле <…> Культурная жизнь провинции протекала под сильным влиянием русского исполнительского искусства» [1, с. 85].

Представители русской эмиграции знакомились с сербской культурой, узнавали национальные традиции страны: изучали сербский язык, исполняли сочинения сербских композиторов (П. Стояновича, С. Настасиевича, М. Милоевича и др.). Русские балетмейстеры становились режиссерами первых сербских балетов, для которых требовалось изучение сербских народных танцев и обычаев: в Народном театре Ниной Кирсановой была поставлена «Охридская легенда» С. Христича, а Анатолием Жуковским — «В долине Моравы» С. Настасиевича.

Ярким примером обращения к сербской музыкальной культуре является творчество **Олега Сергеевича Гребенщикова (1905–1980)** — ученого и композитора. Он являлся геоботаником, сотрудником институтов при Сербской, Словацкой и Российской академий наук [2], исследователем, участвовавшем в создании Словаря полезных растений[2]. Творческий путь Гребенщикова остается малоизученным, его сочинения, претворяющие русские и сербские традиции, почти не известны публике.

Гребенщиков провел детство в России, в 1920 г. эмигрировал с семьей в Сербию, с 1918 по 1929 г. входящую в состав Королевства Сербов, Хорватов и Словенцев (с 1929 г. — Королевство Югославия). Среди событий первых лет эмиграции, выделим вступление в труппу Народного театра в Белграде, участие в оперных и балетных постановках, в которых будущий композитор учился на мимических ролях, а позже стал исполнять второстепенные и ведущие партии[3]. Гребенщиков в Белграде провел 30 лет, после чего был вынужден снова поменять страну. В связи с конфликтом руководителей СССР и СФРЮ[4] в конце 1940-х годов он переехал в Словакию, а в 1956 г. вернулся в СССР. Именно в советский период творчества (1956–1980) композитор наиболее часто обращается к югославскому фольклору.

Гребенщиков не получил профессионального музыкального образования. В Белграде он брал консультации как у русских (И. А. Персиани[5], А. А. Лебедев[6]), так и у сербских музыкантов (П. Стоянович[7], И. Бандур[8]). Некоторые сочинения были высоко оценены Н. Н. Черепниным и Л. Матачичем[9] [3, с. 71]. Полученные знания позволили по возвращении на Родину в 1958 г. стать членом Союза композиторов СССР. Как отмечает Гребенщиков: «…я не окончил никакого музыкального учебного заведения (фактически был “самоучкой”), не был “профессиональным композитором” <…> Однако благодаря настояниям Л. Д. Кабалевского[10], было сделано редкое исключение: Т. Н. Хренников (первый секретарь Союза) подписал согласие и на заседании секретариата Союза в апреле 1958 года я, после прослушивания некоторых моих оркестровых вещей, (исполнявшихся на фортепиано в четыре руки пианистами Жаком[11] и Владимировой[12]), был принят в члены Союза» [3, с. 73].

Основная часть музыкального архива О. С. Гребенщикова хранится в Российском национальном музее музыки[13], остальная — в личном архиве семьи композитора.

Материалами данного исследования являются автографы Гребенщикова, а также публикации его сочинений второй половины XX в. Выделим рукописную тетрадь, озаглавленную композитором «Югосл[авские] мелодии для работы», которая является одним из основных документов советского периода Гребенщикова.

Тетрадь — альбомного формата (25 × 17 см), включает 19 листов. В ней композитором зафиксированы 17 одноголосных мелодий. Кроме этого, л. 10 содержит фрагмент неизвестного сочинения, обозначенный автором как «Кульмин[ация] I th. ([*нрзб*]) (перед II th.)» [«th.» — тема — *А. М.*], а на л. 10 об. записаны гармонические обороты в разных тональностях. Вероятно, для планируемых оркестровых сочинений Гребенщиков выделил в конце тетради диапазоны некоторых инструментов оркестра (л. 17 об. и л. 18).

К записям одноголосных мелодий Гребенщиков обращался на протяжении всего советского периода, многие из них стали основной его сочинений. Мелодии были выписаны композитором из издания «Народные танцы»[14] сербских этномузыкологов, сестер Любицы и Даницы Янкович[15]. Сборники были опубликованы в 1934–1964 гг. Источники мелодий позволяют установить пометы композитора — «Янковичке» [4, л. 3], а также зафиксированные рядом с мелодиями арабские и римские цифры, которые соответствуют номерам танцев в сборниках и номерам выпусков «Народных танцев».

Работа Янкович является важным этапом в изучении музыкального фольклора стран балканского полуострова. В сборниках представлены народные танцы разных стран: Сербии, Македонии, Хорватии, Черногории. Каждый из томов «Народных танцев» открывается введением, в котором авторы выделяют значение представленного материала, некоторые этапы его фиксации, особенности хореографии танцев, звучания напевов и наигрышей мелодий, вводят терминологический аппарат. Задачей авторов являлось представить «настоящий, сырой, не переработанный и не стилизованный народный танец»[16] [5, с. 4]. Подход к сбору танцев сестер Янкович этномузыколог Селена Ракочевич считает «неразрывно связанным с процессами сознательного формирования национальной культуры и формирования чувства национальной идентичности»[17] [6].

Выделим некоторые особенности тетради «Югосл[авские] мелодии для работы» Гребенщикова. Мелодии записаны чернилами, на листах выделяются пометы[18], как правило, ручкой или простым карандашом. Почти у каждой мелодии, помимо ее названия, Гребенщиков фиксирует название города или области, в которых она бытовала. Эти данные он переписывает из сборника Янкович. Из семнадцати мелодий, которые представлены в тетради, пятнадцать исполнялись на территориях современной южной/юго-восточной Сербии и Северной Македонии[19], но есть и две мелодии с территории восточной Сербии. Исключением являются неподписанные мелодии «Скудринка» и «Потропни, потскокни» на л. 3 об., но они тоже относятся к македонской территории. Некоторые мелодии (л. 5 об., л. 6 об., л. 8, л. 9) дополнены характеристикой танцев и обрядов. Обозначение

«Югославские» в названии тетради условное, поскольку записанные мелодии представляют разные страны.

Дата и место создания тетради «Югосл[авские] мелодии для работы» не указаны. Можем предположить, что документ создавался в период с 1948 по 1971 г.

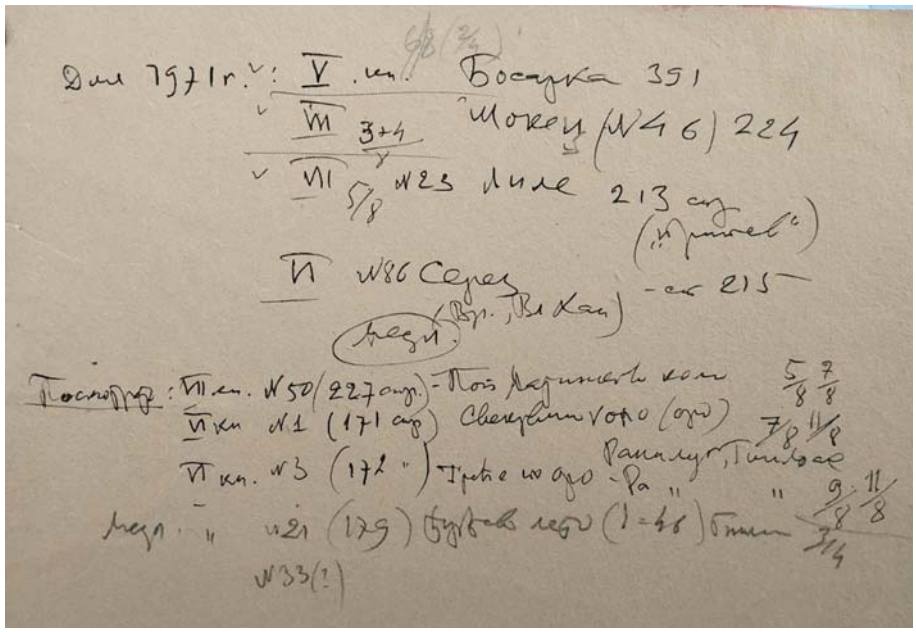
В рукописи выделяются две части:

Первая (л. 1–5, л. 17 об., л. 18) записана синими чернилами. В нее входит девять мелодий, диапазоны инструментов, а также зафиксирован один плагальный оборот.

Вторая (л. 5 об. — л. 17, л. 19) — включает восемь мелодий. Они выписаны черными чернилами.

Все мелодии в тетради Гребенщикова были взяты композитором из томов IV–VII «Народных танцев». Они были опубликованы в 1948–1952 гг. Мелодии из выпусков I–III композитор не использовал. Вместе с тем на последнем, л. 19, композитор записал название мелодий, которые он собирался использовать в произведениях в 1971 г. (пример 1):

Пример 1. Гребенщиков О. С. «Югослав[ские] мелодии для работы». Л. 19



Все мелодии, перечисленные на л. 19, относятся ко второй части тетради, они были выписаны не ранее 1949 г.[20] Выбор мелодий и список л. 19 позволяют предположить, что вторая часть могла быть записана в 1970 г., и являлась планом работы на 1971 г.

По возвращении на Родину, в 1956 г., Гребенщиков написал 8 пьес на югославские темы:

1. «Рапсодия на македонские темы», концертная пьеса для фортепиано (1962).

2. «Черногорская пасторальная фантазия» для квинтета духовых инструментов (1969).

3. «Рапсодия на сербские темы» для кларнета и фортепиано (1971).

4. «Пять пьес на темы югославских народов» — сюита, части которой создавались как отдельные пьесы, но позже были объединены. Включает следующие номера: «Потропни, потскокни», «Оро», «Скочи коло», «Коло», «Я проснулся утром рано». Это сочинение композитором было написано в двух версиях: для фортепиано и для симфонического оркестра (1976–1979). В большинстве пьес Гребенщиков обращается к жанру *коло*. *Коло* — один из распространенных сербских национальных танцев, хороводного типа, сопровождавший разные обряды. *Коло* представлено многочисленными разновидностями, значительно отличающимися друг от друга. К наиболее часто встречающимся признакам жанра относятся подвижный темп, активное модуляционное движение, вариантное развитие основного мотива, комбинирование микромотивов, окончание на доминанте.

Во всех произведениях, кроме «Черногорской пасторальной фантазии», Гребенщиков обращается к темам, зафиксированным в тетради «Югосл[авские] мелодии для работы». К 1960-м гг. относится еще одно произведение Гребенщикова, вдохновленное югославским фольклором, но не развивающее материал тетради. Композитор создает вторую редакцию «Момачко коло» — для симфонического оркестра. Первая версия произведения была написана в период 1944–1946 как балетный номер для Даницы Живанович[21], еще до начала работы в тетради.

Югославский фольклор на протяжении длительного периода творчества привлекал композитора. Гребенщиков считал его «исключительно богатым, разнообразным и интересным» [3, с. 74], а главной целью создания сочинений на народные темы было «познакомить в своих произведениях интересующиеся круги в Советском Союзе с музыкальным фольклором народов Югославии и Греции»[22] [3, с. 74]. Югославский период Гребенщикова в связи с научной работой и геоботаническими исследованиями был наполнен экспедициями, в которых он имел возможность познакомиться с танцами, обратить внимание на их характерные особенности. Как отмечает композитор в автобиографии, «в них [пьесах на фольклорные темы — *А. М.*] использованы мелодии танцев и песен Сербии, Македонии, Черногории, Боснии (лучше всего мне известных), а также Греции, в которой мне приходилось бывать в 30-е гг. девять раз, с посещением не только широко известных мест, но и горных “глубинок” и даже отдаленного о[стро]ва Крита» [3, с. 74].

В связи с историческими особенностями развития, именно период начала XX в. до Второй мировой войны являлся эпохой стремительного становления сербской национальной композиторской школы, утверждения идеи музыкального просвещения, открытия музыкальных школ и Музыкальной академии в Белграде. В период 1900-1920-х гг. многие известные сербские композиторы получали образование за рубежом и возвращались на Родину. Среди них Милое Милоевич, известный как автор вокальных и фортепианных произведений; Стеван Христич, написавший первый сербский балет «Охридская легенда»; Коста Манойлович, создатель большого числа хоровых сочинений. Композиторы большое внимание уделяли развитию национальной сербской композиторской школы. В 1920–1930-е гг. начали издаваться материалы с записями фольклора: появились нотные публикации в издательстве Иована Фрайта[23], а также сборники сестер Янкович, на которые опирался Гребенщиков в своих сочинениях.

Гребенщиков является одним из немногих русских композиторов XX в., который обращался к югославскому фольклору[24]. Претворение, в том числе сербских национальных музыкальных традиций, является одной из ведущих линий творчества Гребенщикова. На материале народных мелодий, выбранных композитором из сборника Янкович и зафиксированных в тетради «Югосл[авские] мелодии для работы», он создает произведения разные по композиции и музыкальному решению.

Обратим внимание на мелодии, ставшие темами сочинений Гребенщикова. Выделим их основные особенности:

1. Смешанные размеры: 5/8, 7/8, 11/8 (л. 5, л. 6 об., л. 7, л. 8, л. об., 9);
2. Четкие разделения внутри разделов и фраз как следствие традиции танцевальных жанров и смены форм движения;
3. Использование гармонического тетрахорда (ориентальное влияние), а также окончания на доминанте, что характерно для сербского фольклора в целом;
4. Обилие орнаментов, особенно, в лирических темах.

В сочинениях, написанных на фольклорные темы, Гребенщиков часто использует свободные формы (фантазия, рапсодия). Выделим одно из них — «Рапсодию на македонские темы» для фортепиано, написанную в 1962 году.

Сочинение открывает советский период творчества Гребенщикова. Рапсодия была опубликована в 1966 г., в сборнике «Концертные пьесы советских композиторов для фортепиано»[25]. Произведение звучало в Союзе композиторов СССР, транслировалось по радио в исполнении Лазаря Бермана[26].

В семейном архиве Гребенщикова сохранилась рукопись аннотации к «Рапсодии на македонские темы», в которой композитор пишет: «Я имел возможность изучить на месте музыкальный фольклор, в частности Македонии, одного из центров сохранившегося великолепия балканского фольклора. В рапсодии использованы, как основа 3 ориг[инальные] народные темы: I Allegro 4/4 — Тешко коло[27] — мужского энергичного танца <…> с налетом турецкого влияния из Галичника (I ½ т.). II тема — “Караджова”[28] — широкая распевная на 3/4 из Джевджелии — (греч[еская] граница) — и III тема на 3/4 с Охридского озера имеющего по музыке характер медленной мазурки, это и песня, и танец благородного и сдержанного характера. Последние 2 темы — чисто славянские без влияния “ориентального”» [7, л. 1].

В аннотации композитор приводит подробный план сочинения: «…рапсодия начинается медленным вступлением речитативного характера (“заставка”). Потом идет Allegro на теме Тешко коло, далее идет ее разработка, снова I th [*нрзб*] и переход к медленной средней части (3/4), у которой опять-таки есть свой “трюк” — эпизод (III тема). Затем — секвенция к Allegro I th. и краткая coda на новые мотивы веселого танца 5/8 + 3/8. В конце расширяется период I them. Маестозное ларго» [7, л. 1 об.].

Следует выделить выбор инструмента, для которого создавалась Рапсодия. Во время проживания Гребенщикова в Сербии, фортепианная музыка была особенно популярна. Композиторы писали сюиты, сонаты, миниатюры, прелюдии и, в том числе, сочинения на народные темы. Одними из самых известных являются циклы миниатюр Марко Тайчевича[29]: «Семь

балканских игр» (1927), «Сербские танцы» (1937). Сочинения выделяются особым ритмическим рисунком с подчеркиванием слабой доли, введением мелизмов и частым использованием хроматических оборотов; показательно также контрастное сопоставление тем, фактуры и динамики.

Для «Рапсодии на македонские темы» Гребенщиков выбирает две темы: первая — «Тешкото» [4, л. 3] и вторая тема — «Караджова» [4, л. 4]. Обе представляют область Македонии и относятся к жанру *коло*.

В первой теме «Тешкото» выделяются увеличенная секунда, синкопированный ритм и пунктир. Принцип развития танца выстраивается от медленного к быстрому, с постепенным ускорением темпа. Отметим, что Гребенщиков в Рапсодии с самого начала обозначает быстрый темп (Allegro). Музыкальное сопровождение «Тешкото» исполнялось на зурнах[30] и тапане[31].

В мелодии второй темы, «Караджова», выделяются восходящие мелодические ходы — вверх на сексту в начале, и квартовый скачок в заключении. «Караджова» — русалийский[32], мужской танец, который исполняется в особых костюмах, с саблями. Его Гребенщиков в партитуре обозначает как умеренно медленный танец (Andantino cantabile). Однако в тетради, как и в публикации Янкович, его темп обозначен как более быстрый. Сравним записи мелодии пятого тома «Народных танцев» и Рапсодии Гребенщикова (примеры 2 и 3):

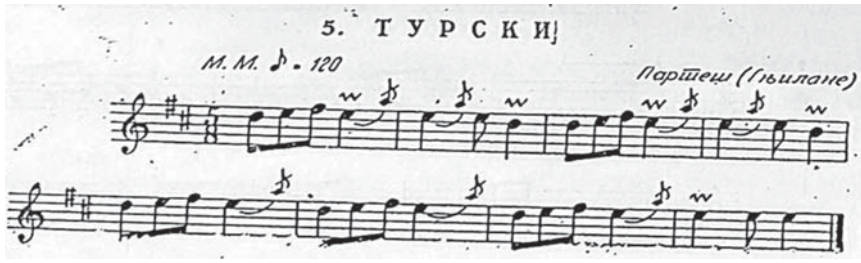
Пример 2. Јанковић Д. и Љ. «Карађова»

Пример 3. Гребенщиков О. С. «Рапсодия на македонские темы». Вторая тема «Караджова»

По музыкальному материалу танец «Караджова» близок «Тешкото» и «Лесното» (рус. *легкое*) [8, с. 184–196]. Возможно, общий жанр *коло*, который представляют обе темы, объясняет выбор Гребенщикова именно этого материала.

Остановимся на других темах Рапсодии. Название третьей темы (македонская песня, с Охридского озера) Гребенщиков не приводит в аннотации, ее нет в тетради с переписанными мелодиями. Изучение сборника сестер Янкович позволило обнаружить источник материала. Это песня «Јаз си го имам» [8, с. 273] — ритмичная песня, лирического содержания, звучащая в подвижном темпе (*Poco piu vivo*). Она разделяет два проведения второй темы, и ее краткое появление воспринимается как логичная связка двух тем. Следует отметить, что композитор и в других разделах Рапсодии обращается к сборнику Янкович. Во вступлении проводится тема, опирающаяся на мелодию «Турски»[33] VI тома «Народных танцев» [9, с. 172], которая не записана в тетради Гребенщикова. Вступление Рапсодии отражает идею постепенного развития мелодии от основного тона, представленную в фольклорном образце. Сравним тему «Турски» и вступление «Рапсодии на македонские темы» (примеры 4 и 5):

Пример 4. Јанковић Д. и Љ. «Турски»

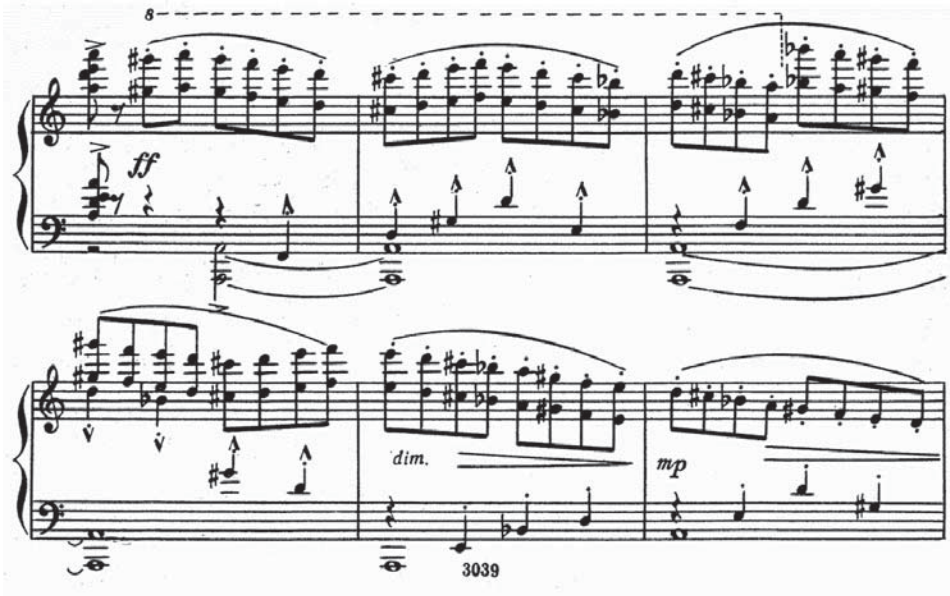


Пример 5. Гребенщиков О. С. «Рапсодия на македонские темы». Вступление

В контексте обращения в Рапсодии к приемам, характерным югославскому фольклору, выделим коду. Ее ритмическая составляющая развивает одну из ключевых характеристик балканских тем. Движение в смешанном размере (5/8 + 3/8), которое приводит к последнему утвердительному проведению темы «Тешкото» (*Maestoso*).

Тональный план Рапсодии отличается красочностью: модуляции в тональности первой степени родства (в том числе, a-moll — d-moll или e-moll — h-moll), большетерцовые сопоставления (например, a-moll и Des-dur в проведении второй темы или a-moll и E-dur гармонический в разработке первой темы) и одноименные тональности (A-dur и a-moll в коде) являются важными этапами в развитии тем. Гребенщиков обращается к ладам народной музыки, чаще всего используя фригийский лад. Одним из примеров является разработка первой темы (пример 6):

Пример 6. Гребенщиков О. С. «Рапсодия на македонские темы»



«Рапсодия на македонские темы» представляет важный пример работы О. С. Гребенщикова с фольклорным материалом. Для сочинений советского периода характерно обращение к певучим темам, которые позволяют разнообразно работать с ними, выстраивая логичную композиционную линию и яркий подход к кульминации. Народные темы, избираемые Гребенщиковым, демонстрируют особые мелодические, ритмические и гармонические признаки, типичные для югославского фольклора.

По сравнению с предыдущими сочинениями композитора, в том числе «Момачко коло», следует отметить более свободную работу с музыкальными цитатами. Если первые сочинения были написаны как оркестровка народной мелодии, то «Рапсодия на македонские темы» является самостоятельной, яркой пьесой для фортепиано, отличающейся оригинальным материалом и демонстрирующей творческую фантазию композитора. В последующих сочинениях Гребенщиков не только сохраняет приемы, найденные в Рапсодии (свобода разработки мотивов и их контрапунктическое соединение, использование ладов народной музыки), но и развивает их, усложняя гармоническое развитие, находя индивидуальные решения формы.

Фольклор Югославии (прежде всего, ее сербской части) сыграл значительную роль в творчестве Гребенщикова, явился главной сферой интереса

в советском периоде. Идея знакомства публики с фольклором Сербии и окружающих ее стран получила развитие в других сочинениях композитора советского периода, а знание национальных традиций, форм бытования и особенностей звучания образовали основу для создания ярких опусов. В сложный исторический период, когда культурные связи между СССР и СФРЮ были почти расторгнуты, произведения Гребенщикова стали интересным примером претворения сербских традиций в творчестве русского композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В некоторых источниках встречается 1920 г.

[2] Словарь полезных растений на двадцати европейских языках / Ред. проф. Л. Л. Балашев. Москва : Наука, 1970. 368 с.

[3] См.: Миркович А. Олег Сергеевич Гребенщиков в Народном театре Белграда / А. Миркович // Международный научно-исследовательский журнал. 2025. № 4 (154). URL: https://research-journal.org/archive/4-154-2025-april/10.60797/IRJ.2025.154.83 (дата обращения: 29.07.2025).

[4] Социалистическая Федеративная Республика Югославия.

[5] Иван Александрович Персиани (1872–1930) — русский дипломат, музыкант. С 1926 г. жил в Югославии, работал переводчиком в МИД. Член Русского музыкального общества.

[6] Информация о Лебедеве не найдена.

[7] Петар Стоянович (1877–1957) — сербский композитор, скрипач, педагог. Его сочинения отличаются поздне-романтическим стилем, некоторые —_влиянием экспрессионизма.

[8] Иован Бандур (1899–1956) — сербский композитор и дирижер. Музыкальное образование получал в Вене и Праге. Дирижер, директор Народного театра, профессор Музыкальной академии в Белграде.

[9] Ловро Матачич (1899–1985) — хорватский дирижер, композитор, оперный постановщик. Во время Второй мировой войны являлся одним из важнейших музыкальных деятелей в Независимой державе Хорватии и дирижером в Загребской опере.

[10] В издании допущена ошибка — Л. Б. Кабалевский вместо Д. Б. Кабалевский.

[11] Возможно, речь идет о композиторе, пианисте и профессоре Московской консерватории Якове Израилевиче Заке (1913–1976).

[12] Информация не обнаружена.

[13] Российский национальный музей музыки. Ф. 597.

[14] Народне игре (ориг.).

[15] Любица (1894–1974) и Даница (1898–1960) Янкович — сестры, этномузыкологи, авторы восьми выпусков «Народных танцев». [Јанковић Д. и Љ. «Народне игре» I књига // Београд: Просвета. 1934. 142 с.].

[16] Права, сирова, непрерађена и нестилизована народна игра (ориг.). Здесь и далее — перевод мой [А.М.]

[17] Undivided with the processes of consciously establishing national culture and constructing the feeling of national identity (*ориг.*).

[18] Примечания в процессе работы.

[19] В период работы Гребенщикова в Королевстве Югославия часть южной Сербии и современной Северной Македонии были объединены в административную часть под названием «Вардарска бановина» (1929–1941).

[20] Год публикации V книги «Народные игры» Л. и Д. Янкович.

[21] Даница Живанович (1904–1978) — балерина Народного театра в Белграде, исполняла «Момачко коло» Гребенщикова в Югославии и за рубежом.

[22] Произведения Гребенщикова на греческие темы: «Греческий танец», «Каламатьянос» (для симфонического оркестра), «Три греческих танца» (для кларнета и фортепиано).

[23] Издательство Йоанна Фрайта занималось публикациями популярных народных мелодий, как отечественных, так и зарубежных.

[24] Выделим другие примеры обращения к югославскому фольклору в XX в.: Пятый струнный квартет В. Я. Шебалина, балет «Милица» Б. В. Асафьева, «Сербская баллада» М. М. Ипполитова-Иванова (местонахождение партитуры неизвестно).

[25] Концертные пьесы советских композиторов для фортепиано / (Ред. Бакулов А.). М.: Музыка, 1966. 72 с.

[26] Гребенщиков пишет: «В Союзе на прослушивании эту вещь исполняла пианистка Альтман, а позже для записи в “Радио” блестящий пианист Лазарь Берман», не указывая дату. [3, с. 74].

[27] В аннотации к Рапсодии Гребенщиков обозначает, что в первой теме звучит «Тешко коло», однако, в его тетради югославских мелодий, оно означено как «Тешкото». Отметим, у сестер Янкович в первой книге восьмитомника появляются и «Тешко оро» (Вране, Прешево) и «Тешкото» (Лазарполе, Галичник). Гребенщиков использовал именно «Тешкото» (рус. «тяжелое»).

[28] «Караджова» — турецкое название области Меглен в Эгейской Македонии. В переводе с турецкого означает «черную страну»

[29] Марко Тайчевич (1900–1984) — сербско-хорватский композитор, рецензент, педагог. Преподавал в Музыкальной академии в Белграде. Учился в Вене, Праге, Загребе. Писал в основном в жанре фортепианной миниатюры. Выпустил учебник «Основы теории музыки», который используется в музыкальных школах во всех странах бывшей Югославии.

[30] Зурна (в балканских странах часто — зурла) — деревянный язычковый духовой инструмент, с двойной тростью.

[31] Тапан (тупан) — македонское название бубна.

[32] Русалие, Русалье (*рус.* Русалии) — термин, которым часто обозначаются обычаи, связанные с поминальными днями. У южных славян их отмечали на Святки (от Рождества до Крещения).

[33] Турски (рус. турецкий). Мелодия «Турски» бытовала в поселке возле места Гнилане, на Косово, недалеко от границы Сербии и Македонии. Как и в Македонии, в этом районе народные песни и танцы отмечены значительным турецким влиянием.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Арсеньев А.* Русская эмиграция в Югославии. Избранные статьи. Белград: МИА-принт, 2024. Т.1. 501 с.

2. *Гребенщиков О. С.* Краткая летопись моей жизни // Жизнь и приключения геоботаника, художника, композитора, поэта — Олега Сергеевича Гребенщикова (1905–1980) (ред. Белоновская Е. А., Тишков А. А.). М.: НИА-Природа. 2006. С. 9–41.

3. *Гребенщиков О. С.* Краткая биография О. С. Гребенщикова (как композитора-музыканта) // Жизнь и приключения геоботаника, художника, композитора, поэта — Олега Сергеевича Гребенщикова (1905–1980) (ред. Белоновская Е. А., Тишков А. А.). М: НИА-Природа. 2006. С. 70–75.

4. *Гребенщиков О. С.* Югослав[ские] мелодии для работы. Рукопись // Архив Д. О. Гребенщиковой. 19 л.

5. *Јанковић Д. и Љ.* Народне игре. I књига. Београд: Просвета. 1934. 142 с.
6. *Rakocevic S. (no date)* Contribution of Ljubica and Danica Janković to establishment of ethnochoreology in Serbia as an academic scholarly discipline. Эл. ресурс: https://www.academia.edu/11101788/Contribution_of_Ljubica_and_Danica_Jankovi%C4%87_to_establishment_of_ethnochoreology_in_Serbia_as_an_academic_scholarly_discipline (дата обращения: 16.09.2025).
7. *Гребенщиков О. С.* Рапсодия на темы из Вардарской (Югославской) Македонии. Рукопись // Архив Д. О. Гребенщиковой. 1 л.
8. *Јанковић Д. и Љ.* «Народне игре» IV књига // Београд: Просвета. 1948. 340 с.
9. *Јанковић Д. и Љ.* «Народне игре» VI књига // Београд: Просвета. 1951.278 с.

Статья поступила в редакцию 25.10.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 25.10.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
А. Миркович — аспирант кафедры истории русской музыки.

Information about the Author:
A. Mirkovic — postgraduate student at the Department of History of Russian Music.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 163–168.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 163–168.
Научная статья
УДК 78
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_163

Китайские фортепианные вариации: традиции и современность

Го Тяньтянь
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
398308470@qq.com, https://orcid.org/0009-0007-9335-8202

Аннотация. Китайская музыка отличается своей колоритностью, национальным своеобразием, что предопределено спецификой самой национальной культуры. Жанр вариаций также находит в китайской музыке оригинальное преломление. Основанные на национальной инструментальной музыке, китайские фортепианные вариации включают в себя интонационные образования, характерные для китайской мелодики, подражания национальным инструментам Китая и пр. Применение синкопированного ритма, метрическое смещение и длительные паузы — лишь некоторые характерные черты, пришедшие из народной музыки. Также, включение песенного национального творчества в фортепианные вариации становится зачастую основой таких произведений.
Ключевые слова: вариации, китайская музыка, этнос, ритм, паузы, длительности, национальный колорит, имитация

Original article

Chinese Piano Variations: Tradition and Modernity

Guo Tiantian
Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
398308470@qq.com, https://orcid.org/0009-0007-9335-8202

Abstract. Chinese music is characterised by its colourfulness and national identity, which is predetermined by the specific features of the national culture itself. The genre of variations also finds an original interpretation in Chinese music. Based on national instrumental music, Chinese piano variations include intonational formations characteristic of Chinese melodies, as well as imitations of Chinese national instruments. The use of syncopated rhythms, metric shifts, and long pauses are just a few of the distinctive features that have been adopted from folk music. Furthermore, national folk songs often serve as the thematic basis for piano variation cycles.
Keywords: variations, Chinese music, ethnicity, rhythm, pauses, duration, national colour, imitation

Китайская национальная музыка в XX–XXI столетиях переживает активные преобразования и переосмысления, не утрачивая при этом своей уникальной художественной специфики. Жанр вариаций — яркий пример того, как в рамках фортепианной культуры Китая происходила адаптация и переосмысление традиционной китайской культуры. Все активнее преодолевается изолированность музыкального языка сочинений китайских композиторов от воздействия западноевропейских новаций. В последние годы наблюдается устойчивая тенденция к синтезу различных стилей в китайской фортепианной музыке, что придает ей особый шарм и оригинальность. В то же время важным аспектом эволюции китайского форте-

© Го Тяньтянь, 2025

пианного искусства является не только использование новых техник игры, но и умение органично вписать их в контекст традиционной музыкальной практики.

Российский ученый А. П. Милка выделяет два типа взаимодействия традиционного и авторского материала в китайской музыке: цитатный и грамматический [1, с. 160]. Можно сказать, что в вариационном жанре воплощены оба названных типа с приоритетом последнего, что активно влияет на формирование композиторского стиля автора произведения. Немалое значение имеет также вариативность техник игры, включая элементы, характерные для традиционных китайских инструментов, таких как гуцзэнь, эрху или пипа. Этот фактор прослеживается в большинстве музыкальных произведений, созданных в этом жанре.

Жанр фортепианных вариаций широко используется китайскими композиторами. В их сочинениях можно встретить как строгие орнаментальные вариации, так и более свободные, в которых интонации или мотивы темы служат лишь отправной точкой для создания выразительных сопоставлений материала, в том числе и контрастных. Под воздействием музыкального культурного наследия своей страны китайские композиторы сформировали собственный уникальный стиль. Китайские композиторы не только вдохновлялись западной классической музыкой, но и активно адаптировали разработанные в ее недрах формы и техники, добавляя свои традиционные элементы. Таким образом, китайское фортепианное искусство стало своеобразным сплавом восточных и западных музыкальных влияний. «Композиторское наследие, демонстрирующее спаянность с национальной традицией и в то же время прорыв к неизведанным в искусстве старого Китая творческим моделям, творческим подходам и приемам, достойно пристального внимания» [2, с. 5], — отмечает У На.

Систематизацию вариаций традиционно проводят по четырем параметрам:

• в зависимости от того, затрагивает ли процесс варьирования тему или только сопровождающие голоса, выделяют прямые и косвенные вариации;

• в соответствии со степенью трансформации — строгие и свободные.

В вариациях строгого стиля сохраняются тональность, гармонический план и форма темы. В вариациях свободного стиля имеет место широкий диапазон изменений, в том числе в сфере гармонии, формы, жанрового облика и т. п. Вариации бывают однотемными, двойными (двухтемными) и тройными (трехтемными).

В зависимости от преобладания того или иного метода варьирования выделяют вариации:

- полифонические;
- гармонические;
- фактурные;
- тембровые;
- фигурационные;
- жанрово-характерные [3].

Китайские вариации в своем большинстве отличаются вокальной спецификой: их мелодическая основа изложена в стиле вокализа, а аранжировка нередко напоминает древнюю этническую музыку. Особую разновидность представляют аранжировки китайских вариаций на основе национальных

народных песен. Многие вариации выстраиваются на основе монодии, при этом (учитывая опору на национальное искусство) используют прямые свободные вариации. Для достижения многоголосия фортепианных партий китайские композиторы применяют различные приемы фигурационного, жанрово-характерного или тембрового планов.

Одним из авторов первых циклов фортепианных вариаций в Китае был Дин Шан Дэ (1911–1995), «первопроходец в деле создания фортепианной музыки, претворяющей европейский композиторский опыт, большой педагог, теоретик, методист, музыкальный публицист, "музыкальный внук" А. Н. Есиповой» [2, с. 6]. Композитор выразительно сочетал интонационность народной песни с принципами вариационности, разработанными в рамках европейской классической музыки.

Выразительным примером могут послужить также фортепианные вариации Ван Лисаня (1933–2013), созданные на основе мелодии китайской народной песни «Лань Хуахуа» (Голубой цветок, *кит.* «兰花花»). Композиторский стиль Вань Лисаня, как полагают исследователи, отличается «глубокой связью с традиционной философией, культурой и стилистическими особенностями китайской народной музыки» [4, с. 7].

Начиная с середины 1970-х гг. в китайской фортепианной музыке появилось значительное число произведений, удачно сочетающих вариационные техники западного образца и традиционные китайские мелодии. Например, в сочинении Хэ Лутина (1903–1999) «Прекрасная ночь» (1978 г.) на фоне богатого звукового орнамента, вписывающегося в европейские каноны, воспроизводится тема, в основу которой положена китайская народная песня.

В произведениях, созданных в период с 2000 по 2023 г., обнаруживается смешение жанров и стилей, сочетание западных техник с традиционными китайскими мелодиями и ритмами. Из наиболее характерных произведений приведем также «Алые пионы расцвели», «Совместная работа военных и крестьян», «Вышивание надписи на золотом полотне», «Излияние благодарности после освобождения» Ван Цзяньчжона и «Вариации на тему народных песен Шэньбэй» Чжоу Гуанжэна. Пьеса «Дебо куо» (2003) композитора И Ми представляет собой небольшой цикл вариаций на мелодию одноименной танцевальной песни народа хани, живущего в провинции Юньнань. Композиция «Хуан Хэ» (2003), в основе которой лежат варьированные мотивы китайских народных песен, отражает сложное взаимодействие западной и восточной музыкальных традиций в рамках европейской сонатной формы.

Другая разновидность китайских фортепианных вариаций представляет собой авторские аранжировки, где постоянно изменяются как сама тема, так и ее сопровождение. Характерными национальными образцами китайских вариаций являются произведения Инь Чэнцзуна, Чу Ванхуа, Лю Чжуаня и др. Особый интерес, на наш взгляд, представляют сочинения Шэнь Лихоня «Хуанхэ», Ван Цзяньчжона «Песня на дороге», Чу Ванхуа «Мерцание красной звезды» и т. д.

Целесообразно выделить еще один вид фортепианных вариаций, которые созданы на основе подражания народным инструментам. Среди них особо отметим следующие сочинения: «Луна, отраженная в реке Эрцуань» Чу Ванхуа, «Сотни птиц воспевают феникса» Ван Цзяньчжона, «Осенняя луна в Пинху» Чэнь Пэйсюня.

Одна из характерных особенностей китайских вариаций проявляется в поисках тембровых эффектов и в орнаментальном украшении мелодических линий. Подражание народным инструментам и ладовая опора на пентатонику предопределяет интонационные особенности музыки. Аккорды в китайских фортепианных вариациях либо отсутствуют, либо отнюдь не тяжеловесны. Зачастую их заменяют интервальные сочетания или разложенные арпеджио. Особо чаруют в фортепианных вариациях китайских композиторов красивые орнаментальные подголоски. Все это основано на этнических особенностях национальной музыки, отражает спокойствие и пластику ее развертывания. [5, с. 571].

Впечатляют циклы китайских вариаций для фортепиано Хуан Хувэя «Картины Ба Шу», созданные в 1958 г. Немаловажную роль этого композитора в формировании национальной фортепианной школы Китая подчеркивает Ян Пэй [6, с. 17]. В основу сочинения «Картины Ба Шу» положено варьирование программных пейзажных народных песен провинции Сычуань: «Утренняя песня», «Эхо уединенной долины», «Лирическая песенка», «Танец Саньсянь», «Ночное свидание в Аба», «Город лотосов».

Символично, что открывает цикл напевная мелодия «Утренняя песня», рисующая картину утреннего сенокоса, где косцы песней сопровождают начало нового рабочего дня. Второй номер цикла «Эхо уединенной горной долины» имеет в своей основе песню в тибетском стиле. Пьеса написана в трехчастной форме, в ней выразительно представлены вариативные регистровые, тембровые переклички, напоминающие звучание эха в горах. Во второй половине пьесы звучание поднимается выше на октаву.

Третий номер цикла «Лирическая песня» имеет трехчастное строение и включает в себя национальный напев «Вдалеке сестрицы переходят реку». Нижний регистр представлен синкопированным ритмом, контрастной динамикой, что создает ощущение отдаленных перекличек колокольного звона. В остро характерном «Танце Саньсянь» преобладают принципы ритмического варьирования. В основу пьесы «Ночное свидание в Аба» положен тибетский напев — мелодия песни «Ила Бажо». Здесь композитор использует устойчивое секвенционное развитие.

Среди наиболее колоритных сочинений вариационного плана, основанных на народных напевах с использованием современных западных техник, отметим также: «Цветочный барабан» Цюй Вэя, «Цветение орхидеи» Ван Лисана, «Семь главных народных песен Внутренней Монголии» Сан Туна, «Фортепианные вариации» Лю Чжуана, «Вариации на тему Игун» Ли Инхая, «Доe» Чэнь И и т. д.

Фортепианная миниатюра «Цветочный барабан» была написана Цюй Вэем в 1946 г. Исследователи отмечали, что «звучание этой фортепианной пьесы очень экзотично», особо отмечается ладовая неопределенность и «строение мелодической линии из кратких прерывистых интонаций» [7, с. 51]. Пьеса ярко отражает стиль новой эпохи и является образцом нового творческого подхода. Ритмичные звуки гонгов и барабанов на протяжении всего сочинения придают ему яркий национальный колорит и наполняют мощным дыханием жизни, а использование многозвучных диссонирующих аккордов, полифонических приемов развития и элементов додекафонии сообщают современное звучание.

Известная китайская популярная народная песня «Прекрасные пейзажи Имэншаня» лежит в основе четырехчастных, написанных в свободном стиле «Фортепианных вариаций» Лю Чжуана (1956). В этом сочинении имеют место постоянные смены быстрого и медленного движения, тональные, ритмические, динамические контрасты, полифонические, регистровые преобразования, эмоциональные нагнетания и спады.

В цикле для фортепиано «Лан Хуа Хуа» Ван Лисаня представлена тема и четыре вариации в национальном стиле на песню Шэньбэй. В песне рассказывается о девушке, которая не захотела выйти замуж за нелюбимого богача и сбежала от него с любимым юношей. Мелодическая линия здесь построена на паре многократно повторяющихся интонаций. «Каждая вариация может быть представлена как отдельное произведение с национальным колоритом. Пьеса завершается долгими протяжными нотами, что создает ощущение законченности» [5, с. 568].

Исходя из вышенаписанного, китайские вариации для фортепиано, созданные на основе национальной инструментальной музыки, наполнены этническим звучанием, отличаются характерностью мелодизма, применением уменьшенных и увеличенных интервалов, малых секунд и терций, что в подобном объеме не свойственно русским или западным произведениям. Уникальность фортепианного китайского искусства и его интеграция в мировой контекст во многом предопределены его удивительным разнообразием, и вариационные циклы являются одной из его оригинальных составляющих.

Современное китайское фортепианное искусство представляет собой результат уникального слияния музыкальной традиции и классической западной музыки. Известные концертирующие пианисты, такие как Лан Лан, Чэнь Ци, Чжоу Лун и Лю Ши Кун и др., ярко демонстрировали этот процесс в своем творчестве. Они успешно интегрировали элементы восточных и западных музыкальных традиций, порождая оригинальные и инновационные решения, которые привнесли свежий подход к исполнительскому творческому процессу.

Китайская фортепианная музыка продолжает развиваться, приспосабливаясь к изменяющейся музыкальной среде. Создание новаторских вариационных циклов активно способствует процессу формирования новых музыкальных форм и идей. Уникальный стиль, характерный для китайской фортепианной музыки, формировался под влиянием различных факторов и тенденций, что делает ее эволюцию богатой и увлекательной. Китайская музыка, бережно охраняя свои корни и традиции, не утрачивает своей идентичности.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Милка А. П.* О двух принципах преломления фольклора (на примере творчества С. Слонимского) // Музыка в социалистическом обществе: сб. статей. Вып. 2: Л.: Музыка. 1974. С. 156–169.

2. *У На.* Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приемами европейского письма: автореферат дис. … канд. иск. СПб., 2009. 23 с.

3. Вариационная форма. URL: https://ru.ruwiki.ru/wiki/ (дата обращения: 25.10.2025).

4. *Чжао Цзэхуа.* Фортепианное творчество Ван Лисана в контексте музыкальной культуры Китая второй половины XX века: автореферат дис. … канд. иск. СПб., 2023. 24 с.

5. *Торопова А. В., Князева Т. С.* Изучение феномена «этно-слух»: восприятие «родной» и «чужой» музыки китайскими и российскими студентами вузов // Психология. Журнал высшей школы экономики. 2021. Т. 18. № 3. С. 562–574.

6. *Ян Пэй.* Музыка современных китайских композиторов в формировании национальной фортепианной школы: репертуар, исполнительство, образование: дис. … канд. иск. Ростов-на-Дону, 2024. 213 с.

7. *Ян Цзиньпэн.* «Китайский стиль» в творчестве китайских композиторов: периодизация, специфика претворения // Вестник СГК. 2023. № 3. С. 46–52.

Статья поступила в редакцию 25.10.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 25.10.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
Го Тяньтянь — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии.

Information about the Author:
Guo Tiantian — postgraduate student at the Department of Music Education and Pedagogy, Institute of Music, Theatre and Choreography.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 169–177.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 169–177.
Научная статья
УДК 784.3
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_169

Художественные песни на древние тексты современных китайских композиторов (конец XX — начало XXI века)

Ян Хан
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
alex.ru@foxmail.com

Аннотация. В данной статье проанализирован процесс развития и художественные особенности китайских камерно-вокальных произведений конца XX — начала XXI в. на стихи древних поэтов. Этот жанр прошел яркий путь в социуме Поднебесной. Он проявился на всех этапах стилистической эволюции современной профессиональной композиторской школы: от подражания европейским образцам романтического генезиса до смелых экспериментов, соединяющих традиционный китайский мелос с композиторскими новациями наших дней. В статье анализируются вокальные опусы ряда известных китайских авторов. Рассматриваются также проблемы исполнительского мастерства и педагогической практики.
Ключевые слова: китайская художественная песня, древние поэтические тексты, современная композиторская техника

Original article

Art Songs on Ancient Texts by Contemporary Chinese Composers (late 20th – early 21st centuries)

Yang Hang
Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia
alex.ru@foxmail.com

Abstract. This article systematises the development and artistic characteristics of Chinese chamber vocal music based on ancient poetry from the late 20th and early 21st centuries. This genre has followed a dynamic trajectory within Chinese musical culture, manifesting itself at all stages of the stylistic evolution of the modern professional compositional school. Its development ranges from imitation of European models of Romantic provenance to bold experiments that combine traditional Chinese melos with contemporary compositional innovations. The article examines vocal works by a number of prominent Chinese composers and also addresses issues related to performance practice and pedagogical application.
Keywords: Chinese art song, ancient poetic texts, modern compositional technique

1. Историческая эволюция китайских камерно-вокальных произведений на стихи древних поэтов в XX веке

1920–1940-е гг. стали периодом зарождения и формирования китайского камерно-вокального жанра. Определяющими чертами произведений этого периода стали острая социальная тематика и ярко выраженный национальный колорит [1, с. 9]. Под влиянием западной музыки китайская музыкальная культура развивалась в различных направлениях, причем особых успехов достигла в области песенного творчества. Пионеры в создании

© Ян Хан, 2025

китайских сольных вокальных произведений, такие как Сяо Юмэй, целенаправленно занимались сочинением художественных песен по методу «написания музыки на готовый текст», отказавшись от прежней практики «подтекстовки готовых мелодий», что положило начало жанру китайской камерной песни.

Композиторы этой эпохи уделяли внимание не только сочинению мелодической линии, но и осознавали важнейшую роль фортепианного сопровождения. Они тщательно выстраивали фортепианную партию, чтобы лучше оттенить исполнение певца. Произведение Цин Чжу[1] «Великая река течет на восток» (大江东去), созданное в 1920 г. на стихи Су Ши[2] «Размышления о прошлом у Красной скалы» (念奴娇·赤壁怀古), принято считать основополагающей работой, положившей начало жанру. В нем западная композиторская техника умело сочетается с элементами китайской национальной музыки, знаменуя собой первоначальный синтез китайских и западных музыкальных традиций [2, с. 10].

Что касается вокального исполнения, китайские певцы, используя технику бельканто, не только следовали общим принципам звукоизвлечения и стилевым требованиям, но и учитывали влияние и требования родного языка и культуры. Особое внимание уделялось постижению и передаче уникального культурного духа и атмосферы той эпохи. К характерным работам этого периода также относятся «Цветок — не цветок» (花非花) Хуан Цзы[3] на стихи Бо Цзюйи[4] и «Живу я у истока Великой реки» (我住长江头) Цин Чжу на стихи Ли Чжии[5]. Эти сочинения сохраняют образный строй оригинальных поэтических текстов, усиливая их выразительность средствами музыки, и закладывают фундамент для последующего развития жанра.

После образования КНР китайские музыканты начали более осознанно и целенаправленно искать самобытный путь в искусстве, стали активно обращаться к элементам традиционной китайской музыки, придавая своим сочинениям ярко выраженное национальное своеобразие. Хотя количество произведений на древние тексты в этот период невелико, был достигнут значительный прогресс в их национальной ориентации. Композиторы стремились объединить западную композиторскую технику с языком китайской традиционной музыки, создав ряд произведений, обладающих бесспорной художественной ценностью.

В выборе тем композиторы отдавали предпочтение древним стихотворениям, несущим жизнеутверждающий пафос, таким как патриотическая поэма Юэ Фэй[6] «Река вся алая» (满江红), которая была неоднократно положена на музыку. Эти произведения не только демонстрировали очарование классической поэзии, но и соответствовали духу времени, воплощая единство художественности и идейности. В композиторской технике стали активнее использоваться национальные лады и традиционная гармония, что придавало музыке особый китайский колорит. Фортепианное сопровождение постепенно вышло за рамки простого аккомпанемента, став важным средством формирования музыкальных образов. К числу репрезентативных работ этого периода относится «Весна к югу от Янцзы» (江南春) Ло Чжунжуна[7] на стихи Ду Му[8].

Развивая опыт предыдущего этапа, эти сочинения углубили поиски национального стиля, заложив основу для будущего расцвета жанра. Важно

отметить, что в это время, несмотря на влияние различных политических кампаний, которые нарушали естественный ход творческого процесса, развитие жанра продолжалось, сохраняя преемственность в эволюции китайской художественной песни.

После начала политики реформ и открытости (1977) китайские камерно-вокальные произведения на стихи древних поэтов получили новый импульс. В условиях творческой свободы начались композиторские эксперименты в сфере стилистики, что привело к возникновению многообразных жанровых вариантов вокальных опусов [1, с. 10]. В этот период такие талантливые композиторы, как Ли Инхай[9] и Ло Чжунжун, провели углубленные изыскания, всесторонне анализируя древние тексты. В композиторской технике стали применяться средства современного музыкального языка для интерпретации древней поэзии, такие как политональность, атональность, пуантилизм, что придало жанру новое звучание, способствовало более глубокому пониманию авторами скрытых идейно-философских смыслов поэтических первоисточников. Например, в «Трех стихотворениях эпохи Тан» (唐诗三首) Ли Инхая богатая палитра гармоний и гибкие ритмические изменения ярко передают образный строй оригинальных стихов [3, с. 19].

Другим важным признаком стало дальнейшее усложнение фортепианного сопровождения. Фортепиано окончательно превратилось в полноценный компонент музыкальной выразительности, который вместе с вокальной партией выстраивает целостный образ. Например, в произведении Ло Чжунжуна «Весна к югу от Янцзы» изысканный рисунок и богатая гармоническая палитра фортепианной партии живо рисуют картины весеннего Южного Китая, усиливая художественное воздействие сочинения.

Параллельно значительный прогресс был достигнут и в вокальной технике. Певцы начали искать пути интеграции бельканто с особенностями китайской фонетики, разрабатывая методы передачи средствами голоса уникального духа и колорита древней поэзии, что привело к формированию ряда специфических китайских вокальных приемов. Это заложило прочную основу для исполнительской практики и укрепило место жанра в системе профессионального музыкального образования [4, с. 37].

2. **Инновационное развитие китайских камерно-вокальных произведений на стихи древних поэтов в XXI веке**

С наступлением XXI в. китайские камерно-вокальные произведения на стихи древних поэтов, обогащенные многокультурным контекстом современного общества, приобрели черты новой эпохи [5, с. 70]. Композиторы нового поколения, сочетая разнообразные музыкальные элементы с китайской традиционной музыкой, используют творческие подходы, отвечающие эстетическим запросам современников, придавая тем самым новому жанру свежую динамику. Это стилевое многообразие проявляется в тематике произведений, технике исполнения и других художественных аспектах. В плане интеграции музыкальных элементов китайские камерно-вокальные произведения на древние тексты демонстрируют беспрецедентную стилистическую свободу. Композиторы не только черпают вдохновение из сокровищницы традиционной культуры — классической поэзии, национальной оперы и народных песен, — но и смело заимствуют

элементы поп-музыки, джаза и других ветвей мирового музыкального «древа», что придает их творениям как классическое изящество, так и современное звучание [6, с. 20]. Например, «Песня о Чиле» (敕勒歌) 2019 г. на стихи Сюэ Баоциня и музыку Лю Чжоу[10] представляет собой обращение к народным песням степных кочевников и их новаторское переосмысление. Композиция включает широко распространенную в популярной музыке куплетную структуру, сохраняя характерные черты пентатоники в рамках гармонической схемы поп-музыки и добавляя фольклорные элементы в духе монгольского протяжного пения. Такой новаторский синтез подчеркивает художественность камерно-вокального жанра, одновременно усиливая его «слушабельность» и потенциал для распространения.

В области вокальной появились новые исполнительские направления, такие как «эстрадно-академический вокал» и «фолк-поп вокал», которые стирают традиционные строгие границы между академической, народной и эстрадной манерами пения [5, с. 71]. Подобное, порой парадоксальное сочетание прошлого и современности не только обогащает палитру выразительных средств песен на древние тексты, но и содействует их лучшему пониманию широкой слушательской аудиторией. Такие произведения, как «Моя глубокая привязанность хранит тебя» (我的深情为你守候) и «Как я буду тебя любить» (我怎样去爱你), сохраняя художественные стандарты камерно-вокального жанра, снискали популярность благодаря современной выразительной исполнительской манере.

С начала XXI в. композиторы уделяют больше внимания интерпретации классической образности, передавая дух и поэтичность древних стихов посредством введения новейших приемов музыкального языка [6, с. 22]. Широкий диапазон и изменчивая тембровая палитра фортепиано как нельзя лучше подходят для отражения драматургического строя старой поэзии. Создатели берут за основу стих как «чувство», а музыку — как «пейзаж», органично сочетая текст, мелодию и аккомпанемент, используя фортепианную партию для детальной прорисовки поэтических образов, создания музыкальных картин, наделяя поэзию, положенную на музыку, все более богатой художественной выразительностью. Адекватное слушательское восприятие часто достигается через звукоподражательные приемы, т. е. использование специфического музыкального языка для имитации различных образов природного мира. Например, в художественной песне «Песня об уединенной орхидее» (幽兰操) 2011 г., написанной Чжао Цзипином[11] на одноименное стихотворение Хань Юя[12], фортепианное сопровождение с помощью арпеджио и флажолетов имитирует легкий тембр цитры гуцинь, а нонаоли создают эффект постепенно затихающего звучания инструмента. Композитор разворачивает перед слушателем картину, наполненную духом старины, порождая утонченную и изысканную атмосферу. В камерно-вокальном произведении 2020 г. «Роскошная цитра» молодого композитора Ван Луна[13] на одноименное стихотворение Ли Шанъиня[14], фортепианное сопровождение в виде разложенных аккордов усиливает меланхоличную эмоциональную окраску, а кратковременные переходы между мажором и минором обогащают гармоническую палитру аккомпанемента, придавая ему динамичность.

Среди современных авторов, пишущих на стихи древних поэтов, особенно выделяются Чжао Цзипин и Ао Чанцюнь.

Опусы Чжао Цзипина глубоко укоренены в китайской традиционной культуре, при этом органично интегрируют западные композиторские техники, формируя уникальный индивидуальный стиль. Среди наиболее репрезентативных работ композитора в этом жанре — «Песня об уединенной орхидее» (幽兰操) и «Восемь песен на стихи эпохи Тан» (唐诗歌曲八首), которые демонстрируют глубокое понимание духа классической поэзии и высочайшее мастерство музыкальной выразительности.

«Песня об уединенной орхидее», созданная Чжао Цзипином в 2011 г. на одноименное стихотворение Хань Юя, представляет собой выдающийся образец камерно-вокального жанра. Произведение отличается изысканной структурой фортепианной партии и утонченной вокальной линией, ярко передающими благородную сущность орхидеи и идеал благородного человека. Фортепианное сопровождение использует арпеджио и флажолеты для имитации тембра цитры гуцинь, а также богатую педальную технику для создания эффекта постепенно затихающего звучания. Гармонический язык произведения сохраняет традиционные тональные рамки, обогащенные современными гармоническими красками, а применение неаккордовых тонов и модуляций усиливает музыкальную экспрессию [2, с. 14].

«Восемь песен на стихи эпохи Тан», сочиненные Чжао Цзипином в 2011 г., представляют собой синтез его подходов к музыкальной интерпретации танской поэзии. Цикл объединяет стихотворения различной тематики и стилистики, передавая уникальное эмоциональное содержание и образный строй каждого произведения через разнообразные музыкальные приемы. Например, в «Размышлениях в тихую ночь» (静夜思) композитор экспонирует спокойную мелодию и лаконичную гармонию, воссоздавая безмятежную атмосферу ночного неба, тогда как «Приглашение к вину» (将进酒) через энергичный ритм и богатую фактурную палитру передает мощный бунтарский дух поэзии Ли Бо[15]. Эти сочинения в полной мере раскрывают глубокое понимание Чжао Цзипином содержания древней поэзии и его высокое профессиональное мастерство [7, с. 123].

Ао Чанцюнь[16] — еще один талантливый композитор, внесший значительный вклад в развитие жанра камерно-вокальных произведений на стихи древних поэтов. Его творчество характеризуется вниманием к внутренней связи между поэзией и музыкой, искусным раскрытием глубинного смысла поэтических текстов. Среди наиболее значительных работ — «Цзянчэнцзы: Воспоминание о сне в ночь на двадцатое число первого месяца года и-мао» (江城子·乙卯正月二十日夜记梦) на стихи Су Ши[17] и «Цинъюйань: Праздник фонарей» (青玉案·元夕) на стихи Синь Цицзи[18].

«Цзянчэнцзы» — песня на текст, посвященный памяти супруги поэта, представляет собой глубокое эмоциональное высказывание. Композитор мастерски использует тональные переходы и ритмическую пластику для передачи глубокой тоски поэта по умершей жене. Фортепианная партия, выстроенная по принципу линеарной фактуры и имитирующая мелодические ходы традиционной китайской музыки, усиливает национальный колорит сочинения. В настоящее время эта пьеса стала важной частью учебного репертуара в музыкальных вузах Китая и регулярно исполняется на концертной эстраде.

«Цинъюйань: Праздник фонарей» — песня, основанная на стихотворении, описывающем ночной пейзаж праздника фонарей. Богатая гар-

моническая палитра и гибкие ритмические изменения ярко воссоздают поэтический образ: «Среди тысяч огней я искал ее напрасно, как вдруг, оглянувшись, увидел ее там, где свет был совсем уже слабым» (众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处). Сохраняя формальное совершенство традиционной камерной песни, произведение органично включает элементы современного музыкального языка, пробуждая новое художественное звучание классической поэзии. Эти работы убедительно свидетельствуют о высоком профессиональном мастерстве Ао Чанцюня, внося значительный вклад в совершенствование китайских камерно-вокальных произведений на стихи древних поэтов.

Особого внимания заслуживает **эволюция исполнительской практики** в сфере китайских камерно-вокальных жанров. На раннем этапе манера исполнения художественных песен была весьма близка к европейской, преимущественно используя технику бельканто. С 1940-х гг. и до начала Культурной революции китайская художественная песня вступила в период интеграции западноевропейских и местных вокальных методов. С наступлением XXI в. исполнители углубили исследования в области синтеза различных вокальных техник, сформировав более богатый и разнообразный интерпретаторский стиль.

В трактовке камерно-вокальных произведений на древние тексты ключевой проблемой является работа с языком. Китайский язык — тональный, где восходящие и нисходящие модуляции непосредственно влияют на смысловое выражение. Поэтому певцам необходимо, сохраняя качество звука бельканто, уделять особое внимание четкости произношения и чувству ритма китайского языка, достигая «идеальной дикции и округлого звуковедения» [5, с. 73]. Что требует от артистов глубокого изучения фонетических особенностей и ритмической структуры древней поэзии, воссоздания музыкальности стихов через тонкую работу со словом.

Несомненно, одной из важнейших задач исполнения является передача художественной атмосферы. Певцам необходимо глубоко понимать содержание и драматургию классической поэзии, используя тембральные изменения, динамический контроль и работу с дыханием. Например, при исполнении таких произведений с глубоким образным строем, как «Ночная стоянка у моста Фэнцяо» Ли Инхая, требуется включение мягкого, приглушенного тембра и связного, плавного дыхания для передачи настроения безмятежной и глубокой ночной тишины.

В художественных песнях XXI в. все теснее и органичнее взаимодействует с вокальной линией фортепианная партия. Она выполняет следующие основные функции:

- Формирование драматургии целого через специфические фактурные рисунки и гармоническую палитру с целью кристаллизации духовного строя древней китайской поэзии.
- Структурное объединение произведения через сквозное развитие музыкального материала, усиливающее целостность и связность сочинения.

Камерно-вокальные произведения на стихи древних поэтов занимают также важное место в профессиональном вокальном образовании, являясь ценным материалом формирования музыкально-культурной грамотности

и реализации исполнительских способностей студентов. В вокальной педагогике эти произведения очень важны, ибо

• требуют от певцов глубокого эмоционального понимания и выразительности, способствуя повышению общего уровня художественной интерпретации;

• через их изучение учащиеся могут углубить понимание китайской традиционной культуры и музыкальной эстетики;

• песни обычно невелики по масштабу, не слишком сложны в вокально-тесситурном отношении и хорошо усваиваются студентами среднего и продвинутого уровней.

Проведенный анализ эволюции китайских камерно-вокальных произведений на стихи древних поэтов в XX–XXI вв. позволяет четко проследить трансформации данного жанра — от первоначального заимствования через национальные искания к современному новаторству. В начале XX в. композиторы предприняли первые опыты на основе западной камерной песни, исследуя возможности синтеза китайских и европейских музыкальных традиций. В середине и второй половине XX в., с ростом национального самосознания, творцы стали активнее обращаться к источникам китайской традиционной музыки, создавая произведения на классические тексты, обладающие ярко выраженной национальной идентичностью. С наступлением XXI в. в условиях глобализации камерно-вокальные опусы на стихи древних поэтов обрели еще бóльшее многообразие, вобрав в себя различные элементы современного музыкального языка.

Эта эволюция отражает не только способность китайской музыкальной культуры к самообновлению, но и демонстрирует глубину и масштаб культурного взаимодействия между китайскими и иностранными музыкальными традициями. Камерно-вокальные произведения на стихи древних поэтов как важная составляющая китайской музыкальной культуры воплощают сущностные черты национального наследия, одновременно непрерывно воспринимая новые творческие импульсы, благодаря чему сохраняют свою художественную актуальность и современное звучание.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цин Чжу (青主; настоящее имя Ляо Шанго 廖尚果; 10 июня 1893, Гуанчжоу — 7 мая 1959, Шанхай) — композитор, музыкальный теоретик.

[2] Су Ши (кит. упр. 苏轼, пиньинь Sū Shì), выступавший под псевдонимом Су Дунпо (кит. упр. 苏东坡, пиньинь Sū Dōngpō) (8 января 1037, Мэйшань, Империя Сун — 24 августа 1101, Чанчжоу, Империя Сун) — поэт, эссеист, художник, каллиграф, чайный мастер и государственный деятель сунской эпохи.

[3] Хуан Цзы (黄自; 23 марта 1904 — 9 мая 1938), известный как Цзинго — композитор и педагог, родом из уезда Чуаньша провинции Цзянсу (ныне Пудун, Шанхай).

[4] Бо Цзюйи (кит. 白居易, а также Бо Лэтянь 白乐天, Бо Сяншань 白香山, 772–846) — китайский поэт эпохи Тан.

[5] Ли Чжии (кит. 李之仪; родился в округе Уди, Шаньдун; 1048–1127), любезное имя Дуаньшу (端淑), был китайским поэтом династии Сун.

[6] Юэ Фэй (кит. трад. 岳飛, упр. 岳飞, пиньинь Yuè Fēi; 24 марта 1103, Танъинь области Янчжоу — 27 января 1141) — национальный герой Китая, который в XII в. участвовал в сопротивлении вторжению чжурчжэней.

[7] Ло Чжунжун (罗忠镕; 12 декабря 1924, Саньтай, Сычуань — 2 сентября 2021) — композитор и музыкальный теоретик, профессор Китайской консерватории, бывший исполнительный директор Ассоциации музыкантов Китая.

[8] Ду Му (кит. 杜牧; 803–852) — поэт эпохи династии Тан.

[9] Ли Инхай (кит. трад. 黎英海, пиньинь Li Yinghai) — композитор, музыковед и музыкальный педагог.

[10] Лю Чжоу (刘洲; английское имя Rama; 10 октября 1981, Чунцин) — музыкальный продюсер, композитор.

[11] Чжао Цзипин (кит. упр. 赵季平, пиньинь Zhào Jìpíng; 20 июля 1945) — композитор, педагог, общественный деятель.

[12] Хань Юй (кит. трад. 韓愈, упр. 韩愈, пиньинь Hán Yù, 768—824) — философ, историк, писатель, поэт, каллиграф. Вошел в историю как яростный противник буддизма и даосизма.

[13] Ван Лун (王龙) — композитор, музыкальный продюсер, концертмейстер вокального факультета Китайской консерватории.

[14] Ли Шанъинь (кит. трад. 李商隱, упр. 李商隐, пиньинь Lǐ Shāngyǐn, годы жизни 813—858), второе имя Ишань (義山), китайский поэт поздней Тан, родился в уезде Синъян (в современной провинции Хэнань).

[15] Ли Бо (также Ли Бай) или Ли Тай-бо (кит. 李白; 李太白; 701 — 762/763 г.) — поэт времен династии Тан. Известный как «бессмертный в поэзии» (кит. 詩仙) [3], Ли Бо принадлежит к числу самых почитаемых поэтов в истории китайской литературы и считается одним из крупнейших мировых поэтов. Он оставил после себя около 1100 произведений (включая примерно 900 стихотворений).

[16] Ао Чанцюнь (敖昌群; род. в феврале 1950, Лэшань, провинция Сычуань) — композитор и музыкальный педагог. Заместитель председателя Федерации литературных и художественных кругов провинции Сычуань, председатель Музыкальной ассоциации провинции Сычуань. Ранее занимал должности ректора Сычуаньской консерватории, члена редакционной коллегии журнала «Музыкальное творчество» Китайской ассоциации музыкантов.

[17] Су Ши (кит. упр. 苏轼, пиньинь Sū Shì), выступавший под псевдонимом Су Дунпо (кит. упр. 苏东坡, пиньинь Sū Dōngpō) (8 января 1037, Мэйшань, Империя Сун — 24 августа 1101, Чанчжоу, Империя Сун) — китайский поэт, эссеист, художник, каллиграф, чайный мастер и государственный деятель Сун.

[18] Синь Цицзи́ (кит. трад. 辛棄疾, упр. 辛弃疾, пиньинь Xīn Qìjí, 28 мая 1140, Личэн (ныне Цзинань провинции Шаньдун) — 10 марта 1207) — военный деятель и поэт времен империи Южная Сун.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. 刘怡. 20世纪–21世纪初中国作曲家的艺术歌曲创作特点 (*Лю И.* Особенности творчества китайских композиторов в области художественной песни с XX по начало XXI века) // «北方音乐» 2017年第17期 9–10页.

2. *Ван Хонтао.* Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов (на материале художественных песен на стихи старинных авторов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: Белорусская государственная академия музыки. Минск, 2016. 25 с.

3. *Дун Вань.* Специфика фортепианной партии в обработках народных напевов и художественных песнях композитора Ли Инхая: автореф. дис. … канд. искусствоведения: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб., 2023 22 с.

4. *Ли Синьянь.* Китайская художественная песня: терминология, периодизация, социокультурный аспект / Музыковедение. 2022. № 11. С. 35–41.

5. 卢星池. 21世纪以来中国艺术歌曲的多元化风格 (*Лу Синчи.* Многообразие стилей китайской художественной песни с начала XXI века) // «百花» 2024年第6期 70–74页.

6. 陈君丹. 21世纪以来中国古典诗词与当代流行歌词研究专题述评 (*Чэнь Цзюньдань.* Обзор исследований китайской классической поэзии и современных популярных песен с начала XXI века) // «湖北第二师范学院学报» 2021年第11期 19–23页.

7. *Ду Пэн.* Состояние и развитие художественной песни в современной китайской культуре // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 2 (112). С. 103–109.

Статья поступила в редакцию 28.09.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 28.09.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
Ян Хан — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии.

Information about the Author:
Yang Hang — postgraduate student at the Department of Music Education and Pedagogy, Institute of Music, Theatre and Choreography.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 178–188.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 178–188.
Научная статья
УДК 745.03
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_178

Традиционные китайские благожелательные орнаменты в системе декоративно-прикладного искусства: проблемы адаптации в современном интерьерном текстиле

Ло Дань
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А. Д. Крячкова (НГУАДИ), г. Новосибирск, Россия
93luodan@gmail.com, https://orcid.org/0009-0004-9207-0539

Аннотация. Статья посвящена исследованию проблем художественного формообразования и адаптации культурного наследия в области декоративно-прикладного искусства на примере традиционных китайских благожелательных орнаментов. В центре внимания — методология трансформации этих визуальных систем в условиях современной предметно-пространственной среды, в частности в интерьерном текстиле. Преодолевая ограниченность существующих исследований, сфокусированных преимущественно на классификации и иконографии, работа предлагает теоретическую трехуровневую модель («семантика-контекст-прагматика») и конкретные стратегии художественной адаптации. Модель базируется на принципах семантического анализа и рецептивной эстетики, а ее применение демонстрируется на практике современного художественного проектирования. Научная новизна заключается в разработке комплексного методологического подхода, обеспечивающего сохранение и актуализацию традиционного орнаментального наследия через его органичное включение в актуальные художественные практики и дизайн.
Ключевые слова: традиционные китайские орнаменты, декоративно-прикладное искусство, художественная адаптация, семиотика, интерьерный текстиль, культурное наследие

Original article

Traditional Chinese Auspicious Ornaments in the System of Decorative and Applied Arts: Problems of Adaptation in Modern Interior Textiles

Luo Dan
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, Novosibirsk, Russia
93luodan@gmail.com, https://orcid.org/0009-0004-9207-0539

Abstract. This article explores problems of artistic form-creation and the adaptation of cultural heritage in the field of decorative and applied arts, using traditional Chinese auspicious ornaments as an example. It focuses on the methodology for transforming these visual systems in the context of a modern object-spatial environment, particularly in interior textiles. Overcoming the limitations of existing research, which focuses primarily on classification and iconography, the work proposes a theoretical three-level model ("semantics — context — pragmatics") and specific strategies for artistic adaptation. The model is based on the principles of semantic analysis and receptive aesthetics, and its application is demonstrated in the practice of contemporary artistic design. The scientific novelty lies in the development of a comprehensive methodological approach that ensures the preservation and actualisation of traditional ornamental heritage through its organic inclusion in contemporary artistic practices and design.
Keywords: traditional Chinese ornaments, decorative arts, art adaptation, semiotics, interior textiles, cultural heritage

© Ло Дань, 2025

Процесс становления современных китайских школ в сфере изобразительного и декоративно-прикладного искусства, сопряженный с задачей укрепления национально-культурной идентичности, актуализирует проблему возрождения художественного наследия. В этом контексте особую значимость приобретает изучение механизмов интеграции традиционных форм в актуальную предметно-пространственную среду. Интерьерный текстиль как ключевой компонент этой среды выходит за рамки сугубо утилитарной функции, выступая полноценным средством художественной выразительности и важным каналом трансляции культурных смыслов.

Традиционные китайские благожелательные мотивы (орнамент облаков, изображения дракона и феникса, лотоса, скипетра жуи, символы долголетия и т. д.) представляют собой сложную символическую систему, сформировавшуюся в ходе исторического развития декоративно-прикладного искусства. Заложенный в ее основе императив — «орнамент как смысл, смысл как благо» — является концентрированным выражением философско-эстетических воззрений китайской культуры, воплощая архетипическое стремление к гармонии и благополучию. Однако прямое, нефункциональное цитирование этих мотивов в современной художественной практике без учета изменившегося культурного контекста и функциональных требований приводит к стилистическому диссонансу и семиотическому «сбою», что существенно затрудняет их органичную интеграцию в современный художественный процесс и средовой дизайн.

Проблема взаимосовместимости традиционного орнаментального наследия с параметрами современной предметно-пространственной среды и актуальной визуальной эстетикой формирует комплексную исследовательскую задачу, находящуюся на стыке истории искусства, теории дизайна и практики сохранения культурного наследия. Как показывают исследования, в частности анализ высокоразвитой символической системы, «благожелательные орнаменты» династий Мин и Цин, между их изначальным культурно-историческим контекстом и функционально-эстетическими запросами современного интерьерного текстиля существует принципиальный разрыв. Это несоответствие порождает эффекты стилистической диссонанции и смыслового «выветривания» оригинальной символики [1, с. 8–9], что актуализирует необходимость разработки специализированного методологического инструментария для системной интерпретации и целенаправленной трансформации орнаментальных комплексов при их адаптации к новым историческим условиям.

В российской науке искусствоведческие исследования декоративно-прикладного искусства и этнического орнамента обладают устойчивыми традициями. Современные отечественные работы демонстрируют растущий интерес к семантике узоров, механизмам их современной трансформации и межкультурным параллелям, предлагая ценные методические подходы к изучению адаптивного потенциала китайских орнаментов [2–5]. Однако, как отмечается в литературе, область, посвященная непосредственно прикладному применению китайских благожелательных орнаментов в системе современного художественного проектирования и дизайна, остается недостаточно разработанной. Существенным пробелом является отсутствие целостной теоретической и методической основы, структурированной в виде конкретной модели, которая могла бы направлять процесс адаптации

[6, с. 45]. Настоящее исследование призвано внести вклад в заполнение данного пробела.

Целью настоящей статьи является исследование и структурирование художественных механизмов и методологических принципов адаптации традиционных китайских благожелательных орнаментов. Анализ осуществляется на материале актуальной практики современного текстильного искусства и дизайна. Разрабатываемая методология, опирающаяся на базовые положения теории искусства, семиотики и рецептивной эстетики, призвана сформировать научно-обоснованный подход к возрождению и интеграции традиционных культурных ресурсов в систему современного декоративно-прикладного искусства и художественного проектирования.

В рамках исследования используются следующие рабочие дефиниции:

Благожелательные орнаменты — исторически сложившиеся системы визуальных символов в китайском декоративно-прикладном искусстве, кодирующие позитивные социально-культурные ценности (счастье, процветание, долголетие) через комплекс художественных средств, включающий метафору, изобразительный символизм и омофонические ассоциации.

Адаптивность (в контексте орнаментального наследия) — процесс формотрансформации и смыслового перекодирования традиционных символических комплексов, обеспечивающий их функциональную и эстетическую интеграцию в новые материальные носители, пространственные контексты и средовые условия. Данный процесс концептуализируется как трехуровневая система, включающая сохранение базового культурного кода, его трансформацию в соответствии с актуальным контекстом и инновацию на уровне формы, материала и функции (табл. 1).

Таблица 1

Сравнительный анализ традиционных благожелательных орнаментов и стратегий адаптации для современных текстильных изделий

Измерение (Уровень анализа)	Традиционные благожелательные орнаменты в их первоначальном виде	Стратегии адаптации для современных текстильных изделий
Семантический уровень	Ритуальные, религиозные и сельскохозяйственные метафоры общества	Переосмысление универсальных ценностей, экологические метафоры и ослабление иерархической символики
Контекстуальный уровень	Торжественные случаи, придворные/гражданские мероприятия	Современные дома, общественные пространства, межкультурный обмен
Система цветов	Растительные красители, типичные цвета	Экологически чистые красители, нейтральная низкая насыщенность, градиентная система
Аспекты формообразования	Высокосимметричные, непрерывные орнаменты [7-8]	Модуляризация, абстракция и параметрические варианты
Свойства материалов	Парча, вышивка, лаковые изделия, фарфор	Умный текстиль, 3D-вязание [9], многофункциональные ткани
Функциональное позиционирование	Символизм и иерархия	Сдвиг от репрезентативной функции к эмоционально-средовой и нарративной. Создание персонализированной эстетики и культурного комфорта

Традиционные китайские благожелательные орнаменты представляют собой целостную художественно-семантическую систему, выходящую за рамки простой декоративности. Их генезис и структура укоренены в фундаментальных принципах национальной философско-эстетической мысли, нашедших отражение в классических трактатах, таких как «И цзин», с его концепциями «наблюдения образа в предмете» (观物取象) и «исчерпания смысла в создании образа» (尽意尽象) [10, с. 83–85]. Именно на этой мировоззренческой основе сложился арсенал художественных приемов — «сопоставления с добродетелью» (比德), омофонических соответствий и символических аналогий, — посредством которых природные и мифологические феномены, а также этико-социальные концепты кристаллизовались в устойчивые визуальные коды. Так, изображение оленя (鹿, *lù*) благодаря омофонии превращается в символ благополучия и служебного успеха (禄, *lù*), ваза (瓶, *píng*) — в пожелание мира (平, *píng*), а гранат с множеством семян — в иконографическую формулу многодетности. Подобный способ смыслопорождения, определяемый принципом «выражения смысла через форму и передачи принципа через смысл», обеспечивает традиционному орнаменту роль носителя культурной памяти и транслятора ценностных ориентаций [11, с. 20–21].

Период династий Мин и Цин, отмеченный расцветом декоративно-прикладного искусства, демонстрирует кульминацию развития данной системы: орнаментальные комплексы этого времени характеризуются высокой степенью канонизации, тесной связью с народной обрядностью и исключительным разнообразием символических комбинаций [12, с. 68]. В контексте художественной семиотики, как отмечала Сюзанна Лангер, искусство является «созданием форм, символически выражающих человеческие чувства» [13, с. 98–119]. Благожелательные орнаменты можно рассматривать как визуальную фиксацию идеализированных эмоциональных состояний, в которых стремление к счастью, гармонии и долголетию кристаллизуется в устойчивые эмоциональные символы. Связь между планом выражения (графической формой) и планом содержания (символическим значением) здесь не произвольна, а детерминирована многовековым историко-культурным консенсусом, что обеспечивает их семантическую стабильность в рамках породившей их традиции, но одновременно создает вызов при попытке их интерпретации и интеграции в иной культурный или временной контекст.

Теоретическое осмысление проблем восприятия и интерпретации художественных форм претерпело существенную эволюцию, что имеет ключевое значение для методологии адаптации традиционного орнамента. В своей работе «Искусство и иллюзия» (1950) Э. Гомбрих, оставаясь в парадигме классического искусствознания, предложил рассматривать визуальное восприятие через призму психологии и когнитивных процессов. Его концепция «модификации схемы» объясняла, как предсуществующие ментальные структуры («схемы») направляют и корректируют восприятие образов, акцентируя активную роль зрительского опыта [14, с. 7].

В последующие десятилетия, с конца 1960-х по 1980-е гг., эстетика рецепции, развиваемая Х. Р. Яуссом и В. Изером, осуществила методологический поворот, перенеся фокус исследования с имманентных свойств произведения на динамику его восприятия. Согласно этой теории, смысл

произведения искусства рождается не как застывшая данность, а в процессе интерактивного диалога между создателем, текстом и реципиентом, чьи «горизонты ожидания» исторически и культурно обусловлены [15, с. 21–23]. Данный подход делает очевидным ключевую проблему адаптации: изначальный контекст бытования традиционных мотивов (аграрный уклад, ритуальные практики) радикально отличается от контекста современного урбанизированного общества. Прямое, нерефлексивное заимствование орнаментального наследия без учета этой трансформации среды восприятия неизбежно ведет к смысловому разрыву и эстетической отчужденности.

Параллельно, в рамках семиотического подхода, искусство стало рассматриваться как открытая система знаков. Классификация Ч. С. Пирса, различающая иконические (сходство), индексальные (причинно-следственная связь) и символические (условность) знаки, предоставляет тонкий инструментарий для анализа орнамента [16, с. 99–102]. Эта полисемиотическая природа традиционных узоров, где один мотив (например, рыба) может функционировать одновременно как икона (изображение рыбы), индекс (символ изобилия) и символ (пожелание богатства), открывает широкие возможности для их деконструкции и реинтерпретации в современной художественной практике.

Несмотря на методологическое разнообразие, рассмотренные теоретические подходы демонстрируют принципиальную конвергенцию в понимании природы художественного смысла. В современной парадигме он перестает трактоваться как имманентное и фиксированное свойство произведения, обретая статус динамического феномена, постоянно генерируемого в пространстве взаимодействия между объектом, когнитивными структурами зрителя и конкретным социокультурным контекстом восприятия.

Эволюция теоретической мысли в искусствознании обнаруживает при этом не разрыв, а внутреннюю преемственность и развитие. Классическая традиция заложила основу, признав активную роль субъекта восприятия. Эстетика рецепции углубила этот тезис, поместив индивидуальное восприятие в рамки коллективных, исторически сформированных «горизонтов ожидания». Наконец, семиотический поворот ввел в анализ понятие культурного кода и знаковых систем, что позволило объяснить механизм смыслопорождения через призму структурированных паттернов коммуникации. Таким образом, происходит последовательное расширение горизонта анализа: от индивидуальной психологии (Гомбрих) — к исторически обусловленной коллективной рецепции (Яусс) — и далее к универсальным механизмам культурной семиотики.

Вклад исследователей, работавших в разные эпохи, можно рассматривать как взаимодополняющие фазы в формировании целостной концепции «ориентированного на реципиента понимания искусства». Эта синтетическая позиция является методологической основой для настоящего исследования, поскольку именно она позволяет адекватно анализировать проблему адаптации традиционных орнаментов, учитывая как устойчивость их внутреннего культурного кода, так и изменчивость внешних условий их восприятия и функционирования в современной среде.

Таким образом, адаптация традиционного орнаментального наследия может быть осмыслена как особая форма художественного перевода, задача которого — осуществить перенос смысловых структур через барьеры времени, смены пространственного контекста и трансформации материальных носителей. Этот процесс подтверждает тезис о том, что, по меткому выражению Ли Яньцзу, «традиция — это не застывший шаблон, а постоянно обновляемый ресурс» [17, с. 12–17]. Следовательно, центральная художественная проблема заключается не в консервации формы, а в сознательном конструировании нового контекста восприятия для сложившихся систем декоративных орнаментов.

Актуальные требования к предметно-пространственной среде, формируемые логикой современного дизайна, делают эту задачу особенно насущной. Современный интерьер, ориентированный на функциональность, эргономический комфорт и личностную индивидуализацию, предъявляет к текстилю как его ключевому элементу качественно иные требования. Он перестает быть сугубо декоративным элементом, а должен воплощать в себе синтез практической ценности, нарративной глубины и способности к эмоциональному резонансу [18–19]. Именно этот комплексный запрос определяет необходимость и направление художественной трансформации традиционных мотивов, обеспечивающей их органичное и осмысленное включение в новую среду.

Для решения обозначенных задач в настоящем исследовании предлагается трехуровневая модель художественной трансформации, интегрирующая семантический, контекстуальный и прагматический аспекты. Эти взаимосвязанные уровни образуют комплексную методологическую систему, обеспечивающую системный подход к адаптации традиционных орнаментальных комплексов в практике современного декоративно-прикладного искусства и дизайна.

Семантический уровень направлен на работу с культурными смыслами и предполагает стратегии их сохранения, трансформации и актуализации. Ключевая задача заключается в декодировании исходного символического значения мотива и оценке его релевантности современному культурному контексту. Например, традиционные символы долголетия (как в композиции «Пять благословений») могут быть переосмыслены в рамках актуальной парадигмы ценности здоровья и качества жизни. В то же время некоторые мотивы, например, связанные с темой сыновнего продолжения рода, требуют критического пересмотра для нивелирования устаревших социальных коннотаций и могут быть адаптированы как символы обновления, надежды и развития.

Контекстуальный уровень охватывает адаптацию орнамента к параметрам современной предметно-пространственной среды, образу жизни и эстетическим требованиям. Это предполагает смену материальных носителей: традиционные для декора материалы (парча, вышивка, фарфор) уступают место современным видам текстиля — шторам, постельным принадлежностям, коврам, обивке, что влечет за собой трансформацию масштаба, ритма и способа интеграции орнамента [20, с. 15].

Прагматический уровень фокусируется на функциональной интеграции орнамента в объекты среды и на обогащении пользовательского опыта.

Этот уровень связывает художественную форму с утилитарными и эмоционально-тактильными качествами изделия (табл. 2).

Таблица 2

Стратегии адаптации на семантическом, контекстуальном и прагматическом уровнях

Уровень	Стратегия адаптации	Пример применения
Семантический	Сохранять основополагающие метафоры	Лотос как символ чистоты одновременно усиливает экологические коннотации.
	Устранять устаревшие контексты	Устранение иерархических и суеверных ассоциаций.
	Расширять символические измерения	Превращение символа «Лэйвэнь» из символа вечных циклов в метафору круговой экономики.
Контекстуальный	Пропорциональные отношения	Крупномасштабные настенные аппликации в сочетании с мелкими аксессуарами.
	Визуальный ритм	Достижение минималистской эстетики за счет взвешенного применения.
	Функциональное зонирование	В детских комнатах используются мотивы животных, а в кабинетах — литературные образы.
	Межкультурная коммуникация	Мотив дракона абстрагирован и стилизован.
Прагматический	Тактильный	Глубина текстуры достигается за счет жаккардового плетения, вышивки и 3D-тиснения.
	Визуальный	Динамические эффекты создаются с помощью отражающих материалов.
	Интеллектуальный	Интерактивная функциональность обеспечивается за счет термохромных и фотохромных технологий.

Особого внимания заслуживает интеграция принципов устойчивого развития с практикой сохранения традиционных ремесел. Адаптация орнаментального наследия предполагает использование натуральных растительных красителей (индиго, марена) для воспроизведения аутентичной колористики, что не только соответствует экологическим стандартам, но и актуализирует традиционную концепцию «гармонии между небом и человеком» [21, с. 12]. Параллельно осуществляется сотрудничество с мастерами-носителями нематериального культурного наследия, применяющими техники сучжоуской вышивки и ткачества кэси для создания высокохудожественного текстиля. Данный подход обеспечивает не только формальные инновации, но и живую передачу традиционных технологий, реализуя модель «нематериального культурного наследия, активированного средствами дизайна».

В современной практике декоративно-прикладного искусства процессы художественной адаптации традиционных мотивов выполняют роль связующего звена между историко-культурным наследием и актуальными художественными практиками. Этот сложный процесс, выходящий за рамки формального цитирования, предполагает системное переосмысле-

ние технологии, формы и функции, обеспечивая органичную интеграцию традиционных элементов в современную визуальную культуру.

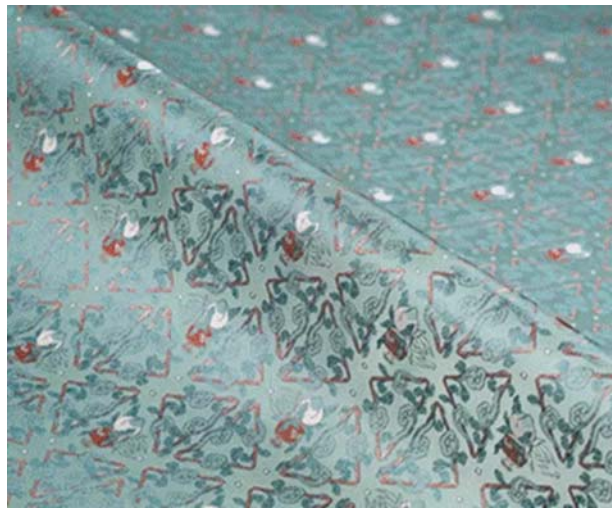
Ряд современных проектов демонстрирует эффективность предложенного подхода. Работа «Поклонение фениксу ста птиц» (Nanjing Cloud Brocade) сочетает канонические мотивы «узора хурмы» и «ста птиц» с инновационными технологиями ткачества (плотность 780 нитей/см²). Разработка «нефритовой нити» создает оптические эффекты динамической трансформации орнамента в зависимости от освещения, демонстрируя синтез традиционной эстетики и современных материаловедческих решений.

Проект ‘‘Li Brocade Code’’ (Код парчи Ли) представляет пример формальной трансляции: сложные тотемные орнаменты (тыква-горлянка, змеиная чешуя) редуцированы до геометрических абстракций, а технология 3D-жаккарда воссоздает трехмерную текстуру, визуализируя процесс «перетекания» традиционных символов в современный визуальный язык [22, с. 8].

Музейный центр Нанкина реализует стратегию функциональной трансформации, адаптируя орнаменты (драконы, волны) для бытовых объектов (ночники) (ил. 1). Этот подход осуществляет переход от созерцательной функции к утилитарной, обеспечивая переход символов из церемониального в повседневный контекст [8, с. 12]. Аналогично, расширение формата парчи Сун с орнаментом «Три изобилия и девять благопожеланий» для интерьерного использования демонстрирует функционально-смысловую трансформацию орнамента (ил. 2).

Будущие исследования должны уделять приоритетное внимание: созданию цифрового каталога традиционных орнаментов; развитию междисциплинарных подходов на стыке искусствоведения, антропологии и материаловедения; формированию этических стандартов, балансирующих культурную аутентичность и экологическую ответственность.

Ил. 1. Ночной светильник в рамке для фотографий с благожелательным орнаментом, современный (吉祥纹样相框小夜灯 — 现代). Музейный комплекс Нанкина (南京市博物总馆). URL: njmuseumadmin.com/Article/show/id/3994



Ил 2. Цянь Сяопин (钱小萍). Парча с тремя изобилиями и девятью благожелательными орнаментами, современный (宋锦三多九如纹 — 现代). URL: bk.taobao.com/k/hanfumianliao_13127/e8d2b7c4c2f731634d2a22274280f3cd.html

Данные направления обеспечивают методологическую основу для дальнейшего развития теории и практики адаптации традиционного орнаментального наследия в системе современного декоративно-прикладного искусства.

Заключение

Проведенное исследование подтверждает, что традиционные китайские благожелательные орнаменты, являясь концентрированным воплощением национальной философско-эстетической традиции, в условиях современного декоративно-прикладного искусства и дизайна подвергаются комплексному процессу, включающему семантическую реинтерпретацию, формальное обновление и трансформацию материального носителя.

Разработанная в работе трехуровневая модель художественной адаптации («семантика-контекст-прагматика») предоставляет системный методологический инструментарий для анализа и направления этого процесса, позволяя оценивать качество трансформации орнаментальных комплексов. Ключевым условием успешной интеграции традиционных элементов является достижение динамического баланса между внутренней культурной логикой наследия, внешними пространственно-функциональными требованиями современной среды и возможностями актуальных материалов и технологий.

Художественное переосмысление традиционных орнаменты, осуществляемое на основе предложенной модели, устанавливает продуктивный диалог между культурной памятью и инновационными художественными практиками, выступая связующим звеном между восточными и западными творческими традициями. Достигаемый таким образом симбиоз наследия и методологических новаций открывает новые перспективы для развития современного декоративно-прикладного искусства, обеспечивая не только сохранение, но и актуальное переживание культурных кодов в новых исторических и средовых контекстах.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Песчанская Е. В.* Китайские благожелательные орнаменты в декоративно-прикладном искусстве династий Мин и Цин: автореф. дис. … канд. искусствоведения. Барнаул, 2013. С. 8–9. EDN: ZOXBTH

2. *Войтова Е. А.* Стиль модерн и национальные традиции в орнаментах русских декоративных тканей начала XX века // Новое искусствознание. 2023. С. 1–15. URL: https://ojs.newartstudies.ru/index.php/journal/article/view/307 (дата обращения: 20.10.2024).

3. *Савенкова М. М.* Орнамент и декор в Андроновской керамике и текстиле // Археология НГУ. 2018. С. 50–63. URL: https://journal.archaeology.nsc.ru/jour/article/view/351 (дата обращения: 20.10.2024).

4. *Бурилова Е. П.* Орнаментальные мотивы русского текстиля: синтез традиций и современности // Теория и практика декоративно-прикладного искусства. 2014. С. 112–119. EDN: TVQGQV

5. *Михайлова Л. В.* Искусство растительного орнамента в российском текстиле XIX–XX веков: дис. … канд. искусствоведения. М., 2011. С. 1–190. URL: https://www.dissercat.com/content/iskusstvo-rastitelnogo-ornamenta-v-praktike-rossiiskogo-tekstilya-kontsa-xix-nachala-xx-veko (дата обращения: 20.10.2024).

6. *Фон Арб-Кнорозок Т. Ю.* Орнамент в художественной практике декоративно-прикладного искусства XIX века: У. Моррис: дис. … канд. искусствоведения. М., 2002. С. 1–180. URL: https://www.dissercat.com/content/ornament-v-khudozhestvennoi-praktike-dekorativno-prikladnogo-iskusstva-vtoroi-poloviny-xix-v (дата обращения: 20.10.2024).

7. *Бесчастнов Н. П., Рыбаулина И. В., Дергилёва Е. Н.* Дискретный текстильный орнамент: особенности и современные возможности // Технологии & качество. 2022. № 4. С. 52–57. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=50093546 (дата обращения: 20.10.2024).

8. *Бесчастнов Н. П., Рыбаулина И. В., Дергилёва Е. Н.* Пути совершенствования непрерывного текстильного орнамента // Технологии & качество. 2023. № 4. С. 57–62. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=63436441 (дата обращения: 20.10.2024).

9. *Патина Т. Е.* Современные технологии проектирования орнамента с 3D-эффектом // Костюмология. 2022. № 2. С. 40–50. URL: https://kostumologiya.ru/PDF/07IVKL222.pdf (дата обращения: 20.10.2024).

10. 佚名. «周易·系辞上» («Чжоу и. Си цы шан» — Книга перемен: Прилагаемые изречения. Часть первая). 北京: 中华书局 (Пекин: Чжунхуа шуцзюй), 2010. С. 83–85. URL: https://www.zhbc.com.cn/book/9787101073545.html (дата обращения: 20.10.2024).

11. *Масалова Е. В.* Орнамент как «Связующая нить» современного и традиционного искусства // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. Спецвыпуск, 2007: Искусствоведение. С. 112–115

12. *Виноградова Н. А.* Китай, Корея, Япония: образ мира в искусстве. М., 2010. С. 68. EDN: RAYTRR.

13. *Langer, Susanne K.* Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1942. P. 26.

14. *Гомбрих Э. Х.* История искусства / пер. с англ. Наньнин: Издательство изобразительного искусства Гуанси, 2008. С. 7. URL: http://www.gxms.net/book/9787807463489.html (дата обращения: 20.10.2024).

15. *Jauss, Hans Robert*. Literary History as a Challenge to Literary Theory // Toward an Aesthetic of Reception / translated by Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. P. 21–23. URL: https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttttpfq (дата обращения: 22.10.2025).

16. *Peirce, Charles S.* Logic as Semiotic: The Theory of Signs // Philosophical Writings of Peirce / ed. by J. Buchler. New York: Dover Publications, 1955. P. 98–119. URL: https://archive.org/details/philosophicalwri00peir (дата обращения: 20.10.2024).

17. 李砚祖 (Ли Яньцзу). «设计中的传统与现代» («Чуаньтун юй сяньдай цзай шэцзи чжун» — Традиции и современность в дизайне) // «装饰» («Чжуанши»). 2019. № 5. С. 45–52. URL: https://www.izhsh.com.cn/CN/10.3969/j.issn.0412-3662.2019.05.003 (дата обращения: 21.10.2025).

18. *Ткач Д. Г.* Источники сюжетных композиций французского печатного текстиля XVIII–XIX вв. // RUDN Journal (Semiotics). 2018. С. 230–244. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=15868837 (дата обращения: 20.10.2024).

19. *Уваров В. Д.* События всемирной истории в искусстве таписсерии 19–20 веков / Европейское искусство 19–20 веков. Исторические взаимосвязи. Государственный институт искусствознания, М. 1998. С. 90–110.

20. *Уваров В. Д.* Орнамент в костюме: учебное пособие. М.: МГТУ. 2010. 56 с.

21. 杭间 (Хан Цзянь). «中国工艺美学史» («Чжунго гунъи мэйсюэ ши» — История китайской эстетики ремесел). 上海: 上海人民出版社 [Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ], 2008. С. 215. URL: https://www.spph.com.cn/book/9787208077220.html (дата обращения: 20.10.2024).

22. 苏州丝绸博物馆 (Музей шелка Сучжоу). «宋锦‘三多九如纹’宽幅织造技术突破» («Сун цзинь ‘сань до цзю жу вэнь’ куаньфу чжицзао цзишу тупо» — Прорыв в технике ткачества широких полотен парчи Сун с орнаментом «Три изобилия и девять благопожеланий») // «中国纺织报» («Чжунго фанчжи бао»). 2022. 15 марта. С. 12–13. URL: http://www.texnet.com.cn/news-123456.html (дата обращения: 20.10.2024).

Статья поступила в редакцию 12.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 12.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
Ло Дань — аспирант кафедры искусств.

Information about the Author:
Luo Dan — postgraduate student at the Department of Arts.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 189–196.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 189–196.
Научная статья
УДК: 781.7:394.3(517)
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_189

Ритуальные функции «Гуруу дуу»: от шаманских обрядов до придворных церемоний

Чжан Исюань
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
811384718@qq.com

Аннотация. В статье рассматривается песенный жанр Гуруу дуу как ритуальное явление монгольской музыкальной культуры. Особое внимание уделяется его функциям в рамках шаманских обрядов, придворных церемоний и коллективных форм сакральной коммуникации. Раскрываются смысловые, структурные и историко-культурные особенности жанра. В исследовании применен междисциплинарный подход, сочетающий методы этномузыкологии и культурной антропологии. Новизна работы заключается в рассмотрении Гуруу дуу как динамической ритуальной системы, обладающей адаптивностью к историческим и культурным изменениям. Установлено, что жанр сохраняет сакральное ядро, несмотря на институционализацию, и выполняет функции музыкального медиатора между различными уровнями социального и духовного пространства. Показана его роль в трансляции власти, памяти и культурной идентичности.
Ключевые слова: монгольская музыка, Гуруу дуу, ритуал, шаманизм, придворная культура, протяжная песня, этномузыкология, нематериальное наследие, сакральные практики, культурная идентичность

Original article

Ritual Functions of *Guruu Duu*: From Shamanic Rites to Court Ceremonies

Zhang Yixuan
Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia
811384718@qq.com

Abstract. The article examines the song genre *guruu duu* as a ritual phenomenon of Mongolian musical culture. Particular attention is paid to its functions in shamanic rites, court ceremonies, and collective forms of sacred communication. The semantic, structural, and historical-cultural features of the genre are revealed. The study uses an interdisciplinary approach, combining methods of ethnomusicology and cultural anthropology. The novelty of the work lies in the consideration of *guruu duu* as a dynamic ritual system that is adaptable to historical and cultural changes. It has been established that the genre retains its sacred core despite institutionalisation and functions as a musical mediator between different levels of social and spiritual space. Its role in the transmission of power, memory, and cultural identity is demonstrated.
Keywords: Mongolian music, *guruu duu*, ritual, shamanism, court culture, long song, ethnomusicology, intangible heritage, sacred practices, cultural identity

Монгольская музыкальная культура представляет собой многослойное и динамичное явление, в котором отразились как архаические элементы шаманских практик, так и черты высокоорганизованной придворной традиции [1]. Одним из наиболее выразительных и при этом слабо изученных компонентов этой культурной системы является песенный жанр Гуруу дуу

© Чжан Исюань, 2025

(также встречаются варианты названия: Гуругэ, Гу ру, Гуридао). Это форма монгольской протяжной песни, выполняющей сакральные и ритуальные функции, берущая начало в глубинах народной традиции и сохранившая значимость до наших дней.

Особенностью Гуруу дуу является ее двойственная природа: с одной стороны, она восходит к шаманским песнопениям кочевых народностей, с другой — оказалась тесно вплетена в придворный ритуал эпохи Юань и последующих династий. На протяжении веков Гуруу дуу функционировала как средство сакральной коммуникации — между живыми и предками, народом и властью, повседневным и трансцендентным. Исполнение этих песен сопровождало жертвоприношения, пиршества, свадьбы и государственные церемонии, формируя устойчивый звуковой код монгольской ритуальности.

Несмотря на признание Гуруу дуу объектом нематериального культурного наследия Китая, научные исследования этой традиции в значительной степени остаются фрагментарными. Преобладающее большинство публикаций сосредоточено на музыкально-этнографическом или фольклористическом описании жанра, тогда как его ритуальные функции, семантика и структурные особенности до сих пор не получили достаточного освещения. Особенно мало внимания уделяется изучению Гуруу дуу как целостного ритуального явления, включенного в религиозные, социальные и политические контексты.

Цель настоящей работы — рассмотреть Гуруу дуу как ритуальный феномен, раскрывающийся на пересечении сакрального, художественного и политического. Предметом исследования выступает функционирование Гуруу дуу в ритуальном контексте — как формы музыкального выражения, обеспечивающей реализацию обрядов, укрепление коллективной идентичности и сакрализацию власти.

Важным аспектом является рассмотрение Гуруу дуу не только как части фольклора или нематериального наследия, но и как динамической ритуальной системы, способной адаптироваться к изменяющимся историко-культурным условиям при сохранении глубинного сакрального содержания.

Изучение Гуруу дуу активно развивается на стыке этномузыкологии, фольклористики, культурной антропологии и истории искусства. Однако подходы к изучению данного жанра заметно разнятся. Часть исследователей концентрируется на описании музыкальной структуры, другая на историко-культурной среде исполнения, в то время как анализ ритуального назначения остается второстепенным.

Так, в работе Цзя Ю. и Го П. [2] сделан акцент на живом наследии ордосской Гуруу дуу, зафиксированы мелодические и поэтические особенности жанра, описана его связь с природным и духовным укладом местного населения. Однако при этом Гуруу дуу представлена скорее как форма фольклора, чем как часть институционализированного ритуала.

В исследовании Насу [3] отмечается, что в монгольской музыкальной традиции инструмент моринхуур выступал не просто в качестве сопровождения вокала, а как своеобразный тембровый «партнер» человеческого голоса. Акустические особенности инструмента — способность тянуть звук, создавать вибрирующие «ветровые» обертоны — идеально соответствовали стилю песен данного жанра.

В исследовании Уланцзе и Уссиригулэн [4] подчеркивается происхождение жанра из эпохи Юань и его связь с придворной музыкальной культурой. Особое внимание уделено структуре «Турилэгэ» — триаде песен, исполняемых в определенном ладовом порядке, что придает исполнению форму ритуальной сюиты. Тем не менее функциональные аспекты — цель исполнения, обрядовая нагрузка, сакральный смысл, остаются недостаточно раскрыты.

Кроме того, происхождение самого термина «Гуруу дуу» до сих пор вызывает дискуссии. Слово «гуру» (古如) изначально означало «всеобщий, повсеместный» — то есть «пу». В хронике Тайная история монголов оно впервые встречается в XII–XIII вв. при провозглашении хана (так называемого «Гур-хан») — «всеобщего великого хана». При этом версия о том, что современное название «Хошун Ханджин-Ки» («Гуруу дуу») могло прийти из тибетских слов «гуру» или «гэр», кажется ненадежной: «гуру» есть исконное монгольское слово-титул, и маловероятно, что оно было заимствовано извне. Таким образом, слово «Гуруу дуу» скорее отражает древнее монгольское наследие — не тибетское, а исконно монгольское слово «гуру/гуру-хан», заложенное еще в эпоху формирования монгольской государственности [4].

Для анализа жанра Гуруу дуу применен междисциплинарный подход, объединяющий методы этномузыкологии, культурной антропологии, сравнительного анализа. Такой подход оправдан природой объекта, который находится на стыке музыкальной практики, сакральной традиции и коллективной памяти. Особое внимание уделяется описанию музыкальной структуры и реконструкции ритуальных сценариев исполнения.

Форма песенного жанра Гуруу дуу по своему происхождению и функциональному наполнению уходит корнями в синкретическую обрядово-музыкальную практику монгольских кочевников. Для кочевников исполнение Гуруу дуу — это не просто музыкальное представление, своего рода «ритуал», посредством которого их жизненная среда связывается с духовной сферой. Пение и слушание становятся формой диалога с природой: голос, ее вибрации и звук объединяют человека, животных и ландшафт в единую живую экосистему [5]. На разных этапах исторического развития функции этих песен претерпевали трансформации, при этом сохраняя ритуальное ядро. Данный раздел посвящен подробному рассмотрению этой эволюции — от шаманских практик к придворной музыкальной церемониальности.

В традиционном шаманизме звук выступал не просто как эстетическое явление, а как средство коммуникации с духовным миром, с небесами, предками и тотемами. Музыкально-поэтические формы, возникшие в этом контексте, представляли собой синкретическое единство — они соединяли миф, обряд, звук и сакральное пространство. В условиях кочевого образа жизни шаманское пение, звук и тембр были важными элементами культурной памяти и духовной связи с природой и предками [6].

Со временем, когда кочевой уклад трансформировался, а традиции стали подвергаться внешним воздействиям, музыкальные формы получили новую жизнь — в записи, академическом осмыслении и преобразовании. В этом смысле Гуруу дуу может рассматриваться как наследник этих древних шаманско-поэтических практик: жанр, который вобрал в себя не

просто мелодику и форму, но и сакральное, ритуальное значение, связь с тотемами и предками, символику и коллективную память.

Таким образом, шаманизм выступает не просто как исторический фон, а как функциональная основа, заложившая архетип звукового мышления, поэтической образности и обрядовой роли, из которой выросли более поздние музыкальные жанры монгольской традиции — в том числе и Гуруу дуу.

Шаманская традиция монгольских племен, сложившаяся задолго до формирования централизованной государственности, представляла собой сложную систему обрядов, основанных на вере в духов природы, предков и небесные силы. В этих ритуалах особое значение придавалось звуку — голосу, песне, шумовому сопровождению. Именно в этом контексте зарождаются прототипы Гуруу дуу — протяжные песнопения, исполняемые шаманами (бөө), часто в сопровождении варгана или бубна. Эти песни были направлены на вхождение в транс, общение с духами или очищение пространства. Музыкальные признаки тех песен — растянутость интонаций, импровизационная структура, повторяющиеся звуковые формулы — находят прямое продолжение в более поздней форме Гуруу дуу.

С принятием государственности и началом династии Юань в период XIII–XIV вв. музыкальная культура кочевников подверглась значительной трансформации. Гуруу дуу, изначально сакральная практика общинного или шаманского характера, была инкорпорирована в придворную систему обрядов и ритуалов. При дворе ханов появляется институт официальной церемониальной музыки, где Гуруу дуу исполнялась на приемах, в храмах, во время жертвоприношений, пиршеств и дипломатических встреч. Это было не просто музыкальное сопровождение, а самостоятельный обряд: песня превращается в средство закрепления легитимности власти, ее сакрализации через звук [4; 7]. Исполнение Гуруу дуу подчинялось строгим правилам: певцы облачались в церемониальную одежду, пели стоя, соблюдая порядок и недопустимость прерывания [8]. Это придавало песне характер обряда, тесно связанного с политико-сакральным протоколом.

Особую форму в придворной культуре получила структура «Турилэгэ» — триада песен, исполняемых в строгом порядке. Эта музыкальная сюита включала «Священный дворец Поднебесной», «Скакун Небесный» и «Высокий хребет горы Джими». Каждая из этих песен исполнялась в определенном ладе, а их соединение по принципу ладового родства создавало уникальный звуковой цикл. Их смысловое содержание отражало триединство государства: хан как сакральная фигура, народ как коллективный субъект и природа как духовный ориентир [7]. Именно такой подход позволяет интерпретировать Гуруу дуу как звуковую модель мироустройства эпохи Юань.

Анализ сюжетно-образной составляющей песен Гуруу дуу показывает их тематическое сходство с эпическими традициями, распространенными в регионе. Мотивы небесного скакуна, восхваления хана, тоски по родине — устойчиво воспроизводятся как в ритуальных песнях, так и в героическом эпосе. Л. С. Дампилова отмечает, что для кочевников, живущих в постоянном движении, крайне важен особый «код памяти», основанный на устойчивых «точках внимания». Частая смена мест обитания делает значимыми любые знаки, способные фиксировать историческую память: знание родословной до тотемных предков, вертикальные ориентиры среди степной горизонтали (дерево, холм, скала, коновязь), цветовые маркеры, запахи полыни и чаб-

реца, характерные звуки — от бубна до пения птиц. Поэтический текст в этой культуре функционирует как «аккумулятор» коллективного опыта, особенно в кочевнических жанрах — топонимических легендах, притчах, наказах, кратких стихах, сохраняющих «золотой канон» ценностей.

Анализируя обрядовые тексты, автор прослеживает действие зооморфного кода. Уникальные стихотворные формулы — для «приучения коровы к теленку», овцы — к ягненку и т. д. — отражают синтез практического и сакрального, где семантика и звукопись текста работают как своеобразные вербальные «заклинания» пастушеской культуры [9]. Наиболее значимым из зооморфных кодов является лошадь, поскольку в процессе монгольского быта лошадь стала неотъемлемой частью жизнедеятельности монгольского народа. Эта тесная связь также прослеживается не только в песенных жанрах, но и в танцевальном искусстве [10].

Важно отметить, что придворная форма песни не вытеснила, а интегрировала архаические шаманские черты. В частности, мелодика Гуруу дуу по-прежнему содержит черты музыкальной медитации: широкие интервалы, медленный ритм, сакральные повторы [2]. Тексты песен насыщены космогонической символикой, упоминают небесных коней, хребты, водоемы и культовые места. Таким образом, даже в условиях придворной канонизации Гуруу дуу сохраняет глубинную связь с шаманским восприятием мира.

Вопрос о жанровом статусе Гуруу дуу требует дополнительного уточнения в контексте более широкой классификации монгольских протяжных песен. Как отмечается в исследованиях Г. В. Абдуллиной [1], в структуре монгольской музыкальной традиции выделяются как бытовые формы (например, песни о пастбищной жизни), так и обрядовые и духовные песни, обладающие повышенной ритуальной значимостью. Гуруу дуу, безусловно, относится ко второй категории, но ее устойчивость и сложность музыкальной формы позволяют говорить о присутствии уникального, промежуточного жанрового слоя, сочетающего в себе элементы как лирического, так и ритуального начала.

Передача песенного материала также оставалась закрытой и ритуализированной. Несмотря на наличие нотных записей, передача Гуруу дуу осуществлялась исключительно устно — от мастера к ученику. Сам процесс обучения рассматривался как форма посвящения [8]. Это приближает жанр к религиозной практике, где знание передается не всем, а лишь избранным. Подобная модель устной традиции также восходит к шаманским кругам, где сила и знание хранятся в родовой или обрядовой линии.

Однако переход монгольских народностей к оседлому образу жизни существенно сократил естественные условия, в которых традиции хорового и протяжного пения передавались из поколения в поколение. Уменьшается практика бытового исполнения на открытых пространствах, что ранее служило ключевым механизмом сохранения вокальных навыков и ритуальных форм [11]. В этих условиях задачу передачи музыкального наследия, включая жанры вроде *Гуруу дуу,* все более берут на себя образовательные и культурные институты. Поэтому особую важность приобретает развитие непрерывного музыкального образования — как детского, начиная с дошкольного возраста, так и взрослого — обеспечивающего новые среды для сохранения и воспроизводства традиционных форм исполнения.

Роль Гуруу дуу не ограничивается сакральными функциями — она также выступает важным элементом культурной социализации. Согласно данным культурно-педагогических исследований устное песенное наследие в Внутренней Монголии традиционно использовалось как средство передачи моральных норм, знаний об истории рода и этнической идентичности. В этой связи исполнение Гуруу дуу в общинной и семейной среде приобретает характер ритуала памяти, закрепляя через музыку ключевые элементы коллективной ментальности.

Таким образом, Гуруу дуу представляет собой уникальный ритуальный феномен, эволюция которого демонстрирует переход от индивидуализированного сакрального действия (шаманизм) к централизованному коллективному ритуалу (придворная музыка), не теряя при этом своей основной функции — организации сакрального времени и пространства. Эта двойственность, архаическая по содержанию и институционализированная по форме, делает Гуруу дуу ярким примером долговечной ритуальной структуры в монгольской культуре.

Следует также отметить, что в настоящее время песенный жанр *Гуруу дуу* наиболее полно представлен в хошуне Хяньцзинь-ци региона Ордос (КНР), где он рассматривается как живое ископаемое монгольской придворной культуры и включен в национальный реестр нематериального культурного наследия Китая [6; 12]. В более широком культурном контексте современный Китай придает особое значение сохранению подобных форм традиционного искусства, особенно в многонациональных регионах. Стремительное развитие технологий и процессы глобализации делают задачу охраны этнической музыкальной традиции все более актуальной, что отражается в государственной политике и образовательных инициативах.

Во Внутренней Монголии это привело к созданию целого комплекса мер по поддержке традиционной культуры, в том числе и монгольских ритуально-церемониальных жанров. После принятия в 2005 г. Конвенции ЮНЕСКО об охране разнообразия культурных выражений были разработаны новые модели художественного образования, ориентированные на этнические компоненты музыкальной подготовки. В этот период ряд традиционных жанров региона получил официальный статус объектов нематериального наследия, что стимулировало научные исследования и создание специализированных учреждений — таких как Национальная академия искусств и Монгольский музыкальный исследовательский центр при Университете Внутренней Монголии [13; 14]. Сегодня эти структуры играют важную роль в сохранении и популяризации монгольского музыкального наследия, проводя научные проекты, международные конференции и фольклорные фестивали, а также сотрудничая с культурными центрами и школами региона.

В 2008 г. хошун Ханджин-Ки выпустил аудиовизуальное издание «Ханджинская Гуругэ», включающее 87 классических произведений [4]. Это издание наглядно демонстрирует успехи в деле исследования, спасения и охраны песни Гуругэ.

Несмотря на признание Гуруу дуу как нематериального культурного наследия, существует прямая угроза утраты традиции, учитывая, что число ее носителей стремительно сокращается. В настоящее время в хошуне Хяньцзинь-ци официально признано только около 300 человек, владеющих этим искусством [8].

Таким образом, рассмотрение жанра Гуруу дуу в исторической перспективе позволяет увидеть его не просто как фольклорную форму или архаичную песенную традицию, а как сложную и многоплановую ритуальную систему. Ее эволюция — от шаманского песнопения, ориентированного на индивидуальное сакральное переживание, к придворному музыкальному обряду с четкой структурой и функцией — отражает глубинные процессы культурной трансформации в монгольском обществе.

Гуруу дуу оказалась способна сохранить свое ритуальное ядро, несмотря на адаптацию к изменяющимся условиям: политическим, религиозным, эстетическим. В этом смысле она является примером устойчивого культурного феномена, в котором звук становится инструментом сакрализации власти, упорядочивания мира и формирования коллективной идентичности. Композиционная модель «Турилэгэ», являющаяся центральной формой исполнения, воплощает структурную символику власти, природы и народа, превращая музыкальный текст в ритуальное действо.

Современное положение жанра, особенно на территории хошуна Хяньцзинь-ци, показывает, с одной стороны, наличие живой традиции, а с другой — ее уязвимость в условиях глобализации и снижения интереса к устному наследию. Несмотря на признание Гуруу дуу объектом нематериального культурного наследия, передача песенного материала по-прежнему осуществляется преимущественно устно и в рамках ограниченного круга носителей. Это делает задачу изучения, документирования и популяризации жанра особенно актуальной.

Традиционно монгольскую музыку воспринимают как результат многовековых культурных контактов и внешних влияний, что нередко приводит к упрощенному представлению о ее внутренней структуре и ритуальной функции. Тем не менее анализ Гуруу дуу показывает, что подобные трактовки оказываются недостаточными. Музыковедческие сопоставления действительно фиксируют сходства с китайскими, тибетскими или европейскими моделями [7], но ритуальная природа Гуруу дуу выходит далеко за рамки музыкального материала. Жанр выступал важным элементом шаманских обрядов, обеспечивая сакральную коммуникацию, а позднее был интегрирован в придворные церемонии, приобретя роль символа власти и иерархии. Понимание этой трансформации возможно только при комплексном — культурологическом — подходе, рассматривающем музыку как социальный институт.

Изучение Гуруу дуу в междисциплинарной перспективе, на пересечении этномузыкологии, культурной истории и семиотики ритуала, позволяет не только глубже понять специфику монгольской культуры, но и выявить универсальные закономерности существования ритуальных музыкальных форм в традиционных обществах. Песенный жанр Гуруу дуу оказывается не просто объектом музыкального анализа, но и значимым свидетельством культурной памяти, механизмов сакрализации и способов выражения коллективного мировосприятия.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Абдуллина Г. В., Лю Илунь.* Жанровые разновидности монгольской протяжной песни // Тамбов: Грамота. 2019. Т. 12. № 2. С. 105–109. https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.20

2. 贾玉凤, 郭平. 鄂尔多斯“古如歌”的研究 (*Цзя Юйфэн, Го Пин.* Исследование ордосской «Гуругэ») // 《科幻画报》2023 年第 8 期 260–262 页.

3. *Насу.* Монгольский народный инструмент моринхуур: культурно-исторический генезис и идентификация // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2020. № 2. С. 51–56.

4. 乌兰杰, 吴斯日古冷. 鄂尔多斯杭锦旗古如歌年代考 (*Уланцзе Уссиригулэн.* Хронология становления «Гуругэ» в хошуне Ханджин-Ци (Ордос)) // 《中国音乐学》2023 年第 4 期 48–55+63 页. DOI: 10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2023.04.005.

5. *Yoon S.* (2019). What's in the Song? Urtyn duu as Sonic "Ritual" Among Mongolian Herder-singers. MUSICultures, 45(1-2). Retrieved from https://journals.lib.unb.ca/index.php/MC/article/view/28936

6. Эпос монголо-тюркских народов и шаманизм: монография / Е. О. Хундаева, Д. Б. Бадмацыренова. Нерюнгри: Изд-во Технического института (ф) СВФУ, 2014. 160 с.

7.乌兰杰, 吴斯日古冷. 元代宫廷音乐与“图日勒格”的结构 (*Уланцзе Уссиригулэн.* Придворная музыка эпохи Юань и структура «Турилэгэ») // 《艺术与民俗》2021 年第 1 期 98–113 页.

8.越晓慧. 非遗文化“古如歌”绽放古老苍韵 (*Юэ Сяохуэй.* Нематериальное культурное наследие «Гуругэ» раскрывает древнюю прелесть) // 《实践 (思想理论版)》2020 年第 10 期 54–55 页.

9. *Дампилова Л. С.* Духовно-культурные коды в поэзии монгольских народов: монография. Иркутск: Оттиск, 2016. 244 с.

10. *Го Цзин.* Музыкально-танцевальное искусство монголов на территории Внутренней Монголии // Инновационное развитие современной науки: теория и практика: сборник научных трудов по материалам XXIX Международной научно-практической конференции. Анапа, 10 августа 2024 года. Анапа: ООО «Научно-исследовательский центр экономических и социальных процессов» в Южном Федеральном округе, 2024. С. 23–29.

11. *Цэнд Эрдэнэтуяа.* Становление и развитие вокально-хоровой культуры Монголии // Наука и школа. 2018. № 2. С. 173–178.

12. *Liu Y.* (2023). Cavity Relationships and Melodic Patterns of Ordos "Guru Songs". Highlights in Art and Design, 4 (2), 58–61.

13. *Бао Минде.* Развитие традиционной монгольской музыки в современном Китае // Байкальские встречи — VIII: Историко-культурное наследие региона как фактор социально-экономического развития: материалы международной научно-практической конференции, Улан-Удэ, 11–13 сентября 2014 года / Ответственный редактор Пшеничникова Р. И. Улан-Удэ: Восточно-Сибирский государственный институт культуры, 2014. С. 562–565.

14. *Фань Цзин.* Современное состояние и перспективы развития этнического компонента музыкального образования во Внутренней Монголии // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2020. Т. 9. № 1. С. 167–178. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-1-167-178.

Статья поступила в редакцию 12.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 12.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
Чжан Исюань — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии.

Information about the Author:
Zhang Yixuan — postgraduate student at the Department of Music Education and Pedagogy, Institute of Music, Theatre and Choreography.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 197–205.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 197–205.
Научная статья
УДК 327(510+574)
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_197

Развитие китайско-казахстанского взаимодействия в рамках международных организаций: исторические аспекты и современные вызовы

Ян Хуань
Синьцзянский университет, г. Урумчи, СУАР, Китай
hang.tsui@yandex.com, https://orcid.org/0009-0008-1853-2220

Аннотация. В статье рассматривается процесс развития взаимодействия между Китайской Народной Республикой и Республикой Казахстан в рамках международных организаций с учетом исторических предпосылок, институциональных механизмов и современных вызовов. Особое внимание уделяется анализу многостороннего сотрудничества в структурах, таких как ШОС, ООН, АТЭС и ЕАЭС, а также сопряжению национальных стратегий, включая инициативу «Один пояс — один путь» и программу «Нурлы Жол». Автор выявляет ключевые риски и проблемы, связанные с геополитическим давлением, асимметрией потенциалов и угрозами региональной стабильности. Делается вывод о необходимости сбалансированной и адаптивной модели участия в международных институтах для укрепления стратегического партнерства между двумя странами.
Ключевые слова: Китай, Казахстан, Международные организации, ШОС, геополитические вызовы, стратегическое партнерство
Благодарности: статья является результатом исследования проекта Синьцзянского университета по подготовке молодых преподавателей «Исследование сотрудничества между Китаем и Казахстаном с точки зрения “Индекса пяти связей”» (номер проекта 22CPY122).

Original article

Development of China-Kazakhstan Cooperation within International Organisations: Historical Aspects and Contemporary Challenges

Yan Huan
Xinjiang University, Urumqi, China
hang.tsui@yandex.com, https://orcid.org/0009-0008-1853-2220

Abstract. The article examines the development of cooperation between the People’s Republic of China and the Republic of Kazakhstan within the framework of international organisations, taking into account historical preconditions, institutional mechanisms, and contemporary challenges. Special attention is given to the analysis of multilateral cooperation in structures such as the SCO, UN, APEC, and EAEU, as well as to the alignment of national strategies, including the Belt and Road Initiative and the Nurly Zhol programme. The author identifies key risks and problems related to geopolitical pressure, asymmetry of potential, and threats to regional stability. It is concluded that a balanced and adaptive model of participation in international institutions is essential for strengthening the strategic partnership between the two countries.
Keywords: China, Kazakhstan, international organisations, SCO, geopolitical challenges, strategic partnership
Acknowledgements: This article is the result of a research project at Xinjiang University for the training of young lecturers titled “Research on China – Kazakhstan Cooperation from the Perspective of the Five Connectivity Index” (Project No. 22CPY122).

© Ян Хуань, 2025

Введение

В условиях стремительной трансформации международной архитектуры особое значение приобретает изучение региональных форматов сотрудничества и межгосударственного взаимодействия, особенно в стратегически значимых зонах, таких как Центральная Азия. На фоне ослабления традиционных глобальных институтов, а также изменения баланса сил между ведущими государствами мира, актуализируется поиск новых механизмов регионального порядка. В этом контексте партнерство между Китайской Народной Республикой и Республикой Казахстан представляет собой не только двусторонний феномен, но и ключевой элемент формирования многосторонней системы взаимодействия в рамках международных организаций, таких как Шанхайская организация сотрудничества, Организация Объединенных Наций и другие наднациональные структуры.

После распада Советского Союза Казахстан стал одним из наиболее последовательных и прагматичных партнеров Китая в Центральной Азии. Начав с установления дипломатических отношений в 1992 г., страны за короткий исторический период выстроили прочную базу для стратегического взаимодействия, охватывающего политическую, экономическую и гуманитарную сферы. Однако именно участие в международных организациях открыло новые горизонты для двустороннего диалога, позволив Китаю и Казахстану транслировать свои национальные интересы через многосторонние каналы. Эти формы взаимодействия не только способствовали институционализации сотрудничества, но и стали инструментом балансирования интересов в условиях растущей конкуренции в регионе.

Настоящая статья направлена на анализ трансформации и современного состояния китайско-казахстанского взаимодействия в рамках международных организаций с учетом его исторических корней и политического контекста. Основное внимание уделяется институциональным механизмам, динамике участия обеих стран в многосторонних инициативах, а также новым вызовам, связанным с геополитической нестабильностью, изменением глобального экономического ландшафта и необходимостью адаптации к новым форматам регионального управления.

Материалы и методы исследований

Методологическая основа исследования включает в себя историко-сравнительный подход, позволяющий проследить эволюцию взаимодействия на разных этапах, а также системный анализ, направленный на выявление взаимосвязей между национальными стратегиями, международными институциями и внешнеполитическими приоритетами сторон. Источниковую базу составляют официальные документы, совместные декларации, доклады международных организаций, а также аналитические материалы и научные публикации, отражающие различные взгляды на характер китайско-казахстанского партнерства.

Результаты и обсуждения

Научный интерес к данной теме существенно усилился после выдвижения инициативы ОПОП и активного продвижения сопряжения с ЕАЭС. Как отмечает Ли Сялань, Казахстан играет ключевую роль в инфраструк-

турной и энергетической составляющей ОПОП, одновременно участвуя в проектах ЕАЭС и реализуя национальную стратегию «Нурлы Жол» [1]. Ян Шупин предлагает классификацию моделей взаимодействия «5+1», «1+1» и «ШОС+» подчеркивая гибридный характер возможного сближения механизмов КНР и ЕАЭС [2].

Особое внимание в литературе уделяется институционализации диалога. Н. А. Лунев на основе хроники встреч на высшем уровне демонстрирует устойчивую динамику развития стратегического партнерства, включая участие в таких организациях, как ШОС и ООН [3]. Н. А. Милованова рассматривает отношения между КНР и Республикой Казахстан как пример последовательного дипломатического сближения, где основное внимание уделяется договорной базе и формированию устойчивого механизма координации на международной арене [4].

Роль Шанхайской организации сотрудничества в китайско-казахстанском взаимодействии исследуется в нескольких работах. Н. К. Семенова подчеркивает, что ШОС, начиная с решения приграничных задач, трансформировалась в структуру, способную координировать безопасность, энергетику и экономическое развитие в Центральной Азии [5]. Н. М. Усенко отмечает, что стратегическое партнерство КНР и России в рамках ШОС оказывает прямое влияние на архитектуру международных отношений в регионе, в том числе вовлекая Казахстан как ключевого участника [6].

В центре внимания также находятся риски и вызовы для Казахстана, возникающие в процессе сопряжения. Согласно выводам Цюй Цюжуня, несмотря на значительный прогресс в реализации проектов в рамках ОПОП и «Светлого пути», существует определенная настороженность в казахстанском обществе и элите, что ограничивает возможности дальнейшего углубления сотрудничества [7]. Эту точку зрения подтверждает Лу Фэн, выделяя социально-экологические и геополитические ограничения китайско-казахстанских экономических связей, в особенности в контексте региональной конкуренции и институциональной слабости ЕАЭС [8].

Д. Г. Меркулова и И. Ф. Шоджонов в контексте саммита «Китай — Центральная Азия» акцентируют внимание на трансформации регионального порядка, вызванной активным институциональным оформлением китайского присутствия в регионе, где Казахстан выступает не только экономическим, но и политическим посредником [9]. Кроме того, Л. Т. Кожакеева подчеркивает значение этнокультурных связей и гуманитарного сотрудничества между КНР и Казахстаном как важной предпосылки устойчивого международного взаимодействия [10].

Таким образом, обширная литература по теме демонстрирует, что китайско-казахстанское сотрудничество в рамках международных организаций обладает устойчивыми историческими корнями, теоретической глубиной и перспективами развития при условии преодоления институциональных и политических вызовов.

Исторический контекст взаимодействия Китая и Казахстана в рамках международных организаций берет свое начало с момента распада Советского Союза и обретения Казахстаном государственной независимости в 1991 г. Выйдя на международную арену как суверенное государство, Республика Казахстан предприняла активные шаги по формированию

внешнеполитического курса, ориентированного на многосторонность, добрососедство и экономическую открытость. Одним из первых и наиболее значимых партнеров нового государства стал Китай, с которым уже в январе 1992 г. были установлены дипломатические отношения, ставшие основой будущего стратегического партнерства [11].

В 1990-е гг. наблюдалось поэтапное развитие двустороннего сотрудничества, главным образом в экономической и приграничной сферах. Однако международные организации еще не играли ведущей роли в китайско-казахстанском диалоге, что обусловлено институциональной слабостью постсоветского пространства и осторожностью КНР в региональной политике. Тем не менее именно в этот период формировалась база для будущей многосторонней координации, включая взаимодействие в рамках ООН и ОБСЕ, к которым Казахстан быстро присоединился, демонстрируя готовность быть частью глобального правопорядка.

Качественный скачок произошел в начале 2000-х гг. с учреждением в 2001 г. Шанхайской организации сотрудничества (ШОС), в которую вошли Китай, Казахстан и другие страны Центральной Азии. Институционализация китайско-казахстанского сотрудничества в рамках международных организаций получила четкое нормативное оформление, что наглядно подтверждается официальными документами. Так, Устав Шанхайской организации сотрудничества (2002) провозглашает приоритетами укрепление взаимного доверия, добрососедства и всестороннего сотрудничества в политической, экономической, научно-технической и культурной сферах [12]. Эти положения нашли практическое воплощение в решениях Совета глав государств ШОС за 2001–2020 гг., где фиксировались ключевые инициативы КНР, активно поддерживаемые Казахстаном, особенно в сферах энергетической безопасности и транспортной взаимосвязанности.

Участие обеих стран в таких структурах, как ООН, АТЭС и ЕАЭС, также базируется на соответствующих учредительных и регламентирующих документах. В частности, положения Устава ООН о коллективной безопасности и мирном урегулировании споров служат основой для совместных инициатив Китая и Казахстана на Генеральной Ассамблее по вопросам устойчивого развития и противодействия терроризму [13]. В рамках ЕАЭС правовую базу взаимодействия составляют Протокол о присоединении Казахстана и меморандумы о сопряжении с инициативой «Один пояс — один путь», положенные в основу реализации масштабных инфраструктурных проектов, таких как Международный центр приграничного сотрудничества «Хоргос». Как отмечает В. И. Василенко, первоначально ШОС была нацелена на урегулирование пограничных вопросов, но вскоре ее повестка расширилась, охватывая аспекты безопасности, энергетики, торговли и культуры [14]. Создание ШОС ознаменовало переход китайско-казахстанского сотрудничества из преимущественно двустороннего в устойчивое многостороннее измерение.

Параллельно стороны активно взаимодействовали в рамках глобальных институтов. Казахстан и Китай выступали в поддержку многополярного мира и реформирования международных механизмов глобального управления. Участие в структурах ООН и в Азиатско-Тихоокеанском экономическом сотрудничестве (АТЭС), а также в других региональных инициативах,

способствовало закреплению образа Казахстана как надежного партнера Китая в регионе, а самого Китая как ответственного актора на евразийском пространстве.

Таким образом, к концу 2000-х гг. сложился устойчивый фундамент китайско-казахстанского взаимодействия в рамках международных организаций, основанный на стратегическом доверии, институциональной совместимости и совпадении региональных интересов. Эта основа стала платформой для дальнейшего сопряжения национальных и интеграционных инициатив таких, как «Один пояс — один путь», «Светлый путь» и развитие Евразийского экономического союза.

Современный этап китайско-казахстанского взаимодействия в рамках международных организаций характеризуется значительным расширением форматов сотрудничества, усилением координации на глобальном и региональном уровнях, а также институционализацией совместных инициатив в сферах безопасности, экономики, инфраструктуры и цифровой трансформации. Методологически осмысление этих процессов требует опоры на историко-сравнительный подход, позволяющий отследить эволюцию партнерства, и системный анализ, раскрывающий внутренние связи между уровнями многостороннего взаимодействия.

В первую очередь следует отметить политико-дипломатическое взаимодействие в рамках Шанхайской организации сотрудничества (ШОС), которая с начала 2000-х гг. стала центральной платформой для формализации интересов Китая и Казахстана в регионе. Как указывает С. В. Астахова, именно в рамках ШОС были заложены основы не только безопасности, но и экономического партнерства, включая формирование транспортных коридоров и энергетических проектов [15]. Учитывая институциональную специфику ШОС как «площадки согласования» интересов без элементов наднационального регулирования, политический диалог между КНР и РК строится на балансе стратегического прагматизма и региональной солидарности.

Неотъемлемой частью современного взаимодействия стало участие Казахстана в глобальных инициативах Китая, прежде всего в рамках стратегии ОПОП. Как подчеркивают Ли Сялань и Цюй Цюжунь, сопряжение китайской инициативы с казахстанской программой «Нурлы Жол» обеспечило Казахстану уникальное положение «евразийского моста», усилив его статус не только как регионального хаба, но и как конструктивного участника международных экономических процессов [1; 7]. Двусторонняя координация в сфере логистики, строительства железных дорог, создания транспортно-индустриальных узлов (в частности, Хоргос) получила продолжение в рамках многосторонних платформ, включая ЕАЭС, ШОС и Азиатский банк инфраструктурных инвестиций.

Китайско-казахстанское сотрудничество охватывает и критически важные направления международной безопасности, особенно в сфере борьбы с транснациональными угрозами, контроля на границе и противодействия экстремизму. В последние два десятилетия стороны усилили координацию в рамках международных форумов, включая СВМДА, ООН и ШОС, демонстрируя общую заинтересованность в стабильности региона и сни-

жении рисков, связанных с политической волатильностью в сопредельных странах.

Особое значение приобретают новые направления сотрудничества, в частности в сферах цифровой дипломатии, «умной» логистики и кибербезопасности. Как показывают анализ Л. Б. Вардомский и М. О. Тураева, цифровизация инфраструктурных узлов вдоль маршрутов ОПОП, внедрение e-Government-платформ и развитие цифровых торговых коридоров становятся неотъемлемой частью стратегии Китая в регионе и находят отклик в казахстанской государственной политике [16]. Китайский опыт в области big data, цифрового таможенного оформления и сетевой безопасности трансформируется в практические инициативы в рамках двусторонних и многосторонних соглашений, включая форумы в рамках ШОС.

Таким образом, формы и направления современного взаимодействия между Китаем и Казахстаном в международных институтах представляют собой динамичную и многоуровневую систему, в которой стратегические интересы сторон реализуются через гибкую комбинацию двусторонних и многосторонних механизмов. Это сотрудничество опирается на исторически сложившееся доверие, институциональную совместимость и взаимные вызовы, предполагая дальнейшее расширение координации в условиях меняющейся международной среды.

Конструктивное взаимодействие Китая и Казахстана в международных организациях, несмотря на положительную динамику, сталкивается с рядом актуальных вызовов и рисков, обусловливающих необходимость переосмысления стратегических подходов и адаптации к новой геополитической реальности. Эти вызовы, будучи комплексными по своей природе, затрагивают как внешнеполитическое измерение отношений, так и внутренние структурные особенности сотрудничества.

Во-первых, растущее геополитическое давление в Центральноазиатском регионе со стороны глобальных и региональных игроков США, России и Турции создает конкуренцию интересов, которая нередко приобретает форму соперничества за влияние в многосторонних институтах. Казахстан, будучи традиционным партнером России в рамках ОДКБ и ЕАЭС, а также объектом интереса со стороны США по вопросам энергетической безопасности и демократических реформ, вынужден лавировать между различными векторами давления. Свою активную политику в регионе проводит также Турция, опирающаяся на тюркскую идентичность и Организацию тюркских государств. В этих условиях китайско-казахстанское взаимодействие в таких структурах, как ШОС или ООН, требует постоянного согласования стратегий с учетом многополярного баланса интересов и рисков усиления противоречий между крупными державами.

Во-вторых, в основе китайско-казахстанского партнерства лежит структурная асимметрия в политическом, экономическом и технологическом потенциале двух стран. Китай выступает в роли глобальной державы с амбициозными внешнеполитическими проектами и ресурсной базой, значительно превосходящей возможности Казахстана. Это приводит к рискам односторонней зависимости, особенно в таких сферах, как инфраструктурное кредитование, цифровая интеграция и энергетические ресурсы. В международных организациях эта асимметрия проявляется в различной

степени инициативности: Китай чаще задает повестку и формулирует правила игры, тогда как Казахстан нередко занимает позицию адаптации к уже выработанным форматам. Такая ситуация требует выработки более сбалансированных механизмов участия и усиления переговорных позиций со стороны Астаны.

Наконец, общим вызовом для обоих государств остаются угрозы региональной стабильности, включая трансграничный терроризм, религиозный экстремизм, наркотрафик и миграционные кризисы. Эти риски актуализируются в контексте нестабильной обстановки в Афганистане, усиления радикальных движений в некоторых приграничных районах и социально-экономических дисбалансов внутри региона. В этой связи особую роль приобретают международные институты, способные выступать в качестве платформ для координации усилий по обеспечению безопасности и стабильного развития. Однако эффективность таких структур напрямую зависит от степени доверия, транспарентности механизмов принятия решений и способности к быстрой адаптации к новым угрозам.

Таким образом, устойчивость и результативность китайско-казахстанского сотрудничества в международных организациях в значительной степени зависят от способности сторон не только углублять позитивную повестку, но и совместно реагировать на вызовы, вытекающие из внешнего давления, внутренней асимметрии и нестабильности регионального окружения.

Заключение

Развитие китайско-казахстанского взаимодействия в рамках международных организаций представляет собой важный элемент региональной и глобальной повестки, отражающий как исторически сложившиеся модели сотрудничества, так и современные трансформации мировой политической архитектуры. Проведенный в статье анализ позволил выявить, что сотрудничество между двумя странами последовательно углублялось с начала 1990-х гг.: от двустороннего стратегического партнерства до активного участия в многосторонних институтах, таких как Шанхайская организация сотрудничества, ООН и другие региональные объединения.

Исторический обзор показал, что участие Китая и Казахстана в международных структурах опирается на принципы прагматизма, взаимного уважения и стратегической гибкости. Важным этапом стало формирование ШОС как механизма коллективной безопасности и платформы для политического диалога, в рамках которой обе страны приобрели устойчивые инструменты координации. Современные формы сотрудничества выходят за рамки традиционной дипломатии и охватывают такие направления, как энергетика, цифровая дипломатия, трансграничное регулирование, а также совместное участие в инициативе «Один пояс — один путь», что усиливает международную субъектность Казахстана.

Однако наряду с достигнутыми успехами сохраняется ряд вызовов, включая геополитическую конкуренцию в регионе, асимметрию потенциалов и нестабильность на периметре общих границ. Эти факторы обусловливают необходимость выстраивания более сбалансированных механизмов взаимодействия в международных организациях, основанных

на взаимной выгоде, институциональной прозрачности и адаптивности к новым угрозам.

Таким образом, китайско-казахстанское взаимодействие в международных организациях представляет собой динамичный и многогранный процесс, сочетающий историческую преемственность с новыми формами регионального лидерства и стратегического позиционирования. Исследование подчеркивает, что успех дальнейшей кооперации во многом будет зависеть от способности сторон использовать международные институты не только как площадку для политического диалога, но и как эффективный инструмент коллективного реагирования на вызовы XXI века.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Ли Сялань.* Возможные сценарии сопряжения проекта ЕАЭС, Нурлы-Жол и инициативы «Один пояс, один путь» // Постсоветские исследования. 2023. № 5. С. 567–574.

2. *Ян Шупин.* Сопряжение ЕАЭС и проекта «Один пояс и один путь»: анализ моделей взаимодействия // Век глобализации. 2022. № 4. С. 85–96.

3. *Лунев Н. А.* Хроника взаимодействия постсоветского Казахстана и КНР (1992–2022) // Вестник РГГУ. Серия «Евразийские исследования. История. Политология. Международные отношения». 2022. № 3. С. 131–145.

4. *Милованова Н. А.* Концептуальные основы отношений КНР и Республики Казахстан // Постсоветские исследования. 2020. № 7. С. 593–602.

5. *Семенова Н. К.* Китайский энергетический вектор: значение ШОС и безопасность в Центральной Азии // Восточная аналитика. 2012. № 3. С. 144–160.

6. *Усенко Н. М.* Анализ интеграционного взаимодействия России и КНР в рамках ШОС // Научные труды ВЭО России. 2023. № 239. С. 333–348.

7. *Цюй Цюжунь.* Казахстан в инициативе «Один пояс, один путь» (2013–2022 гг.) // Вестник Томского государственного университета. История. 2023. № 81. С. 121–126.

8. *Лу Фэн.* Экономические отношения Китая и Казахстана в рамках стратегии «Один пояс — один путь» (проблемы и перспективы) // Россия в глобальном мире. 2023. Т. 26. Вып. 3. С. 58–77.

9. *Меркулова Д. Г., Шоджонов И. Ф. «*Новая эра» Центральной Азии — китайский взгляд на развитие региона // Метаморфозы истории. 2025. Вып. 35.11. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-era-tsentralnoy-azii-kitayskiy-vzglyad-na-razvitie-regiona (дата обращения: 16.09.2025).

10. *Кожакеева Л. Т., Чакенова Б. А.* Международное сотрудничество между Республикой Казахстан и Китайской Народной Республикой // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. № 2–1. С. 73–76.

11. *Ваньтин Ч.* Исследование нового механизма китайско-казахстанского взаимодействия в постковидную эпоху // Государство и рынок: механизмы и институты евразийской интеграции в условиях усиления глобальной нестабильности. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2021. С. 520–529.

12. Устав Шанхайской организации сотрудничества [Электронный ресурс]. URL: https://chn.sectsco.org/files/43921/43921 (дата обращения: 30.10.2025).

13. Устав Организации Объединенных Наций. Гл. VI: Мирное разрешение споров [Электронный ресурс]. URL: https://www.un.org/zh/about-us/un-charter/chapter-6 (дата обращения: 30.10.2025).

14. *Василенко В. И.* Шанхайская организация сотрудничества в региональной системе безопасности (политико-правовой аспект). Москва: Общество с ограниченной ответственностью «Проспект», 2014. 192 с.

15. *Астахова С. В.* Перспективы сотрудничества России и Казахстана в новых геополитических условиях // Россия и новые государства Евразии. 2009. № 2 (3). С. 51–74.

16. *Вардомский Л. Б., Тураева М. О.* Развитие транспортных коридоров постсоветского пространства в условиях современных геополитических и экономических вызовов (научный доклад). М.: Институт экономики РАН, 2018. С. 8–11.

Статья поступила в редакцию 30.09.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 30.09.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
Ян Хуань — старший преподаватель.

Information about the Author:
Yang Huan — senior lecturer.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 206–218.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 206–218.
Научная статья
УДК 94(450).094
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_206

Концептуальный глоссарий Антонио Грамши: структура и актуальность

Анна Сергеевна Русинова
АНО «Киностудия им. Данилевского», «Центр итальянского языка и культуры Данте», г. Мариуполь, ДНР, Россия
annarusinova.it@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-4775-8356

Аннотация. В статье проводится систематизация и расширенная интерпретация понятийного аппарата Антонио Грамши, разработанного им в ходе написания знаменитых «Тюремных тетрадей». Автор сосредоточивается как на центральных категориях грамшианской теории — таких как «гегемония», «гражданское общество», «органические и традиционные интеллектуалы», «исторический блок», «философия практики», — так и на ряде менее распространенных, но не менее значимых понятий. К числу последних относятся, в частности, такие термины, как «позиция партии», «молекулярные процессы», «цезаризм», «пассивная контргегемония» и др. Целью исследования является не только прояснение содержания данных концептов, но и их актуализация в свете современных социокультурных и политических трансформаций. Показано, что грамшианский понятийный аппарат может служить эффективным инструментом анализа власти, идеологических структур и культурных процессов в эпоху глобализации, постиндустриальных изменений и кризиса традиционных форм политического представительства.
Ключевые слова: Антонио Грамши, тюремные тетради, гегемония, интеллектуалы, философия праксиса, Современный Государь

Original article

Antonio Gramsci's Conceptual Glossary: Framework and Relevance

Anna S. Rusinova
Danilevsky Film Studio, Centre of Italian Language and Culture "Dante", Mariupol, DPR, Russia
annarusinova.it@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-4775-8356

Abstract. The article presents a systematisation and extended interpretation of Antonio Gramsci's conceptual apparatus, developed in his renowned "Prison Notebooks". The author focuses not only on the central categories of Gramscian theory – such as "hegemony", "civil society", "organic and traditional intellectuals", "historical bloc", and the "philosophy of praxis" – but also on a number of less common yet equally significant concepts. These include, in particular, the "party's position", "molecular processes", "Caesarism", and "passive counter-hegemony". The goal of the study is not only to clarify the meaning of these concepts but also to actualise them in light of contemporary sociocultural and political transformations. It is demonstrated that Gramsci's conceptual framework can serve as an effective tool for analysing power, ideological structures, and cultural processes in the context of globalisation, post-industrial shifts, and the crisis of traditional forms of political representation.
Keywords: Antonio Gramsci, "Prison Notebooks", hegemony, intellectuals, philosophy of praxis, "The Modern Prince"

Антонио Грамши (1891–1937) — один из наиболее влиятельных мыслителей XX в., оказавший глубокое влияние на развитие политической философии, культурологии и социологии. Его «Тюремные тетради», написан-

© Русинова А. С., 2025

ные в условиях тюремного заключения, представляют собой уникальный философско-политический текст, где основные идеи формулировались с учетом строгой цензуры [1]. Для обхода ограничений Грамши разработал собственную систему понятий, которая представляет собой своего рода шифрованный глоссарий. Этот понятийный аппарат, будучи частью марксистской традиции, выходит далеко за ее рамки, предлагая универсальные инструменты анализа власти, культуры и общества.

Представляется необходимым для начала раскрыть вопрос генезиса создания «Тюремных тетрадей». Относится он к завершающему этапу интеллектуальной деятельности А. Грамши, оборвавшемуся в 1937 г. вследствие его преждевременной кончины, совпал с годами тюремного заключения (1929–1935). Даже в условиях тюремной камеры фашистскому режиму не удалось прекратить интенсивную мыслительную работу философа [2, с. 5]. Находясь в заключении, Грамши не только занимался переводами произведений Маркса, но и активно поддерживал переписку с семьей в России. Кульминацией его творчества стали знаменитые «Тюремные тетради» — 33 тетради, создававшиеся с февраля 1929 по лето 1935 г., после чего последние два года жизни мыслитель провел в медицинском учреждении, лишенный возможности полноценно работать [3, p. 15].

Получив разрешение на письменные занятия лишь в январе 1929 г., после трех лет следствия и заключения, Грамши сделал первую запись в тетради 8 февраля того же года. Из всего корпуса рукописей 4 тетради полностью посвящены переводам, которые также встречаются в 7-й и 9-й тетрадях, тогда как остальные представляют собой сборные и специальные тетради [4, p. 12].

Сам автор характеризовал свои записи как предварительные заметки, обусловленные незавершенностью некоторых концепций и их недостаточной разработанностью. Грамши рассматривал эти материалы как подготовительную работу для будущего фундаментального исследования, используя их как средство фиксации мыслей [5, с. 3]. Название произведений отражает не только место, но и форму их создания — ежедневные записи в тетрадях, выдававшихся тюремной администрацией, что предопределило фрагментарный характер текстов и сложности их последующей интерпретации.

Распространенным заблуждением является восприятие «Тюремных тетрадей» как простого собрания записей или «открытого произведения» в традиции XIX в. Внешняя фрагментарность текста объясняется исключительно экстремальными условиями творчества [6, p. 63–65]. При более глубоком анализе становится очевидной системная организация работы, представляющей собой последовательную программу исследования. Концепты Грамши образуют целостную «сетевую структуру», где извлечение отдельных фрагментов из контекста приводит к искажению авторского замысла [4, p. 2].

Многослойность текста, его «спиральное» построение, проявляющееся в тематическом развитии концепций, сочетается с фундаментальной диахроничностью — тетради создавались в течение многих лет без авторской редактуры. Грамши рассчитывал на возможность последующей доработки, поэтому адекватное понимание текста требует учета как биографического контекста, так и исторических реалий эпохи.

Диахроническая природа текста породила множество научных интерпретаций в разных странах. Библиография исследований насчитывает свыше 20 000 работ, что побудило ЮНЕСКО признать Грамши наиболее известным итальянским эссеистом после Макиавелли [4, p. 3].

В советском пространстве открытие наследия Грамши состоялось лишь в конце 1950-х, несмотря на его активный диалог с Лениным, Богдановым, Гастевым, Троцким в рамках дискурса Коминтерна и семейные связи с советской действительностью [7, с. 1]. Первое знакомство отечественного читателя с трудами мыслителя произошло через редакцию П. Тольятти и Ф. Платоне (1948–1951), подвергшую текст значительной цензуре и тематической реорганизации. Хронологический порядок был заменен тематической группировкой с исключением «несущественных» фрагментов и переводов [8].

Современные исследователи считают работу с этим изданием методологически несостоятельной. Современные грамшистики, преимущественно итальянские ученые, обращаются к хронологической версии текста, впервые опубликованной Валентино Джерратаной в 1975 г. Это издание, включившее 29 тетрадей (без переводческих), представило текст в максимально аутентичной форме [4, p. 11–12]. Дальнейшее развитие текстологии связано с академическим изданием под редакцией Дж. Франчони, Дж. Коспито и Ф. Фрозини (2009), предусматривающим полную публикацию всего корпуса тетрадей.

Формирование российской школы изучения наследия Грамши требует кропотливой работы по переводу и научному комментированию текстов, что откроет перспективы для нового прочтения его концепций в русскоязычном научном пространстве.

Перейдем к понятийной ткани «Тюремных тетрадей».

Философия практики (Filosofia della prassi)

Понятие «философия практики» занимает одно из ключевых мест в философских построениях. Идея «практики» как совокупности индивидуальной и общественной деятельности лежит в основе философской системы Карла Маркса и его подхода к решению вопросов производства и науки. В «Экономико-философских рукописях» 1844 г., которые были недоступны для изучения Грамши, Маркс отмечает: «... как общество... производит человека как человека, так и оно производится им» [7, p. 324–325]. Эта мысль, утверждающая, что «производство» или «человеческая практика» включает не только труд, но и любую деятельность, объективируемую в социальных отношениях, институтах, потребностях, науке, искусстве и иных сферах, пронизывает все философское наследие Маркса и формирует его основополагающий принцип.

А. Лабриола развил данный аспект, подчеркивая, что исторический материализм «начинается с праксиса, т. е. с развития трудолюбия и, так как это теория трудящегося человека, то она рассматривает саму науку как работу» [8, с. 233]. По его словам, «каждый акт мысли — это усилие; т. е. новая работа», в то время как «выполненная работа, т. е. произведенная мысль, облегчает новые усилия, направленные на производство новой мысли» [8, с. 215]. Таким образом, термин «философия практики»,

используемый Грамши, выступает не риторическим приемом, а концепцией, выражающей неразрывное единство теории и практики. Размышляя над XI тезисом Маркса о необходимости преобразования мира, а не его интерпретации, Грамши отмечает, что данный тезис «не может быть истолкован как жест отказа от любого типа философии», а представляет собой «гегемоническое утверждение единства между теорией и практикой [..] Отсюда следует также то, что характер философии практики заключается в том, чтобы быть массовым понятием, культурой масс» [9, p. 1270–1271].

Необходимость единства теории и практики у Грамши обусловлена стремлением сформулировать ряд научных понятий, способных интерпретировать современную ему реальность (гегемония, исторический блок, новый здравый смысл, массовый конформизм в его связи с формами индивидуальной и коллективной свободы, пассивная революция и др.). В контексте философии практики целесообразно выделить три основных положения:

1. Ни философия практики, ни связанные с ней науки не дают детерминистических прогнозов. Единственно возможная форма предсказания заключается в практическом действии, предполагающем формирование и организацию коллективной воли. Из этого тезиса Грамши выводит критику Кроче, поскольку «религия свободы» последнего не ведет к созданию прогнозируемых результатов, избегая выработки плана трансформации и соответствующей политической воли. Аналогичная логика прогнозирования ставит под сомнение детерминистические подходы, характерные для II Интернационала, являвшиеся источником «пассивности».

2. Воля, о которой рассуждает Грамши, и, следовательно, практика, не существуют в чистом виде, но содержат материальные элементы, созданные самим человеком [1, p. 1487]. Все науки о человеке и даже науки о природе находят свое единство вне собственных границ — в сфере политики. Грамши резюмирует это в утверждении: «Философия практики — это абсолютный «историзм», абсолютная мирская и земная мысль, абсолютный гуманизм истории» [1, p. 1437].

3. Человек определяется как «ряд активных отношений (как процесс)», поскольку он «не вступает в отношения с природой просто потому, что он часть этой природы, но активно, с помощью труда и техники» [1, p. 1345]. Иными словами, каждый индивид «является не только синтезом существующих отношений, но и историей этих отношений, то есть обобщением всего прошлого» [1, p. 1346].

Таким образом, философия практики у Грамши представляет собой процесс формирования коллективной воли, соответствующей объективным потребностям и возникающим из противоречия между производительными силами и уровнем культуры и цивилизации, отраженным в социальных отношениях. Эти процессы, рассматриваемые в качестве философской категории, охватывают ряд наук о природе и человеке. По отдельности данные дисциплины могут казаться независимыми, однако, будучи рассмотренными в контексте возможного противоречия между творческой деятельностью и социальными коммуникативными связями, они становятся частью философии практики и способны оказывать влияние на политическую сферу, инициируя изменения, ведущие к формированию нового образа жизни на более высоком уровне цивилизации [10, p. 100].

Гегемония («Egemonia»)

Гегемония у Грамши — это не просто политическое господство, а способность правящего класса устанавливать моральное и культурное лидерство, добиваясь добровольного согласия подвластных. Она формируется не только в политической сфере, но и в повседневной культуре: в школе, семье, искусстве, религии и СМИ.

В грамшианской концепции категория гегемонии противопоставляется понятию «господства», упоминаемому в «Тюремных тетрадях». По мнению Грамши, лишь на раннем и примитивном этапе развития социально-экономическую формацию можно рассматривать исключительно как систему принуждения одной социальной группы по отношению к другой. В действительности же речь идет о сложной совокупности взаимосвязей, формирующих гегемонию, понимаемую как высшую способность к руководству и управлению.

Формирование концепции «гегемонии» опирается на два основных направления:

1. обсуждения в рамках III Интернационала относительно стратегии Октябрьской революции и построения Советского государства;

2. политико-философское наследие Н. Макиавелли, прежде всего его трактат «Государь».

Что касается первого направления, следует отметить, что часть исследователей противопоставляла идеи Грамши и Ленина, рассматривая их как противостояние концепции гегемонии и идеи диктатуры пролетариата, в то время как другие, напротив, обнаруживали их принципиальное сходство [11, p. 59].

Особое внимание Грамши уделяет тому, что заслуга Ленина заключается в осмыслении, в отличие от «вырождений и экономических и детерминистических упрощений», исключительной и решающей роли культурной и идейной борьбы, направленной на утверждение угнетенных классов и создание новой социально-экономической системы. Следовательно, гегемония в ленинской интерпретации, согласно прочтению Грамши, представляет собой не акт господства, а проявление способности объяснять исторические процессы и находить пути решения выдвигаемых ими задач [12, p. 305]. Ленин рассматривал российский пролетариат как класс «доминирующий и направляющий», причем если первое определение подразумевает диктатуру, то второе — руководство при поддержке союзных классов.

Формулируя собственное понимание «гегемонии», Грамши исходил из установок III Интернационала: пролетариат должен находиться в отношениях гегемонии с союзными классами, одновременно реализуя диктатуру по отношению к враждебным социальным группам. Однако в рамках самого III Интернационала данная идея ограничивалась исключительно сферой пролетариата [13, p. 78.].

Оригинальность грамшианской концепции заключается в ее применении и к буржуазии [14, p. 101]. Для Грамши становится возможным дифференцировать ситуации, в которых буржуазия удерживает власть над зависимыми классами, и те, где это господство отсутствует. При этом «гегемония» предполагает согласие подвластных классов на подчинение и наличие определенных уступок со стороны господствующей группы, что в

ряде случаев ведет к формированию социальной демократии, смягчающей противоречия капиталистической системы и адаптирующей ее к интересам низших классов. Так, прочная гегемония пролетариата и мелкой буржуазии в гражданском обществе позволяла буржуазии ограничивать собственное непосредственное вмешательство в управление. В качестве исторических иллюстраций Грамши приводит, например, политическую практику умеренных во Франции XIX в. и в Италии. Эти формы власти не могли быть реализованы исключительно силовыми методами, поскольку предполагали комплекс культурной и идеологической деятельности, осуществляемой прежде всего интеллектуалами и направленной на организацию согласия и проведение умеренной политической линии [14, p. 134].

Такое понимание «гегемонии» приводит к расширению самого понятия государства: оно начинает включать в себя не только институты власти, но и всю структуру гражданского общества. В этом ключе Грамши рассматривает такие институты, как школа, церковь, пресса, способствующие формированию моделей поведения, соответствующих определенной гегемонии. В качестве примера он указывает на роль итальянских масонских лож, обязательных для новых представителей власти в эпоху пост-Рисорджименто, что требует корректной интерпретации сущности государства и политики в итальянском контексте.

Именно подобное толкование идеи гегемонии позволяет Грамши дистанцироваться от механистических концепций исторического развития и авторитарного восприятия роли правящих классов. Потеря культурной, идейной и нравственной гегемонии означает утрату способности к руководству и переход к простой системе господства, обреченной на упадок и крах. Таким образом, концепция гегемонии, в интерпретации Грамши, радикально отделяет его от авторитарных представлений о «диктатуре пролетариата» и от устоявшихся в III Интернационале трактовок марксизма и ленинизма. Поскольку данное понятие неоднократно подвергалось искаженным толкованиям в политических спорах, Грамши подчеркивает, что его тезис не имеет отношения к идее партийной диктатуры, а, напротив, исключает ее.

Согласно грамшианской концепции, движение к гегемонии представляет собой «переход от базиса к совокупности надстроек», т. е. преодоление узкогрупповых интересов ради формирования общих институтов и единой идеологии. Последние выражают интересы как управляемых, так и правящих классов, при этом сохраняются уже существующие социальные устои.

Второе направление развития концепции «гегемонии», отмеченное выше, связано с трактатом Н. Макиавелли «Государь» и открывает новые возможности ее применения. Грамши анализирует проблему формирования нового государства, обозначенную Макиавелли, и ставит целью найти альтернативу фашистскому типу государственного устройства, разработав иную модель гражданского общества. Если Макиавелли предлагал образ монарха-Государя как воплощение верховной власти, то Грамши рассматривает «современного Государя» как собирательный образ — политическую партию. При этом он заимствует у Макиавелли метафору власти в виде кентавра — наполовину человека, наполовину животного, символизирующего гармонию согласия и принуждения [15, p. 120]. Когда преобладает аспект согласия, власть опирается преимущественно на гегемонию, в то

время как принуждение используется лишь в крайних случаях и скрытно. Объединение исходной концепции гегемонии с макиавеллиевской идеей власти позволяет Грамши расширить собственное понимание данной категории, выводя ее за пределы конкретных исторических классов и применяя, в том числе, к анализу международных отношений.

Современные примеры гегемонии можно найти в массовых медиа и цифровых платформах: доминирующие нарративы формируют предпочтения и ценности общества, создавая ситуацию, когда подчинение выглядит «естественным выбором». Таким образом, гегемония у Грамши — это процесс непрерывного формирования консенсуса и постоянной борьбы за культурное лидерство, актуальный для анализа как традиционных, так и цифровых обществ.

Современный Государь (Principe modern)

Переходя от понятия «гегемонии», следует рассмотреть следующую ключевую концепцию Грамши — представление о партии как «Современном Государе». В отличие от распространенного восприятия трактата Н. Макиавелли «Государь» исключительно как первого систематического выражения политической науки, Грамши акцентирует внимание на его историческом характере и революционном потенциале. Он отмечает, что Макиавелли был первым, кто отделил политику от религии и морали, стремясь определить универсальные закономерности деятельности выдающихся государственных деятелей. Вместе с тем Грамши подчеркивает, что трактат следует рассматривать не только как политическое сочинение, но и как исторический текст [1, p. 1569–1570].

Согласно Грамши, «Государь» является произведением «по своей сути революционного характера», сходным по значению с «философией практики» и адресованным новому классу, формирующемуся в недрах новых производственных отношений, с целью направить его усилия в исторически значимое русло. Эти усилия не могли бы увенчаться успехом без создания «современного Государя» — как в теоретическом плане (новая политическая доктрина), так и в практическом выражении (реальный исторический субъект). В качестве такого субъекта Грамши рассматривает политическую партию, которая предстает как новый коллективный деятель истории, уже институционально оформленный и играющий активную роль в современной реальности.

Теория «Современного Государя» должна включать исторический анализ нации и государства, изучение их оснований и причин прошлых неудач, а также условий, необходимых для формирования коллективной воли, понимаемой как «осознанное восприятие исторической необходимости, действующее как герой подлинной исторической драмы». Вторая часть этой концепции должна быть посвящена «вопросу интеллектуальной и нравственной реформы», в рамках которой именно партия должна стать главным действующим лицом исторического процесса [1, p. 1544].

Следовательно, партия, в представлении Грамши, получает особую миссию, имеющую одновременно политический и моральный характер. Ее развитие предполагает соотнесение каждого шага с идеалом «Современного Государя» [1, p. 1566]. Данное понимание формируется в специфиче-

ском историческом контексте: в условиях поражения рабочего движения и демократии, на фоне противостояния тоталитарным силам, выражающим беспощадную тиранию класса, маскируемую идеологическими формами. Новый «Современный Государь» — партия, ориентированная на социалистические преобразования, — не может вступать в эту борьбу, обладая меньшими убеждениями и решимостью.

При этом важно подчеркнуть, что для Грамши партия не является лишь бюрократическим аппаратом или инструментом власти; напротив, она воплощает «идеальную власть», ориентированную на осуществление «интеллектуальной и нравственной реформы», которая находит свое конкретное выражение в экономической перестройке общества. Партия, реализуя данную реформу, историзирует действительность и ценности, а также саму себя, формируя основу «современного секуляризма и полной секуляризации всей жизни, всех отношений и обычаев» [1, p. 1566].

В этой связи грамшианская концепция партии не сводится к механическому заимствованию или копированию практики, реализованной в СССР, и не тождественна роли партии в советской системе. Напротив, Грамши связывает современный атеизм и полную секуляризацию общественной жизни с деятельностью коммунистической партии, способной отстаивать собственные убеждения и программы, сохраняя при этом верность этическим принципам и уважительное отношение к аргументам других [16, p. 207].

Исторический блок (Blocco storico)

Исторический блок объединяет экономические структуры и культурно-идеологические элементы в единую систему. Он формируется в результате исторического компромисса между классами и выражает определенный этап развития общества. Концепт важен для анализа революций и реформ, когда экономические изменения сопровождаются культурной трансформацией.

Одним из фундаментальных элементов исторического мировоззрения Грамши является концепция «исторического блока» [17, p. 156]. Нередко это понятие, имеющее историко-аналитическую природу, отождествляют с категориями «социальный союз» или «социальный блок». Однако сам Грамши достаточно четко разграничивал данные категории, что проявилось в его деятельности на посту руководителя Коммунистической партии Италии, особенно в преддверии ареста. Так, в тезисах, представленных на Лионском конгрессе (январь 1926 г.), он подчеркивал необходимость считать основными союзниками пролетариата крестьян южных регионов Италии и островов. В работе «Южный вопрос» (ноябрь 1926 г.) Грамши отмечал, что условием мобилизации большинства трудящихся масс против капиталистической системы является «согласие широких крестьянских масс» [18, p. 87].

В конкретной итальянской ситуации важнейшую роль в формировании союзов играла интеллигенция. Последняя традиционно способствовала сохранению связей между крестьянами юга и крупными землевладельцами. Разрыв этих связей, по мнению Грамши, требовал формирования слоя «левой интеллигенции», понимаемой в современном значении как

ориентированной на революционный пролетариат [18, p. 78]. Именно здесь возникает концепция «исторического блока», затрагивающая центральный вопрос марксизма — соотношение базиса и надстройки, взаимосвязь теории и практики, материальных сил и идеологических конструкций. Грамши отвергал детерминистские и механистические подходы к пониманию этих отношений: структура не определяет односторонне мир идей, а сама связь базиса и надстройки не сводится к простой модели причины и следствия. Вместо этого он рассматривает их как сложный комплекс взаимосвязей и реакций, подлежащих изучению в конкретном историческом процессе.

Особую значимость в этом отношении имеет исследование, проведенное Грамши в «Тюремных тетрадях». Он критиковал абстрактное разделение между базисом (социальные производственные отношения) и надстройкой (идеи, нормы, моральное поведение, волевые акты). В конкретной исторической реальности, по его мнению, существует диалектическое совпадение этих элементов, однако сама категория базиса вне исторического процесса является методологической абстракцией: «базиса, понимаемого отдельно от истории, не существует». Поскольку его существование обнаруживается лишь в движении, оно не представляет собой устойчивой внеисторической реальности. Вследствие этого политика должна учитывать тенденции развития базиса, далеко не всегда реализующиеся автоматически. Здесь кроется возможность политических ошибок, исключаемых механистическим историческим материализмом, который исходит из жесткой детерминации каждого политического действия экономическим базисом. Речь, по сути, идет о необходимости осмысления движения и его противоречий.

Тот же принцип распространяется и на анализ взаимосвязей между теорией и практикой. Грамши отмечал, ссылаясь, вероятно, на советский опыт, что «углубление концепции единства теории и практики еще не началось: все еще сохраняются следы механицизма. Продолжают рассматривать теорию как «дополнение» практики, почти как аксессуар» [18, p. 104]. Таким образом, полемика Грамши направлена как против экономизма и прагматизма, свойственных марксизму II и III Интернационала, так и против любых идеалистических, спекулятивных концепций, игнорирующих практические и материальные аспекты. В противовес этим подходам он утверждает «необходимую взаимность» между базисом и надстройкой: «взаимность, которая является собственно диалектическим процессом» [18, p. 114].

Эта взаимосвязь имеет не только теоретическое, но и практическое значение: согласие, политическое и культурное руководство выступают необходимой формой конкретного исторического блока. Ни одна устойчивая историческая формация не может существовать без своего интеллектуального и нравственного выражения, без целостной системы идей и ценностей.

Примечательно, что сам термин «исторический блок» Грамши заимствует у Жоржа Сореля, хотя и придает ему иное значение [18, p. 25]. Он не разделяет сорелевской концепции «социального мифа», а исходит из понимания общества и государства как единого целого, причем революция предполагает формирование новой структуры внутри этого комплекса, замещающей первоначальную систему, потенциал которой к тому моменту

оказывается исчерпанным [19, p. 8]. Именно эту новую структуру Грамши и называет «историческим блоком».

В грамшианской концепции «исторический блок» представляет собой единство объективных и субъективных элементов, т. е. базиса и надстройки, находящихся во взаимном диалектическом взаимодействии [20, p. 366]. Сфера идей и сфера материальных условий, согласно Грамши, взаимно обусловлены: идеи должны рассматриваться в контексте материальных обстоятельств (средств производства и социальных отношений), а сама идеологическая надстройка совместно с политической организацией создает условия для функционирования производства и одновременно формируется им.

Особое место в формировании исторического блока отводится интеллигенции, которую Грамши рассматривает не как отдельный социальный класс, а как органический элемент социальной структуры. Ее функция заключается в создании, поддержании и развитии образов мышления, организационных форм и технологий, обеспечивающих единство класса и исторического блока в целом. В этой связи интеллигенция пролетариата, по мысли Грамши, должна формировать собственную культуру во взаимодействии с другими элементами нового блока. Каждый его участник является в определенной степени интеллектуалом, а сама партия выполняет функцию «коллективного интеллигента» [19, p. 89].

Органические и традиционные интеллектуалы (Intellettuali organici e tradizionali)

Органические и традиционные интеллектуалы (Intellettuali organici e tradizionali): Грамши разделяет интеллектуалов на две основные категории: традиционные и органические [21, p. 361].

Традиционные интеллектуалы — это те, кто воспринимает себя как независимую социальную группу, «надклассовую» по своей природе. К ним относятся, например, университетские профессора, писатели, духовенство, которые видят свою миссию в сохранении культурного наследия и морали общества. Однако Грамши отмечает, что эта «нейтральность» часто иллюзорна: традиционные интеллектуалы, сами того не осознавая, поддерживают существующий порядок [22, p. 83].

Органические интеллектуалы возникают в рамках определенного класса и выражают его интересы [22, p. 115]. Они не только создают идеи, но и организуют массы, формируют политическую волю и новые культурные коды. Органические интеллектуалы — это не только философы и ученые, но и инженеры, журналисты, медиаэксперты, блогеры и лидеры общественного мнения. Их деятельность связана не столько с сохранением традиций, сколько с формированием новых социальных связей и политических стратегий.

В современном мире различие между этими двумя типами интеллектуалов размывается, так как цифровая среда позволяет любому активному субъекту влиять на массовое сознание, занимая место «органического интеллектуала» вне формальных структур. Это делает категорию Грамши особенно актуальной для анализа социальных сетей, «новых медиа» и политической мобилизации в эпоху интернета.

Пассивная революция (Rivoluzione passiva)

Пассивная революция описывает модернизацию, проводимую сверху, без активного участия масс. Элиты проводят реформы, сохраняя политическую власть и предотвращая социальные потрясения. Такой процесс снижает риск конфликтов, но одновременно ограничивает возможности демократических преобразований.

В ее рамках Грамши предлагает типологию обществ, выделяя два принципиально различных типа. Первый тип представлен странами, подобными Англии и Франции, уже пережившими социальную революцию, результатом которой стали новый способ производства и новые социальные отношения. Второй тип составляют общества, где новый порядок был привнесен извне, но не получил внутреннего укоренения, а старый порядок уже оказался вытеснен. В подобных условиях новообразованная промышленная буржуазия не имела возможности реализовать собственную гегемонию, вследствие чего сохраняли господствующие позиции традиционные классы. Это и создавало предпосылки для так называемой «пассивной революции» — трансформации общества, осуществляемой без активного вовлечения народных масс [23, p. 34].

Одним из ключевых элементов понятия «пассивной революции» является категория «цезаризма», обозначающая ситуацию, при которой сильная личность вмешивается в социально-политическую конфигурацию, характерную для пассивной революции, выступая арбитром между силами, находящимися в относительном равновесии [24, p. 49]. Грамши различал прогрессивные и реакционные формы цезаризма: прогрессивная форма предполагает установление сильной власти, направленной на созидательное развитие нового государства (например, Наполеон III), тогда как реакционная форма закрепляет позиции прежних властных структур и, как следствие, способствует реализации сценария пассивной революции.

Италия конца XIX в. служит примером реакционного цезаризма. После объединения страны северная промышленная буржуазия не смогла установить полный контроль над полуостровом. Ее союзниками выступали южные феодалы и мелкая южная буржуазия, представленные политическими партиями и новой государственной бюрократией, выполнявшей функцию посредника между государством и населением. При этом сами широкие массы населения не участвовали активно в движении за объединение, что и определяет специфику итальянской «пассивной революции».

Наряду с цезаризмом важным компонентом пассивной революции является трансформизм, который, по мнению Грамши, ярко проявился в политике Дж. Джолитти. Премьер-министр стремился интегрировать в систему государственного управления представителей различных социальных слоев (в том числе пролетариата Севера и промышленников), проводя политику протекционизма. Целью трансформизма являлось включение лидеров подчиненных классов в правящий механизм для нейтрализации потенциально опасных идей и их адаптации к интересам доминирующих сил.

Таким образом, «пассивная революция» в известном смысле является понятием, соотносимым с категорией «гегемонии», но характеризует такие социально-политические образования, в которых гегемонистская структура общества отсутствует. Актуальность концептуального аппарата Грамши

подчеркивается тем, что понятие «пассивной революции» наряду с категорией «гегемонии» продолжает активно использоваться в современных исследованиях, в том числе при анализе международных отношений.

Заключение

Глоссарий Антонио Грамши — это не просто набор философских категорий, но цельная концептуальная система, объясняющая механизмы взаимодействия власти, культуры и общества. Он охватывает широкий спектр явлений: от формирования согласия (гегемония) и роли интеллектуалов (традиционных и органических) до долгосрочных социальных сдвигов (молекулярные процессы) и кризисных разрешений (цезаризм).

Главная ценность глоссария заключается в его методологической универсальности. Эти категории позволяют анализировать как исторические процессы (например, объединение Италии или развитие фордизма), так и современные явления: рост цифровых медиа, появление сетевых политических движений, новые формы «современных Принцев» в лице партий и интернет-платформ.

Кроме того, грамшианский подход помогает увидеть скрытые механизмы власти, которые не сводятся к прямому принуждению. Он раскрывает значение культуры, образования, медиа и «повседневных» практик как полей борьбы за мировоззрение. Это делает глоссарий особенно актуальным в эпоху глобальных информационных потоков и кризиса доверия к традиционным политическим институтам.

Сегодня категории Грамши используются в самых разных дисциплинах: политологии, культурологии, медиаисследованиях, социологии и даже экономике. Они помогают понять, как создаются и разрушаются социальные консенсусы, каким образом формируются новые политические субъекты, и почему культурная борьба становится не менее важной, чем экономическая или военная.

Глоссарий Антонио Грамши — это универсальный аналитический инструмент, который остается актуальным для понимания общества XXI в. и заслуживает дальнейшего исследования, адаптации и применения к новым вызовам времени.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Gramsci A.* Quaderni del carcere. Edizione critica dell’Istituto Gramsci. Torino: Einaudi, 2014. 3370 p. 3 v.

2. *Грамши А.* Тюремные тетради. Т. 3. М.: Изд-во иностранной литературы, 1959. 269 с.

3. *Gramsci A.* Quaderni del carcere. Edizione critica dell’Istituto Gramsci. 1 v. Torino: Einaudi, 2014. 1509 p.

4. *Liguori G.* Genesi e struttura dei Quaderni del carcere di Gramsci. Laboratorio permanente di studi gramsciani dell’Unical. Seminario dell’8 ottobre 2013. 13 p.

5. *Грамши А.* Дань истории. М.: Госполитиздат, 1960. 127 с.

6. *Vacca G.* Vita e pensieri di Antonio Gramsci. 1926–1937 // Collana Storia. Torino, Einaudi, 2012. 215 p.

7. *Коломиец В. К.* Теоретическая мысль Грамши и современность [Электорнный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.civisbook.ru/files/File/Kolomiez_1997_3.pdf. (Дата обращения: 13.09.2025).

8. *Mordenti R.* Gramsci e la rivoluzione necessaria. Roma: Editori riuniti, 2007. 206 p.

9. *Marx K.* Opere. Roma: Editori Riuniti,1976. 3 v. 659 p.

10. *Лабриола А.* Очерки материалистического понимания истории. М.: Госполитиздат, 1960. 200 с.

11. *Gramsci A.* Quaderni del carcere. Edizione critica dell'Istituto Gramsci. 2 v. Torino: Einaudi, 2014. 1509 p.

12. *Badalon, N.* Il marxismo di Gramsci: dal mito alla ricomposizione politica. Torino: G. Einaudi, 1975. 187 p.

13. *Fresu G.* Lenin lettore di Marx. Determinismo e dialettica nella storia del movimento operaio. Napoli: La Città del Sole, 2008. 252 p.

14. *Gobetti P.* Scritti politici. Torino: Einaudi, 1960. 1 v. 945 p.

15. *Figes O.* La Rivoluzione russa 189 –1 924. Milano: Tea, 2000. 425 p.

16. *Paggi L.* Antonio Gramsci e il moderno Principe. Roma: Editori Riuniti, 1970. 444 p.

17. *Tortorella A.* Presupposti etici e ideali di una sinistra rinnovata // Sotto traccia. Idee per ridare un senso alla politica. Soveria Mannelli: Rubbettino. 2010. P. 261–277.

18. *Zangheri R.* La mancata rivoluzione agraria nel Risorgimento e i problemi economici dell'Unità // Studi gramsciani: atti del convegno tenuto a Roma nei giorni 11–13 gennaio 1958. 1958. № 1. P. 369–383.

19. *Gramsci A.* La questione meridionale. Gaeta: Ali Ribelli, 2019. 107 p.

20. Glossario gramsciano. 2014. URL: http://www.iceta.org/gramsci7.pdf. (дата обращения: 09.07.2025).

21. *Gramsci A.* Lettere dal carcere. Torino: Einaudi, 1968. 949 p.

22. *Vacca G.* Dal materialismo storico alla filosofia della praxis / International Gramsci Journal. vol.2 n.1. 2016. P. 358–377.

23. *Gramsci A.* Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura. Massa: Clandestine, 2019. 238 p.

24. *Di Meo A.* La "rivoluzione passiva" da Cuoco a Gramsci. Appunti per una interpretazione. 2014. 126 p. URL: http://www.filosofiaitaliana.net. (дата обращения: 18.07.2025).

Статья поступила в редакцию 20.10.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 20.10.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:
А. С. Русинова — свободный исследователь, генеральный директор.

Information about the Author:
A. S. Rusinova — freelance researcher, CEO.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ
КОНСОРЦИУМ

Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 219–226.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. P. 219–226.
Научная статья
УДК 745.03
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_219

Образы первой линии ленинградского метро в произведениях предприятий художественной промышленности: к 70-летнему юбилею

Ольга Сергеевна Сапанжа[1], *Ольга Леонидовна Некрасова-Каратеева*[2], *Дарья Геннадьевна Степанова*[3]
[1,2,3] *Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия*
[1]sapanzha@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-7874-2539
[2] nkol1@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-8479-7330
[3] Stepanova-dg@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-7156-7202

Аннотация. Ленинградский метрополитен, один из важнейших символов города, был неотъемлемой частью реализации «плана камерной пропаганды»: образы его павильонов и станций появились на многочисленных произведениях художественной промышленности, включенных в бытовое пространство практически каждой советской квартиры в 1950–1960-е гг. Художественно-пластическое решение тиражных вещей совпадало со стилистическими координатами образов станций, трансформировавшихся от стиля триумф первой красной ветки к современному стилю второй, синей. В статье на основе предметов, созданных на заводе «Ленинградский эмальер», ведущего ленинградского производителя металло-галантереи, и ряда других предприятий, выявляются выразительные и содержательные особенности представления образов первой линии ленинградского метро в произведениях, включенных в пространство повседневности.
Ключевые слова: художественная промышленность, ленинградский метрополитен, декоративный минимализм, стиль «Триумф», «Ленинградский эмальер»

Original article

Images of the First Line of the Leningrad Metro in the Products of Art-Industry Enterprises: on the Occasion of the 70th Anniversary

Olga S. Sapanzha[1], *Olga L. Nekrasova-Karateeva*[2], *Darya G. Stepanova*[3]
[1,2,3] *Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia*
[1] sapanzha@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-7874-2539
[2] nkol1@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-8479-7330
[3] Stepanova-dg@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-7156-7202

Abstract. The Leningrad Metro, one of the city's most important symbols, was an integral part of the "chamber propaganda plan": images of its pavilions and stations appeared in numerous works of art and crafts, incorporated into the everyday space of virtually every Soviet apartment in the 1950s and 1960s. The artistic and plastic design of these mass-produced items coincided with the stylistic coordinates of the station images, which transformed from the "Triumph" style of the first (red) line to the contemporary style of the second (blue) line. Using objects created at the Leningrad Enamel Factory, a leading Leningrad manufacturer of consumer goods, this article identifies the expressive and semantic features of the representation of images of the first line of the Leningrad Metro in works of art and crafts.
Keywords: art industry, Leningrad Metro, decorative minimalism, "Triumph" style, "Leningrad Enamel"

© Сапанжа О. С., Некрасова-Каратеева О. Л., Степанова Д. Г., 2025

В 2025 г. отмечается значимый юбилей — петербургский метрополитен празднует 70-летие. В ноябре 1955 г. была открыта первая красная ветка ленинградского метро, которая соединила центр города (Площадь Восстания) и окраинами Кировского района (Автово). Это событие, экономическое и политическое значение которого трудно переоценить, имело и несомненную культурную доминанту, а само метро стало элементом жизненной среды. Более того — открытие в 1961 г. второй, синей, ветки наглядно продемонстрировало смену стилистических координат в переходе от стиля триумф к декоративному минимализму [1]. Этот очевидный диалог эпох в пространстве именно ленинградского метро, пересекающегося на станции «Технологический институт», также представляет интересный материал для культурологического и искусствоведческого анализа.

Не менее показательно сравнение первых станций ленинградского и московского метро. Идея московского метрополитена имела в 1930-е гг. утопический и футуристический характер, отчасти носила отпечаток пространственно-силовых построений советских авангардистов, предчувствовавших одновременно и грядущие стилистические изменения [2]. Эта утопичность в период послевоенного проектирования и строительства ленинградского метро потеряла свою актуальность, и явила свою противоположность — монументальную торжественную стабильность, ориентированную на классицистические образцы прошлого. Торжественный историзм — античный периптер павильона станции метро «Кировский завод», римский пантеон «Автово», диалог с классикой расположенных рядом ворот на «Нарвской», наглядно продемонстрировали новое предельно пышное прочтение консервативного поворота, начавшегося в 1930-е гг. Одно оставалось неизменным в проектировании и московского, и ленинградского метрополитена — разнообразие в проектировании станций как необходимая социально-эстетическая функция, в которой в полной мере реализуется художественный подход [3]. Казалось бы, разнообразные и визуально насыщенные павильоны метрополитена должны были определить их равное представление в пространстве художественного дискурса и на бытовых вещах. Однако изображения павильонов московского метро на предметах встречаются довольно редко. Напротив — ленинградское метро стало одним из визуальных символов города и частью реализации «плана камерной пропаганды» — особой концепции отражения значимых сюжетов и тем в камерном пространстве дома. Носителем ключевых идеологем становились предметы быта, имеющие художественную составляющую. Сама реализация «плана камерной пропаганды» стала возможна только после сложения системы промышленного производства, позволяющей выпускать товары подлинно широкого потребления, и именно на начало этого процесса приходится запуск первой линии метро, так что появление именно этих объектов было вполне закономерно. На этом же настаивало и руководство — в переписке заводов и ленинградского филиала Всесоюзного павильона лучших товаров широкого потребления с начала 1950-х гг. указывается на необходимость обращения к образам города как важном элементе оформления продукции предприятий [4].

К юбилею метрополитена в музее повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг. 15 ноября 2025 г. открылась выставка «Следующая станция» (кураторы — Алекандр Кречмер, Ольга Сапанжа), на которой среди ряда

исторических артефактов были представлены произведения предприятий художественной промышленности Ленинграда, позволяющие иначе взглянуть на место и роль метро в пространстве повседневной культуры.

Рассмотрим несколько эталонных примеров появления изображений ленинградского метрополитена на предметах, ставших в 1950-е гг. элементом практически каждой советской квартиры/ комнаты в коммунальной квартире. Оставляя за скобками предметы, составляющие часть книжной культуры или переписки (марки, конверты, открытки), на которых появление элементов городской среды было вполне естественным, обратимся к двум группам предметов — утилитарным и утилитарно-художественным. К первой относятся предметы, имеющие конкретное бытовое назначение — банки для сыпучих продуктов, спичечные коробки, ко второй — круг предметов, имеющих бытовое назначение, но очевидно имеющие художественную составляющую, заложенную художником на производстве в процессе выполнения эталонного образца.

Этикетки спичечных коробков, сродни маркам и открыткам, имеют за пределами своего практического назначения специальную коллекционную ценность в рамках филателии (марки), филокартии (открытки) и филумении (спичечные этикетки) (рис. 1). Очевидно, что тема метро не могла не найти отражения на спичечных этикетах — это целые серии с изображениями и наземных павильонов, и самих станций, как первой, так и второй линии. В таких подборках особенно очевиден стилистический переход от торжественных пышных реминисценций к сложению пространства нового типа.

Банки для сыпучих продуктов представляют содержательно иной материал для анализа. Лишенные формально декларируемой художественной нагрузки (что и определило их дальнейшую судьбу в косвенных функциональных изводах как банках для гвоздей в инструментальных сараях и пепельницах на даче), они тем не менее были включены в «план камерной пропаганды». Производимые на заводе эмалированной посуды № 1 банки бытовали во всех регионах Советского Союза. На четырех сторонах банок с надписями «Горох», «Лапша», «Вермишель», «Пшено» располагались памятники имперского Петербурга и советского Ленинграда. Лидеры пер-

Рис. 1. Варианты этикеток спичечных коробков с изображением вестибюлей и станций ленинградского метрополитена. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг. Фотография автора — Сапанжа О. С.

вой группы — Петропавловская крепость, решетка Летнего сада, Медный всадник. Второй — павильоны метро. Именно эти объекты воспринимаются как достойные диалога с пространством имперской столицы, которое с возвращения исторических названий ряду улиц, проспектов и площадей в 1944 г., мыслится в категориях значительности архитектурного наследия прошлого. На банках для сыпучих продуктов встречаются изображения двух павильонов — Площадь Восстания и Автово (конечных станций первой линии во второй половине 1950-х гг.).

Именно эти два павильона станут главными изобразительными мотивами в продукции предприятия «Ленинградский эмальер» [5]. Завод, преобразованный из одноименной артели, в 1956 г. являлся лидером по производству металло-галантереи, производимые им пудреницы (настольные, позднее — сумочные), портсигары, запонки, маникюрные наборы, украшения (настенные плакетки и вазочки) были товарами широкого потребления (рис. 2, 3). Предприятие не работало с драгоценными металлами, что делало цену товаров низкой, а постоянное сотрудничество с ленинградским филиалом Всесоюзного павильона лучших товаров широкого потребления задавало минимальные требования художественного оформления. Сегодня вещи, произведенные «Ленинградском эмальером», рассматриваются как типичные произведения, определившие рождение советского массового дизайна — сначала в его стихийных, а затем специально-разработанных формах [4].

Итак, ко второй половине 1950-х гг. относятся две настольные пудреницы с изображениями двух павильонов метро — тех самых «концевых» станций, которые чаще всего воспроизводились («Площадь Восстания» и «Автово»). Изображения павильонов, максимально подробные, заключены в венки и образуют торжественную композицию, которая, кажется, должна слабо сочетаться с утилитарным назначением предмета. Более того — пудреница с изображением метро «Автово» стилистически напоминает табакерки екатерининской эпохи [6] с поправкой на ценность металла и материалов инкрустации. Этот первый шаг стихийного послевоенного формирования нового языка корпуса бытовых предметов, имеющих

Рис. 2. Пудреницы настольные с изображением павильонов станций метро «Площадь Восстания» и «Автово» (Ленинградский Эмальер). Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг. Фотография автора — Сапанжа О. С.

Рис. 3. Портсигар с изображением павильона станции метро «Площадь Восстания» (Ленинградский Эмальер). Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг. Фотография автора — Сапанжа О. С.

тиражный характер производства, отмечен именно этим феноменом «советского антика», копирующего образцы высокого искусства сниженными материалами с применением современных технологий массового изготовления. Это, однако, свидетельствует в пользу концепции «вырастания» промышленного искусства из декоративного, одной из сторон которой является копирование [7]. Пудреницы «Площадь Восстания» и «Автово» не просто фиксируют важное событие (что, несомненно, было существенно для реализации «плана камерной пропаганды»), но включают его в контекст развития и исторического пространства города (на других подобных пудреницах мы увидим Медного всадника, Петропавловскую крепость, павильон Росси), и художественной культуры, приобретающей массовый характер пока путем сниженного копирования.

Когда торжественный историзм начнет уступать дорогу новому, современному стилю (декоративному минимализму), изменятся и художественные качества вещей, производимых «Ленинградским эмальером». Стоит отметить в скобках, что эта смена координат произойдет сразу после открытия ленинградского метрополитена. Уже в период торжеств по случаю его открытия в газетах было напечатано знаменитое Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 г. № 1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». Павильоны и станции красной ветки ленинградского метро стали, таким образом, лебединой песнью уходящего стиля триумф, основанного на наборе исторических реминисценций, трактованных мажорно и пышно. Метро в Постановлении не подверглось критике, но она обрушилась на дом, построенный на проспекте Стачек 67 (рядом с метро «Автово») по проекту архитектора В. А. Каменского, «с архаичным оформлением фасадов, с тяжелой рустовкой, пилястрами и сложными карнизами» [8]. Поскольку метро к тому времени было построено, и должно было стать важной транспортной артерией, стилистически оно стало фигурой умолчания, как чуть ранее — имя товарища Сталина, гимн которому воспевался в убранстве каждой станции в период проектирования [9].

Новые станции второй линии — соответствующие духу оттепельного времени, еще не построены, а потому на произведениях «Ленинградского эмальера» рубежа 1950-1960-х гг. все еще используется изображение станции. «Площадь Восстания», но уже в структуре поиска новых выразительных возможностей. Так, на портсигаре мы видим три исторические переклички — Ростральная колонна, Автора и павильон метро Площадь Восстания. Каждое изображение пока заключено в квадрат, но уже без рам, венков и надписей. Квадраты с изображениями (пока вполне реалистическими) чередуются с квадратами, на которых условно изображена водная гладь, которая пока не заполняет всю поверхность портсигара, как будет

чуть позже, но уже претендует не на роль фона, а на роль самостоятельного композиционного элемента.

Одним из самых интересных произведений «Ленинградского эмальера» на тему метро является сувенирный браслет (рис. 4). Сам браслет состоит из секций, и в первом своем многоцветном варианте восходит к своему «прототипу» — парижскому браслету с достопримечательностями города.

Рис. 4. Браслеты сувенирные с изображением достопримечательностей Ленинграда (Ленинградский Эмальер) и зарубежный прототип. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг. Фотография автора — Сапанжа О. С.

Практика передачи на предприятия образцов зарубежной продукции для создания эталонных образцов была широко распространена в области галантереи и легкой промышленности. Однако затем разработчики убрали многоцветие и превратили браслет в монохромный — кобальтовый, стилистически соответствующий «ленинградскому стилю». Первое и последнее звенья этого браслета, замыкающие композицию, это изображения павильонов «Площадь Восстания» и «Автово». Они потом будут повторены в значках, но именно в варианте дамского украшения претендуют на художественность осмысления новой городской среды, где эти павильоны на звеньях соседствуют с выдающимися памятниками исторического Петербурга.

Рис. 5. Ваза с изображением с изображением павильона станции метро «Площадь Восстания» (Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова). Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг. Фотография автора — Сапанжа О. С.

«Ленинградский эмальер» был предприятием, демонстрировавшим наибольший интерес к изображениям метро на товарах широкого спроса, но не единственным. Фарфоровые и стекольные производства также представили свой «гимн» новому городскому транспорту и его павильонам. На вершине художественной пирамиды массовой продукции находилась интерьерная пластика, но в тиражной скульптуре мы не обнаруживаем образов метростроев-

цев и метростроевок — хотя образы каменщицы, сварщицы или асфальтоукладчицы, созданные на ленинградских заводах, вполне созвучны образам горожанок, освоивших мужские профессии. Образ станции метро «Площадь Восстания» запечатлены на кобальтовой вазе Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова (рис. 5, 6). Кобальтовая посуда с золотом, чрезвычайно популярная в 1950-е гг. нередко украшалась медальонами с изображениями памятников Ленинграда. Есть в золотых медальонах и изображения Москвы (здания Московского университета и Кремля) — в целом, нехарактерные для ленинградской традиции. Образ «Площади Восстания» на кобальтовой вазе не случаен — он соединяет историческую традицию и современность, указывает на «революционное первородство» Петрограда и, вспоминая московские здания, сообщает необходимый торжественный пафос развития города — колыбели Октября. Тот же образ обнаруживается на вазе молочного стекла, и также, как в случае с фарфоровыми произведениями, этот образ соседствует с видами имперского Петербурга на вазах подобных серий.

Рис. 6. Ваза с изображением павильона станции метро «Площадь Восстания» (Завод художественного стекла). Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг. Фотография автора — Сапанжа О. С.

Перечисленных примеров достаточно, чтобы сделать вывод о значимости ленинградского метро в пространстве обыденного, насыщаемого предметами, отсылающими к важному событию и соединяющих это событие с блистательной историей петербургского периода. Вторая, синяя ветка, будет решена совершенно иначе и на бытовых вещах практически не появится, завоевав лишь место на марках, открытках, конвертах, спичечных коробках. Это небрежение отчасти сформировало представление о незначительной ценности чрезвычайно интересных и стилистически показательных павильонов, которые сегодня исчезают с исторической карты города.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Сапанжа О. С., Степанова Д. Г.* Контурный рисунок как изобразительная метафора города в произведениях ленинградского декоративного минимализма // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2024. № 67. С. 90–99.

2. *Муромцева О. В., Полищук А. А.* Русский авангард и советское метро: утопия и реальность // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова, 2024. № 4-1. С. 230–245.

3. *Киншт А. В., Шамец А. А.* Культурно-эстетическая функция советского и российского метро // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета, 2021. Т. 23. № 1. С. 34–49.

4. Художественная промышленность Ленинграда. 1945–1965. Морфология и морфемика: коллективная монография / В. Г. Ананьев, О. С. Сапанжа, Д. Г. Степанова, М. С. Широковских. Санкт-Петербург: ИПК «НП-Принт», 2024. 156 с.

5. *Сапанжа О. С.* «Ленинградский Эмальер» и советская промышленная эстетика 1950–1960 гг. Санкт-Петербург: ИПК «НП-Принт», 2024. 75 с.

6. *Сапанжа О. С.* «Советский антик»: классицистические реминисценции в произведениях ленинградских предприятий художественной промышленности // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки, 2025, Т. 27, № 3. С. 101–119.

7. *Степанова Д. Г.* От декоративного к промышленному искусству: к вопросу о формировании системы советской художественной промышленности // Сфера культуры, 2025, № 2 (20). С. 100–110.

8. Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР. Об устранении излишеств в проектировании и строительстве (извлечение). 4 ноября 1955 г. // Печатается по тексту газеты «Правда», 1955, 10 ноября, № 314. С. 532-536.

9. *Захаров А. В.* Культура и идеология: архитектурные проекты первой очереди Ленинградского метрополитена и их реализация (1946–1955 гг.) // История и культура, 2009. № 7. С. 295–315.

Статья поступила в редакцию 20.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.
The article was submitted 20.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторах:
О. С. Сапанжа — доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой искусствоведения и педагогики искусства;
О. Л. Некрасова-Каратеева — доктор искусствоведения, профессор кафедры декоративного искусства и дизайна;
Д. Г. Степанова — ассистент кафедры декоративного искусства и дизайна.

Information about the Authors:
O. S. Sapanzha — Doctor of Sciences (Cultural Studies), professor, head of the Department of Art History and Art Pedagogy;
O. L. Nekrasova-Karateeva — Doctor of Sciences (Art History), professor at the Department of Decorative Arts and Design;
D. G. Stepanova — assistant at the Department of Decorative Arts and Design.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Бахтурина А. Ю. 13
Блинова Е. К. 104, 112, 124
Ван Синюй 33
Вахромеев Б. А. 20
Вахромеева О. Б. 20, 21, 23
Го Тяньтянь 163
Демидова И. А. 25
Клюева И. В. 41, 46
Корвацкая Е. С. 113, 124
Костогрызова С. Е. 90
Курахова А. М. 135
Линь Тяньи 73
Ло Дань 178
Малюгина Ю. Е. 104, 112
Миркович А. 151, 160
Некрасова-Каратеева О. Л. 219
Русинова А. С. 206
Санина Е. В. 81
Сапанжа О. С. 124, 219–226
Степанова Д. Г. 124, 219, 225, 226
Су Сяоюэ 47
Суриков Р. М. 98
Филиппов К. А. 81, 88, 89
Хо Канин 60
Царикаев А. Т. 65, 68, 71
Цюй Ва 33
Цяо Юймин 126
Чжан Исюань 189
Чжан Цзысюань 141
Чэнь Чжу 47
Ян Хан 169
Ян Хуань 197

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

«Университетский научный журнал» публикует научные статьи по следующим направлениям:

Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение.

Технические требования к оформлению статьи, представляемой в редакцию журнала

Общие требования	Текст статьи в формате Word (файл обозначается фамилией автора)
Параметры страницы	Поля: левое 25 мм, правое, нижнее и верхнее — по 20 мм. Интервал: 1,5 Гарнитура: Times New Roman Размер кегля: 14 пт. Объем 6–20 стр.
Оформление шапки статьи на русском языке	УДК НАЗВАНИЕ Имя Отчество Фамилия, Название вуза, организации и т. д., город, страна, адрес электронной почты, ORCID *(если есть)*
Аннотация статьи и ключевые слова	Аннотация. *(до 1000 знаков).* Ключевые слова: (*3-15 слов или словосочетаний)* Благодарности *(при необходимости):* работа выполнена при поддержке...
Оформление шапки статьи на английском	НАЗВАНИЕ СТАТЬИ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ Имя, Первая буква отчества, Фамилия, Название вуза, организации и т. д., город, страна **(НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ),** адрес электронной почты, ORCID
Аннотация и ключевые слова на английском языке	Abstract. Keywords: Acknowledgments: *(благодарность в переводе на английский язык)*
Сноски	Затекстовые ссылки оформляются в соответствии с библиографическими требованиями, размещаются после текста статьи под заголовком «Список источников». **Источники располагаются по мере цитирования в тексте.** Для связи затекстовых библиографических ссылок с текстом статьи используют знак ссылки, который приводят в виде цифр (порядковых номеров). Отсылки в тексте статьи заключаются в квадратные скобки. Если ссылку приводят на конкретный фрагмент текста документа, в отсылке указываются порядковый номер и страницы. Сведения разделяются запятой. Например: — в тексте: [2, с. 81] — в затекстовой ссылке: 2. Бердяев Н. А. Смысл истории. М.: Мысль, 1990. 175 с.
Рисунки	Формат BMP
Диаграммы	Формат Excel
Таблицы	Формат Word
Формулы	Редактор MS Equation

Сведения об авторе (на отдельном листе)	1. ФИО (**полностью**) *русский/английский* 2. Открытый идентификатор ученого (**ORCID**). 3. Код с расшифровкой научной специальности 4. Полное название организации, где **работает (или учится)** автор и в рамках которого проводится исследование, с указанием города, страны *русский/английский* 5. Должность, кафедра, ученая степень, ученое звание (**обязательно**): *русский/английский* 6. Телефон для связи **(обязательно):** 7. E-mail (**обязательно**): 8. Наименование статьи (тезисов): 9. УДК статьи 10. Оригинальность (уникальность) текста (%) **обязательно** 11. Дата отправки статьи в редакцию 12. Почтовый адрес для отправки сборника с указанием индекса (**если не Санкт-Петербург, обязательно для заполнения**):

INFORMATION FOR AUTHORS

"Humanities and Science University Journal" publishes scientific papers in the following areas of knowledge: Philology, Archaeology, World History, Art History.

Requirements for Manuscripts Submitted to the Journal

General requirements	Text in the Word format (the file is named by the author's last name)
Page settings	Margins: left 25 mm, right, bottom and top – 20 mm each. Interval: 1.5. Font: Times New Roman. Size: 14 pt. Paper size: 6–20 pages.
Heading of the paper in Russian	UDC (Universal Decimal Classification) THE TITLE IN RUSSIAN First name, Patronymic (or Middle name), Last name, University name, organisation, etc., city, country, e-mail address, ORCID (if any)
Abstract and keywords in Russian	Abstract (up to 1000 characters). Keywords: (3–15 words or phrases in Russian). Acknowledgments (if needed): the work is supported by…
Heading of the paper in English	THE TITLE IN ENGLISH First name, First letter of the patronymic (or Middle name), Last name, name of the university, organisation, etc., city, country (IN ENGLISH), e-mail address, ORCID
Abstract and keywords in English	Abstract (in English). Keywords: (in English). Acknowledgments: (in English)
References	References are made in accordance with the bibliographic requirements and placed after the text of the paper under the "References" heading. **Sources are listed as they are cited in the text.** To link in-text citations with the list of references, the numbers in sequential order should be used in square brackets. If a reference is made to a specific quotation from a source, such reference should be marked with a page number. Page numbers should be set off with commas. For example: — in text: [2, с. 81] — in "References": 2. Berdiaev N. A. The Meaning of History. M.: Mysl', 1990. 175 p.
Drawings	BMP format

Diagrams	Excel format
Tables	Word format
Formulas	MS Equation Editor format
Information about the author (on a separate sheet)	1. Full name *in Russian/English* 2. Open Researcher and Contributor ID (ORCID) 3. Code and name of the academic field 4. Full name of the organisation where the author **works (or studies)** and where the study is being conducted, indicating the city and country *in Russian/English* 5. Position, department, academic degree, academic title (required) *in Russian/English* 6. Contact phone (**required**): 7. E-mail (**required**): 8. Title of the paper 9. UDC (Universal Decimal Classification) of the paper 10. Originality (uniqueness) of the text (%, **required**) 11. Date of sending the paper to the editor 12. Postal address with an index for sending the journal (**required, if not Saint Petersburg**)

В ПОМОЩЬ АВТОРУ

Фрагменты из книги Л. Н. Беляевой и Н. Л. Шубиной «Научная статья: подготовка к публикации»

Научная статья — это особым образом структурированный текст, характеризующийся стилистической и жанровой спецификой.

Казалось бы, научный стиль не должен вызывать трудностей уже и потому, что его организация на внешнем и внутреннем уровнях строго регламентирована правилами. Однако жесткая стандартизация большинства жанров научного стиля значительно осложняет работу исследователя. Неумелая имитация «научности» в текстах приводит к тому, что исследовательская позиция автора текста скрыта, а сам текст воспринимается как некая матрица, перенасыщенная заимствованными терминами.

Безусловно, в каждой области науки есть свои традиции в изложении материала в письменной и устной форме. Но эта специфика не меняет общих характерных черт научного стиля: подчеркнутая логичность в изложении, объективность, понятийная точность, краткость, абстрактность.

Языковая и коммуникативная специфика научного стиля определяется его целевым назначением: **текст должен быть максимально понятен адресату**. Автор научного текста должен создать определенные «степени защиты» своего труда от непонимания или неточного толкования. Научная информация в большей степени нуждается в особом структурировании, пояснении, анализе, комментировании и соблюдении текстовых норм.

Статья в научном журнале должна отражать **основные результаты научных исследований**, проведенных в рамках выбранной автором теоретической концепции. С этой точки зрения журнальная статья может быть обобщающе-теоретической или научно-описательной. Изложение научной информации подчиняется строгому логическому плану: с одной стороны, текст должен быть разделен на части (сегментация текста), а с другой — все части должны быть связаны (связанность текста). Научный текст — это цепь рассуждений и доказательств, строгая система логических суждений, где очень четко проявляются причинно-следственные связи.

Лаконизм научной статьи служит основанием для повышенных требований автора к точности излагаемого материала. Автор ответственен за корректность и достоверность публикуемого научного материала, поэтому должен очень тщательно провести самостоятельное критическое редактирование материала по следующим параметрам: мотивация отбора научной информации, точность ее передачи, обоснованность и аргументация выводов, строгость логических построений.

Статья в научном журнале должна отражать основные результаты научных исследований, проведенных в рамках выбранной автором теоретической концепции. Научная статья представляет собой моделированный текст с четкой структурой.

1. ПОДГОТОВКА НАУЧНОЙ СТАТЬИ К ПУБЛИКАЦИИ

1.1. НАЗВАНИЕ СТАТЬИ (на русском и английском языках)[1]

Главной «научной интригой» следует считать **название статьи**. Небольшой (с точки зрения количества страниц) текст содержит очень широкое информационное поле. Противоречие между большим информационным объемом и сжатым текстовым пространством требует поиска адекватного названия, отражающего суть работы. Поэтому такие названия статей, как, например, *«Компьютеры в образовании», «О некоторых вопросах методики обучения иностранному языку», «Некоторые примеры междисциплинарного взаимодействия при изучении математики в вузе», «Маркетинговые исследования в жизни общества», «Об одной задаче сетевого планирования», «Об одной концепции проектирования сложных информационных систем», «К вопросу об исследовании перспектив занятости в регионе»* вряд ли можно назвать удачными. Дело в том, что они не определяют ни предмета, ни аспекта исследования, называя только его объект.

[1] ***Внимание:*** точка в конце названия статьи не ставится.

Корректное название статьи должно отражать, с одной стороны, принадлежность исследования к научной области знаний, а с другой — конкретную проблему, предмет исследования, то, что специфично для данного конкретного научного направления. Например: *«Гетерогенный катализ: методы повышения эффективности», «Экспериментальное моделирование первичных стадий эволюции биомолекул и проблема специфики живого»*. Обратите внимание — в названии статьи возможно использование метаграфических средств (тире, двоеточия, скобок, вопросительного знака).

Название должно адекватно отражать и задачи исследования в целом, и содержание самой статьи. Например, в названии *«Горе от ума»: семантика поэтической формы (Опыт практической философии стиха)»* отражается объект исследования (*семантика поэтической формы*), его предмет (*исследование практической философии стиха*) и материал (*«Горе от ума»*), на базе которого проводится исследование.

«Муки творчества» в поисках названия известны многим исследователям. Иногда уже написана статья, но нет адекватного наименования тому, что изложено в ней (главная информация), и тому, что предшествовало ее созданию (фоновая информация).

Исследователь, который заинтересован в том, чтобы его статью прочитали, обратили внимание, обязательно найдет «свое» название, в котором содержится главная «интрига научной мысли».

Таким образом, статья, в которой отражаются основные результаты исследования, должна иметь корректное название. Но при этом следует помнить, что название статьи должно соотноситься с целью диссертационного исследования или с его результатом.

1.2. АННОТАЦИЯ
(на русском и английском языках)[1]

Аннотация должна отражать основное содержание статьи и представлять собой связный текст объемом не более 150 слов. Этот текст, как правило, создается после написания статьи, он может включать набор наиболее информативных предложений текста или создаваться как самостоятельный вторичный текст на основе текста научной статьи.

Первое информативное предложение аннотации должно расшифровывать название, уточнять ракурс проведенного исследования и особенности его рассмотрения в данной статье: *«В статье рассматривается (изложено, представлена, показано, демонстрируется, анализируется, описывается, делается попытка и др)*. Не вполне удачным является использование таких глаголов, как *исследуется, докладывается, говорится, излагается, рассказывается, показывается*. Допустимо начинать аннотацию без указания жанра публикуемого текста, например: *Проведен анализ проблем подготовки…*

Аннотация должна быть понятна читателю, для чего используют общепринятые или стандартизированные термины и определения.

Аннотация на английском языке является переводом русской аннотации, содержательно эквивалентным исходному тексту, она не обязательно представляет собой перевод по предложениям.

1.3. КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
(на русском и английском языках — не более 7)[2]

Ключевым может быть как одно слово, так и словосочетание из двух и более слов, которые несут основную смысловую нагрузку. Ключевые слова могут не присутствовать в тексте, а только подразумеваться в нем. Набор ключевых слов используется главным образом для поиска информации в ресурсных базах.

[1] Аннотация (от *лат.* annotatio — замечание) — краткая характеристика содержания первичного текста.
[2] Слово, способное в совокупности с другими ключевыми словами представлять текст (способность служить для различения).

Научное издание

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

HUMANITIES & SCIENCE UNIVERSITY JOURNAL

Научный журнал

№ 89 (2025)

Издание является рецензируемым

**Филологические и исторические науки,
археология и искусствоведение**

Выпускающий редактор В. С. Федорова
Логотип Д. Белов
Обложка Т. В. Житкевич
Компьютерная верстка Л. А. Шитовой

Некоммерческое партнерство ученых, преподавателей
и учреждений высшего профессионального образования
«Санкт-Петербургский университетский консорциум»,
191186, Санкт-Петербург, Невский пр., д. 22–24, лит. А

Подписано в печать 24.12.25. Выход в свет 29.12.25.
Формат 70 × 108/16. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 19,5.
Тираж 300 экз. Заказ