

# ИЗВЕСТИЯ

Уральского федерального  
университета

Серия 1  
Проблемы образования,  
науки и культуры

2025. Т. 31

№ 1

# IZVESTIA

Ural Federal University  
Journal

Series 1  
Issues in Education,  
Science and Culture

2025. Vol. 31

№ 1

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

**Т. Е. Автухович**, д-р филол. наук, проф.  
(Республика Беларусь, Гродно,  
Гродненский государственный  
университет имени Янки Купалы)

**А. Е. Аникин**, д-р филол. наук, акад. РАН  
(Россия, Новосибирск, Институт  
филологии СО РАН)

**Дж. Боулт**, PhD (Art Studies), проф.  
(США, Лос-Анджелес, Университет  
Южной Калифорнии)

**А. В. Головнев**, д-р ист. наук, чл.-корр.  
РАН (Россия, Санкт-Петербург, Музей  
антропологии и этнографии (Кунсткамера)  
РАН)

**В. Л. Иваницкий**, д-р филол. наук, проф.  
(Россия, Москва, Московский  
государственный университет  
им. М. В. Ломоносова)

**С. Г. Корконосенко**, д-р полит. наук,  
проф. (Россия, Санкт-Петербург,  
Санкт-Петербургский государственный  
университет)

**К. Кроо**, д-р филол. наук, проф.  
(Венгрия, Будапешт, Университет  
Лоранда Этвеша)

**Дж. Майклсон**, PhD (Philology), проф.  
(США, Лоренс, Канзасский университет)

**А. Мустайоки**, PhD (Philology), проф.  
(Финляндия, Хельсинки, Хельсинкский  
университет)

**Б. Ю. Норман**, д-р филол. наук, проф.  
(Республика Беларусь, Минск, Белорусский  
государственный университет)

**Г. Саймонс (Greg Simons)**, PhD, проф.  
(Швеция, Упсала, Упсальский  
университет)

**Э. Э. Сыманюк**, д-р психол. наук, проф.  
(Россия, Екатеринбург, Уральский  
федеральный университет)

**А. Федотов**, д-р филол. наук, проф.  
(Болгария, София, Софийский  
университет Св. Климента Охридского)

**Г. Г. Щепилова**, д-р филол. наук, проф.  
(Россия, Москва, Московский  
государственный университет  
им. М. В. Ломоносова)

© Уральский федеральный университет, 2025

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ СЕРИИ

Главный редактор

**В. М. Амиров**, д-р филол. наук, доц.  
(Россия, Екатеринбург, Уральский федеральный  
университет)

**Л. П. Быков**, д-р филол. наук, проф. (Россия, Екате-  
ринбург, Уральский федеральный университет)

**Т. Ю. Быстрова**, д-р филос. наук, доц. (Россия,  
Екатеринбург, Екатеринбургская академия  
современного искусства)

**Т. А. Галеева**, канд. искусствоведения, доц. (Россия,  
Екатеринбург, Уральский федеральный университет)

**О. Л. Девятова**, д-р культурологии, проф. (Россия,  
Екатеринбург, Уральский федеральный университет)

**Ю. М. Ершов**, д-р филол. наук, проф. (Россия,  
Севастополь, Филиал МГУ имени М. В. Ломоносова  
в городе Севастополе)

**И. А. Ершова**, канд. филос. наук, доц. (Россия,  
Екатеринбург, Уральский федеральный университет)

**Г. Е. Зборовский**, д-р филос. наук, проф. (Россия,  
Екатеринбург, Уральский федеральный университет)

**Н. Б. Кириллова**, д-р культурологии, проф. (Россия,  
Екатеринбург, Уральский федеральный университет)

**Б. Н. Лозовский**, д-р филол. наук, доц. (Россия,  
Екатеринбург, Уральский федеральный университет)

**Ю. В. Матвеева**, д-р филол. наук, проф. (Россия,  
Екатеринбург, Уральский федеральный университет)

**И. Я. Мурзина**, д-р культурологии, проф. (Россия,  
Екатеринбург, Институт образовательных стратегий)

**М. А. Мясникова**, д-р филол. наук, канд. искусство-  
ведения, доц. (Россия, Екатеринбург, Уральский  
федеральный университет)

**В. Ф. Олешко**, д-р филос. наук, проф. (Россия,  
Екатеринбург, Уральский федеральный университет)

**Е. Э. Павловская**, д-р искусствоведения, проф.  
(Россия, Екатеринбург, Уральский государственный  
архитектурно-художественный университет)

**М. В. Панкина**, д-р культурологии, доц. (Россия,  
Екатеринбург, Уральский федеральный университет)

**Т. А. Снигирева**, д-р филол. наук, проф. (Россия,  
Екатеринбург, Уральский федеральный университет)

**О. Н. Турышева**, д-р филол. наук, доц. (Россия, Екате-  
ринбург, Уральский федеральный университет)

**Э. В. Чепкина**, д-р филол. наук, доц. (Россия,  
Екатеринбург, Уральский федеральный университет)

Ответственный секретарь

**Л. А. Хухарева**

## СОДЕРЖАНИЕ

### ЖУРНАЛИСТИКА И МАССОВЫЕ КОММУНИКАЦИИ

- Расулова Э. А.* Телетекст в условиях цифровой трансформации медиа (на примере кроссплатформенного мессенджера Telegram)..... 5
- Гузикова В. В., Нестерова В. Е.* Апелляция к гражданско-правовым ценностям в процессе конструирования образа полиции в медийном дискурсе ..... 15
- Букина Т. Г.* Создание речевого портрета сотрудника правоохранительных органов средствами отечественной телепродукции (на примере отечественного телесериала «Метод»)..... 25
- Гаврилов В. В.* Позиционный компонент педагогической модели развития целостной медиальности в вузе ..... 36
- Васильченко М. А.* Аксиология и стиль в формировании локусных брендов..... 49

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

- Комков А. В.* «Вечерние огни» А. А. Фета как диалог с А. Шопенгауэром о любви .. 60
- Миннуллин О. Р.* Проблемы рецепции и интерпретации лирики Алексея Парщикова ..... 71
- Прудюс И. Г.* Репрезентация образа Мольера в графическом романе М. Пуарсона и Р. Марайя «Мольер: от шута до фаворита» ..... 85

### СОВРЕМЕННАЯ ВОЕННАЯ ПОЭЗИЯ

- Матвеева Ю. В.* «Грамматика любви» в донбасской и новой военной поэзии ... 97
- Королева С. Б., Митина Е. А.* Дискурс Священной войны в «Шахтерской дочери» Анны Ревякиной: традиция, интонация, приращение смысла..... 111
- Павлов С. Г.* Опыт лингвогерменевтического толкования стихотворения А. Долгаревой «Первому двадцать, второму сорок, отец и сын...» ..... 127

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

- Османкина Г. Ю., Быстрова Т. Ю.* Линия как элемент художественной модели мира и форма репрезентации концептов культуры..... 137
- Серебрякова Е. Г.* Мифологизация как свойство музейного нарратива ..... 147
- Азарова Т. В.* Трехмерное пространство народного праздника в аспекте актуализации традиций (на примере Италии).... 160
- Лю Цзини.* Народные инструменты в русской классической музыке ..... 168

### КУЛЬТУРА ВОСТОКА

- Фэн Цзин.* Современная трансформация образа мифологического героя китайской классической культуры в анимационных фильмах..... 177

### ЦИФРОВИЗАЦИЯ ГУМАНИТАРНОЙ СФЕРЫ

- Москалюк В. М.* Искусство в эпоху нейросетей: открытия и вызовы современной цивилизации..... 188

### ОБРАЗОВАНИЕ: ВЫЗОВЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ

- Зборовский Г. Е.* Знание и образование в социологии: контакт, конфликт, консенсус ..... 200

### ПСИХОЛОГИЯ

- Чумаков М. В., Чумакова Д. М., Васильева И. В.* Представления студентов университета о религии: психологический анализ ..... 216

### ЗАМЕТКИ О КНИГАХ

- Лозовский Б. Н.* Место и роль визуального компонента в контенте современных медиа. Рец. на кн.: Эволюция визуального образа в массмедийной коммуникации : моногр. / под ред. И. В. Топчий, С. А. Панюковой. — Челябинск : Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2024. — 359 с. .... 226

Научная статья

УДК 070.1:654.197 + 81'42:004.77 + 004.738.5 + 004.584 + 316.772

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.001

## **ТЕЛЕТЕКСТ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ МЕДИА (на примере кроссплатформенного мессенджера Telegram)**

**Элеонора Арифовна Расулова**

*Уральский федеральный университет,  
Екатеринбург, Россия,  
e-rasulova@yandex.ru,  
<https://orcid.org/0009-0001-6868-5291>*

**А н н о т а ц и я.** Статья посвящена анализу цифровой трансформации телетекста при взаимодействии телевизионных каналов и социальных сетей. Цифровизация медиа, как доказывает автор, влияет на поликодовость телетекста и на способы его распространения. При этом видоизменяются и контент-стратегии телеканалов в социальных сетях. На примере деятельности развлекательных телеканалов «Бокс ТВ» и «4 канал» показано, что их присутствие в интернете, активность на цифровых платформах с точки зрения создания уникального контента для социальных сетей подчинены ценностным установкам конкретного СМИ, а следовательно, могут рассматриваться как цифровое расширение телетекста.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** цифровое расширение телетекста; соцсети телеканала; контент-стратегии СМИ в телеграм-блогосфере; поликодовость; цифровая трансформация; медиакоммуникация

## TELETEXT IN THE CONTEXT OF DIGITAL MEDIA TRANSFORMATION (Using the Example of the Telegram Cross-Platform Messenger)

**Eleonora A. Rasulova**

*Ural Federal University,  
Ekaterinburg, Russia,  
e-rasulova@yandex.ru,  
<https://orcid.org/0009-0001-6868-5291>*

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of digital transformation of teletext in the interaction of television channels and social media. The digitalization of media, as the author proves, affects the polycode nature of teletext and the methods of its distribution. At the same time, the content strategies of TV channels in social media are also being modified. Using the example of the activities of the Box TV and Channel 4 TV channels, it is shown that their presence on the Internet and activity on digital platforms in terms of creating unique content for social media are subject to the value systems of a particular media outlet, and, therefore, can be considered as a digital extension of teletext.

**Key words:** digital expansion of teletext; social networks of the TV channel; media content strategies in the telegram blogosphere; polycode; digital transformation; media communication

### Введение

Изучение медиакommunikации, где «теории меняются медленнее, чем реальность» [Вартанова, 2015, с. 17], затруднено, с одной стороны, многочисленностью языков описания и междисциплинарным характером исследования, с другой стороны, стремительно меняющейся действительностью — экономической, правовой, технологической. Очередной, по словам Е. Л. Вартановой, переход медиа — цифровой — обуславливает существенные технологические трансформации [Вартанова, 2024]. Полностью принимая положение Т. Г. Добросклонской о необходимости разграничения текста, медиатекста и медиадискурса, где «концепция медиатекста выходит за пределы знаковой системы вербального уровня, представляя собой последовательность знаков различных семиотических систем — языковых, графических, звуковых, визуальных, специфика сочетания которых обусловлена конкретным каналом массовой информации» [Добросклонская, с. 182], опишем цифровое расширение телевизионного текста.

Поликодовость присуща телетексту с момента зарождения телевидения. Цифровизация не только преобразила «привычную» поликодовость, наполнила ее современными технологическими возможностями, но и по-новому систематизировала взаимодействие телеканала с целевой аудиторией, заставив выйти в социальные сети и лидеров телевидения, и небольшие телекомпании. Осмыслению практик присутствия телеканалов в интернете и социальных сетях посвящено большое количество работ. Социальный вектор исследований можно

соотнести с названием одной из статей: «Информационное общество: кто крайний в интернет? (О продвижении телевизионных брендов в социальных сетях)» [Файков, Файкова]. Исследователи приходят к убедительным выводам о важности поддержания бренда телеканала в соцсетях для расширения аудитории, о необходимости разработки контента, отличного от телевизионного, и постоянной работы с подписчиками. «Активное присутствие телеканалов в социальных сетях привлекает к телеканалам интернет-аудиторию (особенно молодежную), что положительно сказывается и на количестве зрителей эфирного телевидения, и на возрастном профиле этой аудитории» [Там же, с. 77] (ср. [Щепилова, 2018; Конкина, Лапина, Солдатова]).

Тенденции присутствия телеканалов в социальных сетях наиболее полно и последовательно описываются в работах Г. Г. Щепиловой и Л. А. Кругловой. История вопроса и современный обзор литературы представлены в исследовании этих же авторов (см.: [Круглова, Щепилова]).

Цель статьи — показать, что для эффективного функционирования развлекательного телеканала, поддержания медиабренда в социальных сетях необходимо разрабатывать и продвигать типы контента, не противоречащие ценностным установкам СМИ.

Актуальность исследования определяется нерешенностью теоретического вопроса о единстве или противопоставленности телетекста в эфире (преимущественно видео и звучащая речь) и в социальных сетях (мультиформатные сообщения с опорой на письменную фиксацию инфоповодов).

### **Предмет и методика исследования**

Телеграм-каналы СМИ входят в систему «телеграм-блогосферы» [Амиров, с. 20–21], при этом телеканалы вынуждены приспосабливать привычные форматы к сравнительно новой целевой аудитории. Еще в 2014 г. взаимодействие телеканалов и интернета было естественным для потребителей новостей. «Приоритетным коммуникационным каналом остается телевидение, хотя процент тех, кто отдает предпочтение интернету, в городе-миллионнике также высок. От телевидения и интернета в Екатеринбурге далее по шкале со значительным отставанием идут газеты, журналы, радио» [Щепилова, 2014, с. 52–53]. Уже в 2017–2018 гг. исследователи отмечают, что простой повтор телематериалов в сети или ссылка на телепрограммы не удерживает и не омолаживает аудиторию, но «об эксклюзивной подаче» заботятся немногие телеканалы [Щепилова, 2018, с. 48]. В качестве положительного опыта отмечается разработка мультижанрового контента для социальных сетей: «Наибольшую активность в работе с соцсетями проявляет ТНТ <...> публикуются анонсы передач, проморолики проектов ТНТ, которые сняты специально для продвижения в интернете, фотографии, юмористические зарисовки из жизни закулисья телеканала. Постоянно даются репосты от тематических групп по отдельным проектам ТНТ» [Щепилова, Круглова 2018, с. 7–8]. В современных «условиях трансформации медиаполя» [Круглова,

Щепилова] актуализировано присутствие телеканалов на цифровой площадке Telegram.

Объектом исследования является телетекст развлекательных телеканалов, а предметом — публикации «4 канала» и «Бокс ТВ» в телеграм-блогосфере.

Гипотеза исследования: в социальных сетях телеканалов не создается «иной» медиатекст, а происходит цифровое расширение телетекста за счет письменной речи, которая мало характерна для телеэфира. Контент-стратегии развлекательных каналов в социальных сетях не единообразны, в частности, они не противопоставлены новостной повестке, а соотношены с редакционными стандартами конкретных СМИ.

Для доказательства этого тезиса методом контент-анализа сравним работу в социальной сети Telegram региональных развлекательных телеканалов «Бокс ТВ», «4 канала» (руководителем этих каналов является автор настоящей статьи) с федеральными развлекательными каналами. Выбор зарегистрированных в Екатеринбурге телеканалов определяется не только их географией, но и существенными отличиями в экономической модели, распространении информации, целевой аудитории, редакционной политике и брендировании СМИ. Эти отличия позволяют показать, что выбор контент-стратегии СМИ в телеграм-блогосфере обоснован не условным разделением СМИ на информационные и развлекательные, а именно редакционной политикой телеканала. Для сравнения привлекаются данные, опубликованные в «Вестнике Московского университета».

Цитируемое далее исследование, проведенное К. М. Конкиной и ее соавторами, концептуально и методологически не противоречит положениям, доказанным в работах Г. Г. Щепиловой и Л. А. Кругловой. Сделав сплошную выборку — «223 публикации в VK и 224 публикации в Telegram за период с 10 по 16 апреля 2023 г.», — авторы предложили интерпретацию вариативности контента, публикуемого шестью развлекательными телеканалами (ТНТ, СТС, «Муз-ТВ», «Пятница!», ТВ-3 и «Ю») [Конкина и др., с. 29].

За учетную неделю развлекательными телеканалами выложено от 6 до 94 постов в Telegram. Среднее количество не слишком показательно — это 37 постов на телеканал. Исследователями посты распределены по следующим типам: «...новостной нарратив, инфоповоды (1), анонсы программ (2), события бренда, связанные с работой телеканала, его сотрудников (3), о шоу (4), мемы (5), вовлечение аудитории (6), эфир, ссылка или видео программы (7), реклама (8)» [Там же, с. 36]. Эту типологию, сделанную по разным основаниям, с опорой преимущественно на коммуникативную цель высказывания, мы принимаем с учетом того, что жанровая система в социальных сетях не вполне сложилась.

В Telegram контентные предпочтения телеканалов отчетливо дифференцированы. Пост «События бренда» появляется у каждого телеканала, %: ТНТ — 7,1; СТС — 17,4; «Муз-ТВ» — 44,6; «Пятница!» — 16,6; ТВ-3 — 10,2; «Ю» — 10. Новостные темы присутствуют у телеканалов ТНТ, «Пятница!» и «Муз-ТВ». «Для телеканалов СТС, ТНТ и ТВ-3 предпочтительной темой стали анонсы (42,8 %, 69,6 % и 61,5 %)» [Там же, с. 40]. Телеканал «Ю» чаще других публикует



рекламу товаров и услуг. За исключением ТВ-3, развлекательные телеканалы публикуют мемы. «Практически все выбранные телеканалы считают Telegram площадкой для вовлечения аудитории» [Конкина и др., с. 41]. Среди форматов исследователи выделили: 1) текстовый; 2) видеоформат; 3) аудиоформат; 4) изображение; 5) смешанный. Смешанный формат (в разных сочетаниях) оказался предпочтительным для всех телеканалов. В результате исследователи пришли к обоснованному выводу, «что телеканалы используют разнообразные контент-стратегии в... социальных сетях. Все развлекательные телеканалы создают оригинальный контент для публикации и в *ВКонтакте*, и в *Telegram* и не дублируют его. Более того, телеканалы крайне редко выкладывают полные версии эфирных передач в социальных сетях или публикуют ссылки на опубликованные записи программ на своем сайте или видеохостингах» [Там же, с. 43].

Произведя сплошную выборку публикаций телеканалов «Бокс ТВ» и «4 канал» в сети Telegram с 10 по 16 апреля 2023 г., мы убедились, что предложенные приемы описания успешно работают и полученного материала достаточно для того, чтобы выявить контент-стратегии телеканалов и обосновать существенные отличия при выборе тем и форматов публикаций телеканалов в телеграм-блогосфере (см. таблицу).

#### **Формат публикаций телеканалов «4 канал» и «Бокс ТВ» с 10 по 16 апреля 2023 г.**

Телеканал	10.04	11.04	12.04	13.04	14.04	15.04	16.04	Общее количество
4 канал: посты / в том числе новости	40/34	32/28	31/28	34/33	29/27	24/23	15/15	205 / 188
Бокс ТВ	5	4	6	5	6	3	2	31

Показательны полученные количественные данные: шесть федеральных развлекательных каналов за неделю сделали 224 публикации, тогда как один «4 канал» — 205, от 15 (воскресенье) до 40 (понедельник) публикаций в день. Телекомпании, работающие под управлением одного медиаменеджера, представлены в Telegram неодинаково. Для «4 канала» основной сетью является Telegram (в сети «ВКонтакте» за неделю размещено лишь 37 постов), для «Бокс ТВ» — сеть «ВКонтакте» (83 публикации), Telegram по количеству публикаций уступает ей более чем в два раза — 31 публикация. Ниже будет показано, что высокая активность «4 канала» в Telegram определяется деятельностью конвергентной редакции, тогда как «Бокс ТВ» в телеграм-блогосфере дает сопоставимое с федеральными развлекательными каналами количество публикаций.

### Анализ текста

Для телекомпании «4 канал» вышеназванная цифровая площадка стала базой публикаций новостной повестки, разнообразных инфоповодов: из 205 публикаций новостными могут быть признаны 188, т. е. приблизительно 92 %. Канал в Telegram так и называется: «4 канал | Екатеринбург | Новости». С одной стороны, это отражает политику регионального телеканала, который на протяжении десятилетий выделялся теленовостями, а в последние годы переместил поток новостей в социальные сети. С другой стороны, новостные публикации тематически неоднородны и полиинтенциональны (повторно медиатизируются, подчиняясь запросу целевой аудитории и конвенциям социальной сети). Более всего это касается публикаций, рассчитанных на интерактив, вовлечение, увеличение числа подписчиков. Пост, оформленный как новость, содержит интерактивный финал. Из 34 новостных постов, датированных 10 апреля, 7 завершаются прямым или косвенным вовлекающим высказыванием (далее для иллюстрации приводятся заголовки и финальное высказывание):

**Сегодня отмечают день гречки** — Признавайтесь, любите гречку?

**Вот такие «умники» объезжают пробку на Серафимы Дерябиной** — Есть что рассказать? Пишите нам на @News4Channel. Мы платим 1000 рублей за лучшую новость недели.

**Булавка на айфон?** — А на что вы готовы обменять булавку?

**Продолжение следует! (Чебурашка)** — А вам понравился фильм? Да / Нет (указаны эмодзи для голосования).

**Стало известно, кто выступит на Ночи музыки-2023** — А на кого хотели бы сходить вы?

**Привет из космоса в екатеринбургском метрополитене!** — Ставьте (сердечко), если нравится идея.

**Подписчики прислали фото буккроссинга...** — Рассказывайте, хоть раз пользовались буккроссингом?

Собственно опрос (в виде отдельной публикации) «А у вас есть друзья на работе?» следует за постом со статистической информацией «Почти у каждого второго свердловчанина есть друзья на работе».

Анонсы собственных программ единичны и прямо направлены на объединение аудитории телеэфира и Telegram:

**Сегодня в 18:30 проводим прямой эфир** с начальником департамента образования Екатеринбурга Константином Шевченко

Вы можете задать свой вопрос на WhatsApp во время трансляции по номеру телефона +7-952-740-41-41.

**Свет, камера, мотор!**

Буквально через пару минут мы начинаем прямой эфир с начальником образования Екатеринбурга.

Константин Шевченко постарается ответить на все ваши вопросы, подключайтесь!

В соответствии с требованиями конвергентной редакции анонсы телепрограммы отчасти пересекаются с новостными публикациями, так как образуют цепочку публикаций — информативных цитат из диалога с героем программы (за время эфира опубликовано три поста, оформленных как ответ на вопрос). Например:

#### **Первые итоги записи первоклассников в школы**

Портал Госуслуг выдержал, всё прошло спокойно. Всего приняли 19 500 заявлений. Всем мест в первые классы хватит, всего мы открыли 26 600 мест, это на 10 % больше, чем в прошлом году.

Как новостные цепочки оформлены и новости мобильных репортеров (еще одно требование конвергентной редакции). Мобильные репортеры с места событий публикуют неполную актуальную информацию, которая дополняется новыми постами по мере развития или прояснения ситуации (приводим заголовки):

Движение поездов в екатеринбургском метро остановили в связи с падением человека на пути;

По предварительным данным человек бросился под поезд;

Скорая помощь покидает станцию метро «Площадь 1905 года»;

Парня выносят медики;

Станцию «Площадь 1905 года» открыли, в течение некоторого времени движение будет восстановлено;

Станция «Площадь 1905 года» открыта (движение поездов возобновлено).

Особняком стоит информация о проведении конкурсов, она совмещается не с инфоповодами, а с рекламой — около 2 % от числа публикаций (информация о конкурсе, приглашение участвовать и подведение итогов):

#### **Дарим подарки!**

Напоминаем о нашем розыгрыше, результаты которого будут известны 23 апреля.

Выполните простые условия и можете выиграть 2 билета на спектакль с обзор-жителем Дмитрием Дюжевым — «Джекпот для любимой».

Количество эфирных видео минимально, например, 10 апреля зафиксирован один видеосюжет, что подчеркивает осмысленное разделение контента на экране и в социальной сети. При этом сам пост по типу текста мы отнесли к инфоповодам: *Сегодня также отмечают день рождения булавки...*

Новостной эфир телеканала «4 канал» в Telegram имеет определенную схему. Каждый день начинается с календарного инфоповода, а заканчивается дайджестом новостей, например: *Главные новости уходящего понедельника с хештегом #не\_проспи\_главное 10 апреля*. Новостная повестка включает экстренные новости, эфиры от подписчиков, освещение плановых действий региональных госорганов, а также статистические данные и эксклюзивные комментарии. При выезде на место событий мобильных репортеров новости оформляются в нарративную

цепочку. Все это соответствует контент-стратегии СМИ в социальных сетях, поддерживает исторически сложившееся позиционирование бренда, оперативно сообщая региональные новости, тогда как телеэфир не может похвастаться востребованной оперативностью.

«Бокс ТВ» демонстрирует иной подход к оформлению контента — жанрово-тематический. Все посты объединяют следующие моменты: во-первых, тема единоборств; во-вторых, звезды боевых видов спорта; в-третьих, фото и видео со звездами единоборств. Можно сказать, что основной месседж канала соотнесен с жанром «О шоу», несмотря на то, что 18 постов (приблизительно 60 %) оформлены как новость, 10 (30 %) — как «шоу», 3 (10 %) — как интерактив. Но под «шоу» подразумевается не развлекательная программа, а спортивное шоу мира единоборств, которое собирает относительно узкую — специализированную аудиторию:

*(Фото спортсменки с чемпионскими поясами)*

Абсолютная чемпионка мира, рекордсменка Гиннеса и самая титулованная спортсменка в женском боксе — Наталья Рагозина

Наталья попала в книгу рекордов Гиннеса как боксер, владеющий всеми возможными поясами в профессиональном боксе, в 2010 году;

*(Фото боксерских перчаток)*

Перчатки Мохаммеда Али, в которых он впервые стал чемпионом мира. Их продали на аукционе за 836,5 тысяч долларов в феврале 2014 года.

Анонсы появляются в связи с новостной повесткой, но анонсируется не программа телепередач, а наиболее актуальный бой, независимо от того, будет ли трансляция на телеканале. Промоутирующая информация неоднократно вводится в посты, как правило, с указанием даты боя или времени, оставшегося до поединка:

Открытая тренировка Райана Гарсии

Этот парень знает что на кону, он тренируется в полную силу! До боя 10 дней.

«Подерутся сельчане между собой: сельский молот против русского молота, выяснят, кто сильнее!»

Дмитрий Кудряшов поделился впечатлением перед предстоящим поединком с Сэмом Шьюмейкером, который состоится 27 апреля. Кудряшов очень рад, что у него есть возможность вернуться на ринг.

Актуальные бои выступают как стержневой инфоповод и организуют контент «Бокс ТВ» в Telegram. Договор «Бокс ТВ» с холдингом «Ред Медиа» исключает демонстрацию эфира в сети, поэтому данный жанр отсутствует полностью. События бренда, мемы и реклама также отсутствовали в рассматриваемый нами период. В спортивном телеграм-канале наблюдается жанрово-тематическое сужение, определяемое запросом целевой аудитории. Эксперименты, новшества в подаче информации целевая аудитория игнорирует или оценивает негативно, что подтверждает семилетний опыт работы редакции и учет активности аудитории в социальных сетях.

По формату — возможности размещения информации в конкретной социальной сети — все публикации можно отнести к поликодовым, т. е. к публикациям смешанного типа по типологии К. М. Конкиной и др. [Конкина и др.]. Основа публикации — это фото / видео плюс письменный текст (подпись, заметка — с заголовком). Текст «прошивается» гипертекстовыми элементами. «4 канал» в редких случаях использует публикации без изображения (расшифрованные цитаты из прямого эфира, дайджест новостей за день, дополнение к ранее опубликованным новостям). Эти публикации также относятся к смешанному (поликодовому) формату, так как они содержат эмодзи, хештеги и другие гиперссылки, зачастую дается картинка исходной новости. Телеканал «Бокс ТВ» в Telegram использует смешанный формат — текст с картинкой или видео. Среди текстов (подписей и заметок) частотны высказывания спортсменов, а также экспертов в единоборствах (19 из 31 публикации). Таким образом, поликодовость телетекста в телеграм-каналах существенно меняется. Фактически отсутствует собственно аудиоформат, видеоформат зачастую сопровождается письменным текстом заголовочного или новостного характера, актуализирована нетипичная для телеэфира поликодовость изображение + письменный текст.

### Выводы

Контент развлекательных региональных телеканалов в телеграм-блогосфере вариативен. «4 канал» продвигается за счет новостей, созданных с использованием ресурсов телеканала, но не подготовленных для телеэфира. Новостной контент композиционно соотнесен с конкретным днем в региональной и федеральной повестке, обладает рамочной композицией и актуализирован во времени (скорость публикации обновлений) за счет цепочечного нарратива конвергентной редакции. «Бокс ТВ» в телеграм-канале поддерживает актуальную повестку мира единоборств и делает ставку на пропаганду единоборств через публикации «О шоу». При этом номинация требует уточнения. Если на федеральных развлекательных телеканалах «О шоу» — это дополнительный контент о героях телепередач и специфике съемок, то на «Бокс ТВ» — это материалы о спортсменах и единоборствах. Цепочки публикаций фактически не используются, но появляются стержневые медиापоводы, которые неоднократно упоминаются в публикациях разных типов.

Отбор материалов, форма подачи и язык общения, применяемые в социальных сетях телеканалов, соответствуют заявленным ценностям и телевизионным стандартам, актуальным в период востребованности ТВ-ресурса. При этом поликодовость видеоформата дополняется расширением телетекста через актуализацию письменного текста и статичных изображений. Важно, что производственные ресурсы федеральных и региональных компаний менее востребованы в интернет-пространстве, что уравнивает СМИ разных масштабов в конкурентной цифровой среде и позволяет делать ставку на передовые технологические решения.

*Амиров В. М.* Репрезентация жизни города в телеграм-блогосфере Екатеринбурга // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2024. Т. 30, № 3. С. 19–26.

*Вартанова Е. Л.* Современные российские исследования СМИ: обновление теоретических подходов // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10 : Журналистика. 2015. № 6. С. 5–26.

*Вартанова Е. Л.* Цифровой переход: от технологических к сущностным трансформациям медиа? // Меди@льманах. 2024. № 2 (121). С. 8–15. <https://doi.org/10.30547/mediaalmanah.2.2024.815>

*Добросклонская Т. Г.* Массмедийный дискурс как объект научного описания // Вопр. журналистики, педагогики, языкознания. 2014. № 13 (184). С. 181–187.

*Конкина К. М., Лапина П. А., Солдатова А. М.* Стратегия позиционирования бренда развлекательного телеканала в онлайн-среде // Меди@льманах. 2023. № 5 (118). С. 52–61.

*Конкина К. М., Лапина П. А., Храпова Д. М., Штифанова П. В.* Контент телевизионных развлекательных каналов в социальных сетях (на примере VK и TELEGRAM) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10 : Журналистика. 2024. № 1. С. 29–48. <https://doi.org/10.30547/vestnik.journ.1.2024.2948>

*Круглова Л. А., Щепилова Г. Г.* Российские телеканалы и социальные медиа в условиях трансформации медиаполя // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2024. № 87. С. 255–272.

*Файков Д. Ю., Файкова С. Д.* Информационное общество: кто крайний в интернет? (О продвижении телевизионных брендов в социальных сетях) // Экономика, предпринимательство и право. 2022. Т. 12, № 1. С. 63–80. <https://doi.org/10.18334/epp.12.1.114118>

*Щепилова Г. Г.* Потребность аудитории в интернете и традиционных СМИ // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10 : Журналистика. 2014. № 5. С. 45–54.

*Щепилова Г. Г.* Взаимодействие СМИ и социальных медиа // Российская пиарология-6: тренды и драйверы. СПб., 2018. С. 46–49.

*Щепилова Г. Г., Круглова Л. А.* Телеканалы и социальные сети: специфика взаимодействия // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10 : Журналистика. 2018. № 3. С. 3–16.

*Статья поступила в редакцию 15.10.2024 г.*

Научная статья

УДК 070.23:351.741 + 81'27 + 070.1:81'42 + 349.9

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.002

## **АПЕЛЛЯЦИЯ К ГРАЖДАНСКО-ПРАВОВЫМ ЦЕННОСТЯМ В ПРОЦЕССЕ КОНСТРУИРОВАНИЯ ОБРАЗА ПОЛИЦИИ В МЕДИЙНОМ ДИСКУРСЕ**

**Валентина Викторовна Гузикова<sup>1</sup>  
Валерия Евгеньевна Нестерова<sup>2</sup>**

<sup>1,2</sup> *Уральский юридический институт МВД России,  
Екатеринбург, Россия*

<sup>1</sup>guzikovav@mail.ru,

<https://orcid.org/0009-0005-7745-2114>

<sup>2</sup>karaelan@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-7467-0029>

**А н н о т а ц и я.** В статье рассматривается вопрос о лингвистическом моделировании образа правоохранительных органов в политическом медиадискурсе, в частности в газетном дискурсе. Специфика восприятия реальной действительности проявляется в языковом сознании человека, т. е. происходит фиксация языковыми средствами результатов освоения мира и его объектов. СМИ выступают эффективным инструментом формирования желаемых образов, политических и идеологических установок, ценностных ориентаций и мировоззренческих позиций населения. Одними из наиболее релевантных ценностных ориентаций индивида являются гражданско-правовые ценности, апелляция к которым позволяет авторам медиатекстов сконструировать и внедрить в сознание реципиента востребованный образ полиции и ее сотрудников. Максимальный речеvozдействующий эффект на сознание адресата в газетном дискурсе достигается с помощью тщательно отобранных лингвистических средств, способствующих актуализации социально значимых и личностно-релевантных смыслов.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** газетный дискурс; политический медиадискурс; медиатекст; ценность; оценка; правоохранительные органы; лингвистические средства

## APPEAL TO CIVIL LAW VALUES IN THE PROCESS OF CONSTRUCTING THE POLICE IMAGE IN MEDIA DISCOURSE

Valentina V. Guzikova<sup>1</sup>

Valeria E. Nesterova<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup>*Ural Law Institute of the Ministry of the Interior  
of the Russian Federation,*

*Ekaterinburg, Russia*

<sup>1</sup>*guzikovav@mail.ru,*

<https://orcid.org/0009-0005-7745-2114>

<sup>2</sup>*karaelan@mail.ru,*

<https://orcid.org/0000-0002-7467-0029>

**Abstract.** The article highlights the issue of linguistic modeling of the law enforcement bodies' image in political media discourse, in newspaper discourse particularly. The peculiarity of the reality perception is manifested in the linguistic consciousness of a person, that is, the results of the familiarization of the world and its objects are fixed by linguistic means. The media act as an effective tool for the formation of desired images, political and ideological attitudes, value orientations and ideological positions of the population. One of the most relevant value orientations of an individual is civil law values, the appeal to which allows the authors of media texts to construct and intrude in the recipient's mind a demanded image of Police force and its officers. In newspaper discourse the maximum speech-influencing effect on the addressee's consciousness is achieved with the help of carefully selected linguistic means that contribute to the actualization of socially significant and personally relevant meanings.

**Key words:** newspaper discourse; political media discourse; media text; value; evaluation; law enforcement agencies; linguistic means

### Введение

Легитимность полиции и доверие к ней являются показателями согласия общественности с тем, как полиция применяет свои полномочия, и готовности граждан принимать решения полиции. Это важные аспекты работы полиции, потому что чем больше граждане доверяют полиции, тем больше они чувствуют моральную ответственность за оказание помощи и сотрудничество. Средства массовой информации играют важную роль, поскольку именно они создают и поддерживают имидж полиции в том виде, в каком он формулируется и контролируется самой полицией. Имидж напрямую влияет как на легитимность полиции, так и на доверие к ней, и поэтому ученым, занимающимся вопросами доверия к правоохранительным органам, также приходится иметь дело с влиянием средств массовой информации на формирование этого доверия.

В результате реформы Министерства внутренних дел Российской Федерации 2011–2012 гг. одним из центральных принципов деятельности правоохранительных органов становится принцип открытости и прозрачности системы ОВД, который позволяет пересмотреть существующий образ стражей порядка,



формируемый в процессе как непосредственного взаимодействия граждан страны с представителями закона, так и в результате воздействия различных СМИ на массовое сознание аудитории. Оценка имеет тесную связь с понятием «ценности», которая представляет сущностную характеристику языка [Попова, Бокова] и может рассматриваться как «исторически сложившиеся обобщенные представления людей о типах своего поведения, возникшие в результате оценочно-деятельностного отношения к миру, образующие ценностную картину мира, закрепленную в сознании представителей отдельного этноса и зафиксированную в языке этого этноса» [Усачева, с. 26].

В рамках лингвистического анализа моделирования образа социального института полиции наибольший интерес представляет газетный дискурс, который не только является отражением современного состояния языка, но и представляет собой «политически и идеологически четко ориентированное воздействие, имеющее целью реальный социально преобразовательный эффект» [Токарева, с. 131].

По мнению Е. Ф. Серебренниковой, адресант с помощью языка способен ориентироваться в мире своих ценностей и оказывать регулирующее влияние на состояние и действия адресатов [Лингвистика и аксиология, с. 11]. Исследователи в области лингвистики используют в своих трудах различные дефиниции термина «оценка». Мы в своей работе будем опираться на определение Н. Е. Кузнецовой, которая рассматривает оценку как процесс и результат определения субъектом степени значимости объекта с учетом способности последнего удовлетворять те или иные потребности и интересы субъекта, т. е. определения прагматической значимости объекта [Кузнецова].

Существует большое количество классификаций ценностей. Стоит отметить одну из наиболее системных классификаций, которая была разработана Ю. Г. Вешнинским. Автор данной классификации предлагает подразделять ценности на 13 групп, а именно: 1) государственно-политические, военно-силовые, гражданско-правовые; 2) исторические; 3) «коммунитарные»; 4) «натуральные» (природные); 5) научно-когнитивные; 6) персоналистские; 7) религиозно-конфессиональные; 8) социально-стратификационные; 9) художественно-эстетические; 10) ценности урбанистических локально-территориальных сообществ; 11) экономические; 12) этические; 13) этнические [Вешнинский].

Во всех газетных медиатекстах можно проследить субъективную позицию адресанта, сознательно конструирующего определенный образ объекта, предмета, факта или явления действительности посредством тщательно отобранных языковых средств, способствующих созданию некой абстрактной модели [Модель]. Согласно М. М. Бахтину, газетный дискурс представляет собой особый род социальной деятельности, направленный на распространение знаний, идей, художественных ценностей и иной информации в целях формирования определенных взглядов, представлений и эмоциональных состояний и тем самым оказывающий влияние на поведение людей [Бахтин].

Однако в последнее время наблюдается тенденция к изменениям как самого стиля газетных текстов, так и их речевой специфики, происходящим под влиянием

глобальных преобразований всего медиaprостранства. Трансформация языка газеты связана с отменой цензуры, идеологических табу, строгих стилевых установок, что привело к «раскрепощению традиционно-нормированного газетного языка <...> после долгого господства однообразия, шаблона, унифицированности и официозности в современных газетах поражает, прежде всего, пестрота — языковая, стилевая, содержательная и идеологическая» [Солганик, с. 152].

Основным методом нашего исследования была выбрана интерпретация языковых средств по схеме «комментирование». Материалом исследования послужили медиатексты, репрезентирующие информацию о деятельности полиции и представленные в таких ведущих российских газетных изданиях, как «Российская газета», «Газета.Ru», «Известия», «Коммерсант», «Ведомости». Материал отобран методом сплошной выборки. Исследование охватывало период с 1 января 2021 г. по 1 января 2024 г. Всего было проанализировано 482 медиатекста. Выбор данного периода продиктован социально-политическими событиями в стране, под воздействием которых на сотрудников полиции были возложены дополнительные служебные обязанности. Среди таких ключевых событий можно отметить появление новой коронавирусной инфекции и, как следствие, введение мер административного и уголовного наказания за несоблюдение масочного режима, режима самоизоляции и пр.; увеличение количества несанкционированных митингов и пикетов; рост числа насильственных преступлений, совершенных иностранными гражданами и лицами без гражданства [Преступность в России].

### Результаты исследования и обсуждение

Отличительными чертами современного газетного дискурса являются информативность, аналитичность, доказательность, фактологичность изложения, полемичность, оценочность и экспрессивность. При этом процесс убеждения, направленный на изменение взглядов, мнений, установок, ценностей и поведения адресата, носит ярко выраженный интенциональный характер и предполагает приведение системы оценок объекта убеждения в соответствие с системой оценок субъекта убеждения или формирование убеждений, желательных для адресанта [Бокмельдер]. В. Н. Телия, рассматривая категорию оценочности, определяет ее как «отношение, связь, устанавливаемую между ценностной ориентацией говорящего и обозначаемой реалией, оцениваемой положительно или отрицательно по какому-либо основанию в соответствии со стандартом бытия вещей или положению дел в некоторой картине мира, лежащей в основании оценки» [Телия, с. 23]. Категория оценочности формируется под влиянием экстралингвистических факторов, включающих ситуацию и форму общения, и частных факторов, являющихся стилообразующими.

Так, мелиоративный и / или пейоративный образ полиции, целенаправленно моделируемый в медиатекстах с помощью различных лингвистических средств оценки тактических действий представителей закона, будет способствовать признанию или непризнанию, одобрению или осуждению населением

правоохранительной структуры в целом и отдельно взятых сотрудников полиции, которые либо соблюдают в своей профессиональной деятельности общепризнанные национальные ценности, либо игнорируют их.

Одной из ключевых функций российского права является создание общенациональной идеологии, формирующей определенную гражданскую позицию личности. Человеку как субъекту права «гарантируются многообразные формы экономического и политического существования» [Юнусов, Жеребцова, с. 36], которое реализуется за счет соблюдения прав, свобод и обязанностей всех граждан. Рассмотрим яркие примеры конструирования образа правоохранительных органов России в газетных текстах посредством апелляции к гражданско-правовым ценностям.

Апелляцию к гражданско-правовым ценностям можно проследить на примерах медиатекстов, содержащих информацию о борьбе правоохранительных органов с мошенническими схемами в сфере здравоохранения. Так, контекст, представленный в статье «Кто кого обманывает»<sup>1</sup>, посвящен вопросам, касающимся приобретения поддельного QR-кода. Имплицитная вербализация компонента «профессионализм» по отношению к сотрудникам органов внутренних дел в анализируемом контексте осуществляется с помощью известных приемов. Такими средствами являются употребление юридической терминологии (*уголовная ответственность, принудительные работы, ограничение свободы, за приобретение, хранение ... использование заведомо поддельного официального документа, преступный промысел*), ссылки на Уголовный кодекс РФ (ст. 159 «Мошенничество»; ст. 236, ч. 1 «Нарушение санитарно-эпидемиологических правил»; ст. 327, ч. 3; ст. 160, ч. 1–4; ст. 285 «Злоупотребление должностными полномочиями») и т. д.

Следует отметить, что юридическая терминология помогает точно и однозначно передавать информацию, связанную с правовыми нормами, процедурами и отношениями между участниками правовой системы, обеспечивает точность и ясность изложения, а также позволяет избежать двусмысленности и путаницы, демонстрируя достоверность повествования. Ссылки на нормативные правовые акты в тексте повышают авторитет и юридическую силу документа, так как указывают на соответствие содержания акта действующему законодательству.

В газетах часто используются ссылки на мнения авторитетных лиц для усиления аргументации и придания большей убедительности материалам. Они привлекают внимание читателей к экспертным оценкам и суждениям известных людей, что делает информацию более достоверной и значимой.

Следовательно, ссылки на мнение авторитетных лиц, официальные источники и действующее законодательство, использование статистических данных, имен собственных, юридической и экономической терминологии, профессиональной, жаргонной, сленговой, пейоративной лексики, речевых клише, повелительного

---

<sup>1</sup> Кто кого обманывает // Российская газета. 2021. 14 июля. URL: <https://rg.ru/2021/07/14/poddelka-sertifikatov-o-vakcinacii-i-qr-kody-grozit-lisheniem-svobody.html> (дата обращения: 24.11.2023).

наклонения и т. д. способствуют установлению доверительных отношений с адресатом и побуждают занимать соответствующую позицию по отношению к представителям правоохранительных органов.

В нейтральном контексте под заголовком «В Москве возбудили уже 44 дела об изготовлении поддельных документов, связанных с COVID-19»<sup>2</sup> адресантом реализуется тактика создания и поддержания мелиоративного образа правоохранительной структуры с помощью юридической (*уголовное дело, изготовление или оборот поддельных документов, лишение свободы*) и профессиональной (*комплекс оперативно-розыскных мероприятий, пресечение фактов незаконного генерирования, подделки и использования QR-кодов*) лексики. Ссылки на слова должностного лица — начальника управления информации и общественных связей столичной полиции В. Васенина, а также на нормативно-правовые акты (*ст. 327 УК РФ (изготовление или оборот поддельных документов)*) способствуют моделированию образа юридически грамотных и действующих в рамках российского законодательства сотрудников полиции. Усиление речевой интенции убеждения аудитории в квалифицированности, эффективности и оперативности полицейских осуществляется в контексте за счет глаголов *возбудили, направили в суд, задержали, выявили*.

Имплицитную вербализацию компонента «законность образа полиции» можно проследить в медиатексте «Полиция задержала около 200 нелегальных мигрантов во Всеволожском районе»<sup>3</sup>. В данном нейтральном контексте адресант дает аргументированное объяснение положения о законных действиях стражей порядка, направленных на пресечение преступлений и правонарушений, тесно связанных с нарушением иностранцами режима пребывания в РФ (ст. 18.8 Кодекса РФ об административных правонарушениях) и изготовлением для них поддельных документов. В мероприятиях были задействованы сотрудники различных подразделений органов внутренних дел, стоящих на страже соблюдения миграционного законодательства.

Контекст, представленный в статье «Российские полицейские накрыли канал нелегальной миграции в Омске»<sup>4</sup>, посвящен вопросам, касающимся пресечения канала незаконной миграции и приобретения сертификатов на знание русского языка, истории России и основ законодательства РФ. За оказанную услугу мигранты платили преподавателям частной организации дополнительного профессионального образования по 4 тыс. руб. В отношении задержанных возбуждено дело по статье УК РФ «Организация незаконного пребывания в Российской

---

<sup>2</sup> В Москве возбудили уже 44 дела об изготовлении поддельных документов, связанных с COVID-19 // Коммерсант. 2021. 1 июля. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4880150> (дата обращения: 29.04.2023).

<sup>3</sup> Полиция задержала около 200 нелегальных мигрантов во Всеволожском районе // Коммерсант. 2023. 2 авг. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6137296> (дата обращения: 15.11.2023).

<sup>4</sup> Российские полицейские накрыли канал нелегальной миграции в Омске // Газета.Ru. 2024. 24 апр. URL: <https://www.gazeta.ru/social/news/2024/04/24/22866056.shtml> (дата обращения: 28.05.2024).

Федерации иностранных граждан, совершенная группой лиц по предварительному сговору».

В рассматриваемых случаях эффект достоверности повествования достигается путем включения ряда статистических данных, ссылок на мнение авторитетных лиц, официальные источники, действующее законодательство страны, способствующих реализации тактики придания особой значимости газетного материала.

Еще одним блоком статей, отражающих деятельность органов внутренних дел (ОВД), являются медиатексты, содержащие информацию о применении сотрудниками полиции физической силы и огнестрельного оружия.

В статье «Прокуратура считает, что полицейские в Петербурге необоснованно применили силу к школьнице»<sup>5</sup> представители правопорядка репрезентируются как лица, нарушающие не только гражданско-правовые, но и абсолютные ценности. Так, компоненты «произвол» и «жестокость», связанные с образом полиции, эксплицируются в аргументах с помощью клишированных фраз «*необоснованное применение физической силы*», «*в отсутствие достаточных оснований*», «*при отсутствии законного представителя*», а также за счет ссылки на Уголовный кодекс РФ (статья «*Превышение должностных полномочий*»). Речевая интенция убеждения аудитории в безжалостности и непрофессионализме сотрудников полиции достигается посредством наречия «*грубо*» («*грубо проведших задержание несовершеннолетней*») и усиливается за счет аргументов «*У 14-летней девочки диагностированы ушибы*» и «*довели до истерики и избили*». Таким образом, в контексте адресантом моделируется пейоративный образ отдельных полицейских, а не всего ведомства.

Обоснованием положения о неправомерном задержании тренера А. М. Ильина, превышении должностных полномочий сотрудниками полиции и их бесчеловечном обращении с гражданами служит аргументативный акт двукратной олимпийской чемпионки по биатлону и олимпийской чемпионки по лыжным гонкам А. А. Резцовой, представленный в медиатексте «Олимпийская чемпионка Резцова о задержании тренера в Пулково: для меня это дико»<sup>6</sup>. Компонент «жестокость», характеризующий сотрудников полиции, которые «*скрутили 63-летнего тренера и доставили в отдел полиции*» за отказ надеть маску, эксплицируется в контексте с помощью существительного с отрицательной семантикой *дикость*, наречия *дико* и разговорной лексемы *скрутили*. Интенция убеждения адресата в нарушении правоохранительными органами гражданско-правовых ценностей достигается за счет ссылки на слова В. О. Симоновой, которая утверждает, что «*...Ильина посадили в камеру и составили протокол лишь через семь часов. У нее [Симоновой] был изъят мобильный телефон*», а сейчас она «*находится в Санкт-Петербурге*

<sup>5</sup> Прокуратура считает, что полицейские в Петербурге необоснованно применили силу к школьнице // Газета.Ru. 2021. 19 нояб. URL: [https://www.gazeta.ru/social/news/2021/11/19/n\\_16882963.shtml](https://www.gazeta.ru/social/news/2021/11/19/n_16882963.shtml) (дата обращения: 28.04.2023).

<sup>6</sup> Олимпийская чемпионка Резцова о задержании тренера в Пулково: для меня это дико // Газета.Ru. 2021. 23 нояб. URL: [https://www.gazeta.ru/sport/news/2021/11/23/n\\_16900423.shtml](https://www.gazeta.ru/sport/news/2021/11/23/n_16900423.shtml) (дата обращения: 29.04.2023).

*под подпиской о невыезде*». Частица «*лишь*» усиливает предполагаемый прагматический эффект.

Отдельно следует выделить медиатексты, отражающие тактические действия полицейских во время пресечения массовых беспорядков. В статье «На таких митингах грязью кидаются друг в друга»<sup>7</sup> представлена превентивная мера, предпринятая правоохранительными органами с целью предупреждения граждан о последствиях «*участия в несанкционированных акциях*» и пресечения противоправных деяний. Действия правоохранительных органов подкрепляются ссылками на законодательство (*в соответствии с законом*), а также глаголами *напомнили, предупреждаем, призывает* и глагольными словосочетаниями *будут расцениваться... и пресекаться, предпримут меры*. Вербализация компонента «профессионализм» происходит в данном контексте за счет юридических терминов *несанкционированные акции, публичное мероприятие, провокационные действия, угроза общественному порядку, обеспечение правопорядка, законные требования сотрудников*. Речевая интенция убеждения адресата в оперативности полиции усиливается в контексте с помощью наречий *официально, немедленно, незамедлительно*. Определительное местоимение *все* в словосочетании *предпримут все необходимые меры* способствует моделированию образа компетентных и эффективных стражей порядка. Усиление интенции осуществляется также благодаря реализации семантической категории «свой — чужой», где лица, призывающие участвовать в несанкционированных митингах, и провокаторы приравниваются к «*угрозе общественному порядку*» и относятся к категории «чужой», а полиция, стоящая на страже государственно-политических и гражданско-правовых ценностей и призывающая «*не поддаваться на провокации, не принимать участия в несогласованных публичных мероприятиях, а также соблюдать законные требования сотрудников правоохранительных органов*», занимает категорию «свой».

## Выводы

В процессе создания медиатекста адресантом выстраивается определенная модель, которая будет способствовать наиболее эффективному восприятию и интерпретации содержания. Средством создания таких моделей выступают эпизодические репрезентации текстовых структур и значений, изучение которых позволяет раскрыть взаимосвязь и взаимозависимость между языковыми и внеязыковыми характеристиками моделируемого образа. Формируемая авторами текстов медиареальность фактически представляет собой комплекс образов действительности, транслируемый реципиентам.

Газетный дискурс следует рассматривать как институционально-личностную разновидность дискурса, функционирующую в языке газетных текстов в определенной культурно-исторической ситуации, обладающую своей направленностью,

---

<sup>7</sup> «На таких митингах грязью кидаются друг в друга» // Коммерсант. 2021. 23 янв. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4660892> (дата обращения: 29.04.2023).



определенным набором языковых средств и участников. Основной задачей при изучении газетного дискурса является, с одной стороны, понимание идеологического плана, идей и представлений, с помощью которых адресант газетного сообщения объясняет действительность, а с другой стороны, анализ языковых средств, эксплицитно (содержательная сторона) и/или имплицитно (формальная сторона) репрезентирующих информацию о тех или иных лицах, событиях, явлениях, феноменах и реалиях.

Правовые ценности и нормы занимают важное место в картине мира населения нашей страны. В связи с этим с целью моделирования мелиоративного и/или пейоративного образов правоохранительной системы авторы медиатекстов зачастую апеллируют именно к гражданско-правовым ценностям. Регулятивные средства газетного текста, включая индивидуально-авторские, а также их ассоциативные связи по сходству, смежности или контрасту с ключевым словом-номинантом компонента могут быть представлены в тексте как эксплицитно, так и имплицитно. Основными лингвистическими средствами вербализации доминантных ценностных компонентов образа полиции (профессионализм / непрофессионализм, законность / произвол, жестокость / гуманность) и вспомогательных номинантов (компетентность, оперативность, эффективность, результативность, толерантность, цивилизованность, безжалостность, деспотизм) выступают: 1) лексико-семантические средства: юридическая терминология, профессиональная лексика, клишированные фразы; 2) лексико-прагматические средства: ссылки на мнение авторитетных лиц и официальные источники, а также на законодательство и нормативно-правовые акты, статистические данные. Кроме того, частотным средством актуализации указанных компонентов и номинантов образа является семантическая категория «свой — чужой».

Таким образом, производимая в газетном дискурсе оценка работы полиции может рассматриваться, с одной стороны, как инструмент долгосрочного стратегического развития правоохранительной системы, ее улучшения и расстановки приоритетов в выполнении профессиональных функций, а с другой стороны, как механизм обоснования деятельности всего ведомства, управления и контроля за работой ОВД.

---

*Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: опыт философского анализа // Русская словесность : от теории словесности к структуре текста : антология / под общ. ред. В. П. Нерознака. М., 1997. С. 227–244.

*Бокмельдер Д. А.* Стратегии убеждения в политике: анализ дискурса на материале современного английского языка : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2000.

*Вешинский Ю. Г.* Аксиология культурного пространства-времени (в границах постсоветского культурного пространства) // Мир психологии (Воронеж). 2005. № 4 (44). С. 226–236.

*Кузнецова Н. Е., Шевченко Е. В.* К вопросу о некоторых способах выражения оценки // Язык. Текст. Стилль : сб. науч. тр. Курган, 2004. С. 71–79.

Лингвистика и аксиология: этносемиотрия ценностных смыслов : монография / отв. ред. Л. Г. Викулова. М., 2011.

Модель // Гуманитарный портал : сайт. URL: <https://gtmarket.ru/concepts/7024> (дата обращения: 27.04.2024).

*Попова Т. Г., Бокова Ю. С.* Категория «Ценность» как сущностная характеристика языка // Вестн. Юж.-Урал. гос. ун-та. 2012. № 2. С. 72–73.

Преступность в России, 2021 год // Демоскоп Weekly. 2022. № 943–944. URL: <http://demoscope.ru/weekly/2022/0943/barom01.php> (дата обращения: 24.09.2024).

*Солганик Г. Я.* Газетные тексты как отражение важнейших языковых процессов в современном обществе (1990–1994 гг.) // Stylistyka IV. Opole, Польша, 1995. С. 152–163.

*Телия В. Н.* Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М., 1986.

*Токарева И. И.* Функциональная структура газетного текста // Лингвистические единицы разных уровней в языке и речи. Краснодар, 1988. С. 130–135.

*Усачева А. К.* Лингвистические параметры концепта «состояние здоровья» в современном английском языке : дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002.

*Юнусов А. А., Жеребцова Е. Н.* Гражданско-правовые ценности воспитательной функции права // Вестн. обществ. науч.-исслед. лаборатории «Взаимодействие уголовно-исполнительной системы с институтами гражданского общества: историко-правовые и теоретико-методологические аспекты». 2021. № 23. С. 35–38.

*Статья поступила в редакцию 24.09.2024 г.*



Научная статья

УДК 070:654.197 + 81'271:347.9 + 81:008 + 001.102

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.003

**СОЗДАНИЕ РЕЧЕВОГО ПОРТРЕТА  
СОТРУДНИКА ПРАВООХРАНИТЕЛЬНЫХ ОРГАНОВ  
СРЕДСТВАМИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕЛЕПРОДУКЦИИ  
(на примере отечественного телесериала «Метод»)**

**Татьяна Григорьевна Букина**

*Уральский юридический институт МВД России,  
Екатеринбург, Россия,  
tf30@rambler.ru,  
<https://orcid.org/0000-0003-3249-1783>*

**А н н о т а ц и я.** В статье рассматриваются вопросы моделирования речевого портрета личности в художественном тексте с помощью семантико-прагматических языковых средств. На основе широкой теоретической базы автор показывает соотношение понятий «речевой портрет» и «языковая личность» и приходит к выводу о взаимообусловленном характере данных понятий, который подтверждается анализом грамматико-семантических особенностей, тезауруса и прагматики языковой личности. На примере отечественного телесериала «Метод» автор дает анализ языковых средств создания речевого портрета главного героя — майора полиции Родиона Меглина. В результате текстового исследования сделан вывод, что речевой портрет героя складывается из таких характерологических признаков, как профессионализм, лаконичность, ироничность, доходящая до сарказма, агрессивность, социопатичность.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** речевой портрет; языковая личность; вербально-семантический уровень; тезаурус языковой личности; мотивационный (прагматический) уровень

**CREATION  
OF A LAW ENFORCEMENT OFFICER'S SPEECH PORTRAIT  
BY MEANS OF DOMESTIC TV PRODUCTION  
(Using the Example of the Domestic Television Series «Method»)**

**Tatiana G. Bukina**

*Ural Law Institute of the Ministry of the Interior  
of the Russian Federation,  
Ekaterinburg, Russia,  
tf30@rambler.ru,  
<https://orcid.org/0000-0003-3249-1783>*

**Abstract.** The article deals with the issues of modeling the speech portrait of a personality in a fiction text with the help of semantic and pragmatic linguistic means. On the basis of a broad theoretical base, the author shows the correlation between the concepts of “speech portrait” and “linguistic personality” and comes to the conclusion about the mutually conditioned nature of these concepts, which is confirmed by the analysis of grammatical and semantic features, thesaurus and pragmatics of linguistic personality. On the example of the domestic TV series “Method”, the author analyzes the linguistic means of creating a speech portrait of the main character, police major Rodion Meglin. As a result of the textual study, it was concluded that the speech portrait of the hero consists of such characterological traits as professionalism, conciseness, irony amounting to sarcasm, aggressiveness, sociopathy.

**Key words:** speech portrait; linguistic personality; verbal-semantic level; thesaurus of linguistic personality; motivational (pragmatic) level

### **Введение**

В современных реалиях, где успех специалиста напрямую связан с его коммуникативными навыками, владение русским языком становится ключевым фактором профессионализма для сотрудников органов внутренних дел. Умение грамотно выражать свои мысли как устно, так и письменно, эффективно взаимодействовать с людьми и использовать приемы речевого воздействия — все это становится неотъемлемой частью профессиональной компетенции.

Грамотная речь — это визитная карточка любого специалиста, формирующая первое впечатление о нем. Повышение уровня речевой культуры, основанной на точности, ясности и уместности выражений, не только способствует успеху в работе, но и позволяет постоянно совершенствовать свои коммуникативные навыки. В Кодексе профессиональной этики сотрудника органов внутренних дел Российской Федерации (гл. 4) подчеркивается важность владения сотрудником ОВД всеми аспектами культуры речи: «Культура речи является важным показателем профессионализма сотрудника полиции и проявляется в его умении грамотно, доходчиво и точно передавать мысли» [Кодекс...].

Чтение художественной литературы и изучение искусства — это ценные инструменты в развитии языковой личности полицейского. Они стимулируют

развитие коммуникативных навыков, обогащение словарного запаса и повышение грамотности. Более того, знакомство с современным искусством помогает сотруднику глубже понимать культуру и социальный контекст своей работы.

Цель настоящего исследования — выявление языковых средств, способствующих формированию речевого портрета главного героя детективного телесериала «Метод» майора полиции Родиона Меглина.

Актуальность данной работы определяется тем, что выявление специфики языковой личности сотрудника полиции на материале отечественной телепродукции является значимой составляющей языкового портрета полицейского в восприятии рядовых граждан. С одной стороны, многогранность данного образа — системообразующая функция профессии и, с другой — двойственное отношение к ней определяют ценность и значимость комплексного исследования языковой личности представителя правоохранительных органов в российской телеиндустрии.

Языковая личность — термин, который используется в лингвистике и обозначает человека как носителя языка. Особенности языковой личности могут проявляться в различных аспектах, таких как словарный запас, грамматика, произношение, интонация и т. д. В контексте профессиональной деятельности языковая личность может иметь свои особенности, связанные с требованиями профессии. Например, языковая личность полицейского отличается от языковой личности врача или учителя.

Так как язык и речь неотделимы и в систему языка включены наиболее устойчивые и неслучайные компоненты речи, с понятием «языковая личность» тесно связано понятие «речевого портрет».

Толчком к разработке термина «речевого портрет» изначально послужила идея фонетического портрета, которую в середине 60-х годов XX в. выдвинул М. В. Панов и в дальнейшем реализовал ее в серии фонетических портретов ученых, писателей, политических деятелей XVIII–XX вв.

Само понятие речевого портрета уже устоялось в теории и практике нынешнего языкознания, и в работах исследователей существует несколько подходов к решению рассматриваемого вопроса (см.: [Белоусова; Винокур; Земская; Крысин; Леорда; Максимов; Мамаева; Матвеева; Осетрова; Панова]). Несмотря на различные подходы, ученые сходятся во мнении, что понятия «языковая личность» и «речевого портрет» тесно связаны и обуславливают друг друга. Для максимально объемного описания языковой личности, как индивидуальной, так и коллективной, в первую очередь требуется реконструкция и анализ ее речевого портрета.

Взаимообусловленность двух понятий «речевого портрет» и «языковая личность» прослеживается при анализе трехуровневой модели языковой личности Ю. Н. Караулова, которая включает следующие уровни:

— вербально-семантический — отражает владение лексико-грамматическим фондом языка: для этого необходим анализ запаса слов и словосочетаний, которые использует конкретная языковая личность;

— тезаурус языковой личности — репрезентирует языковую картину мира: очень важно при описании речевого портрета уделить особое внимание используемым разговорным формулам, речевым оборотам, особой лексикой, которые и делают личность узнаваемой;

— прагматика языковой личности — включает в себя совокупность мотивов, целей, коммуникативных ролей, которым следует личность на протяжении всего процесса коммуникации [Караулов, с. 52].

Язык позволяет человеку проявляться с помощью его коммуникативного поведения, а именно путем индивидуального преломления произносительных норм, через отбор лексики и мотивированное исключение некоторых слов и выражений, введение определенных синтаксических оборотов, также владение различными жанрами речи и, конечно же, благодаря уникальному паравербальному поведению, т. е. жестам, мимике, избираемой дистанции в общении. Систематизированное описание этих особенностей коммуникативного поведения и есть речевой портрет человека [Гаврилова].

В данной работе мы придерживаемся подхода, когда проблема речевого портрета относится к частному направлению исследования языковой личности и «речевой портрет» трактуется как языковая личность, воплощенная в речи. Хотелось бы отметить, что речевой портрет — это не просто функциональная модель языковой личности, а функциональная реализация данной модели на протяжении всего процесса становления и изменения языковой личности.

Таким образом, речевой портрет представляет собой срез коммуникативного потенциала личности, а также может рассматриваться как совокупность характеристик, формирующих речевой имидж человека. Он олицетворяет то, что воспринимается и оценивается обществом, представляя определенный стереотипный образ личности в контексте ее общения.

Объектом данного исследования являются диалоги главного героя телевизионного сериала «Метод» майора полиции Родиона Меглина. Предмет исследования — специфические языковые средства, формирующие речевой портрет главного действующего лица сериала.

Эмпирический материал отбирался методом сплошной выборки из 16 серий первого сезона. Расшифрованы диалоги майора с Есенией, с коллегами, с преступниками. Всего проанализировано 27 диалогов.

В работе над материалом применялись описательный метод, метод классификации, метод текстового исследования, которые позволили выявить характерологические языковые средства создания речевого портрета главного героя.

### **Результаты исследования**

Профессиональная биография персонажа связана с поимкой опасных преступников, которые часто являются психически нездоровыми людьми. Родион Меглин демонстрирует невероятное чутье в расследованиях.

Языковая личность Меглина реализуется в его профессиональном словаре, который отличается от повседневной коммуникации; в его уникальном стиле

общения, о котором пойдет речь ниже; в его коммуникативных ролях, которые служат средством выражения его характера.

На нулевом (вербально-семантическом) уровне в качестве единиц фигурируют отдельные слова, отношения между ними охватывают все разнообразие их грамматико-парадигматических, семантико-синтаксических и ассоциативных связей, совокупность которых суммируется единой «вербальной сетью». С одной стороны, Меглин — обычный городской человек, для экономии речевых усилий пользующийся городским просторечием (например, используются такие слова, как *чѐ, неа*). При этом он может произносить высокохудожественные монологи, когда нужно описать мотивы преступления. Во втором эпизоде Есения (стажер и помощница Меглина) спрашивает его, как он вычислил душителя. Меглин четко, ясно, подробно, как будто выговаривая то, что у него долго копилось внутри, выстраивает длинный монолог, из которого мы узнаем, что привело талантливого ювелира на путь серийных убийств. С другой стороны, его языковая картина мира сопряжена с его профессиональной деятельностью: это мир преступлений, преступников и маньяков, и этот мир репрезентируется в диалогах героя. Однако следует отметить, что узкоспециальную лексику криминально-следственного характера Меглин не использует. Хотя совершенно органично встраиваются в его речь профессиональные жаргонизмы, например, *следак, серийник*. Также стоит упомянуть, что эта его картина мира осложнена психическим заболеванием. Заболевание накладывает отпечаток на его языковой образ, и именно поэтому он так скупо говорит. Но чем меньше он говорит, тем лучше и быстрее его понимают.

Наиболее яркой чертой языкового образа Родиона Меглина является лаконичность.

Первый эпизод (первая встреча зрителя с Меглиным) — убийство Аюли, однокурсницы Есени.

— *Ты показал им? У тебя получилось... Показал? Показал, да? Показал?* — с нарастающей силой в голосе кричит Меглин в микрофон.

— *Показал!!* — с надрывом кричит душитель-ювелир.

— *Она так, а ты тогда так,* — говорит он, подходя к убийце.

— *Да! Она так, а я так!!*

— *Ну ты молодец! То есть ты показал им?*

— *Показал!*

— *Молодец, только устал, да? Устал?... Ну, ничего... Сейчас поговорим и... поедешь в тюрьму. Ну всё, только не плачь,* — говорит Меглин, обнимая убийцу. И дальше очень ровным, обыденным, даже задушевым тоном продолжает. — *Слушай, а вот скажи мне, пожалуйста, вот эти сережки, которые стреляли в субботу-воскресенье, бусы... Сам всё делал?*

— *Сам.*

— *Молодец,* — с заботой в голосе, поправляя и застегивая пиджак душителя говорит Меглин. — *Молодец какой, молодец... Скажи мне, а этот парень, он какой из себя?*

— *Какой парень?*

— *Ну тот, который тебе слова написал, что ты девочкам говорил... Ну молодец, он молодец, и ты молодец... Так какой он из себя?*

— *Красивый.*

— *Хм, ты тоже красивый,* — продолжает Меглин спокойным голосом, улыбаясь. — *А зовут его как?*

— *Тыменянепоймаешь.*

— *Хорошее имя, редкое.* — И сразу без всякого перехода, тоже обычным голосом, как будто никакого страшного преступления и не было. — *Слушай, сможешь мне одну вещь сделать? Всё хочу сделать — руки никак не доходят...*

Они разговаривают как хорошие друзья. Меглин обнимает убийцу за плечи, улыбается и отдает его полиции. При этом, возвращаясь в зал, он тщательно и даже брезгливо протирает руки платком, как будто прикоснулся к чему-то мерзкому.

При первой же встрече с героем мы видим, насколько он понимает психологию преступника. Он видит, что душитель — маленький толстый человек с многочисленными комплексами. Если на него давить, он просто замкнется в себе и ничего не скажет. Меглин выбирает другую стратегию — стратегию похвалы — и проводит допрос в виде задушевной беседы сразу в ночном клубе. Он использует простые слова и выражения, при этом фразы короткие, но емкие. В его речи присутствуют частые повторы: *показал, показал, показал; молодец, молодец; он красивый — ты тоже красивый.*

Он достоин восхищения. Не случайно Женя, однокурсник Есении, позже скажет: «Я хочу быть, как Меглин. Видели, как он его расколол за две минуты на чистой психологии? А вы бы его лет пять искали!»

Лаконизм общения также можно увидеть при первой встрече Есении и Меглина в кабинете отца:

— *Стажером к себе возьмете?*

— *Стажером?* — После короткого раздумья: — *Да, хорошо.*

Есения встречается с Меглиным в его квартире после нескольких дней работы над делами серийных убийц. После первой встречи в кабинете отца она больше не видела Меглина. Она слышит, что кто-то поднимается по лестнице. Думая, что это Глухой, она раздражается тирадой:

— *Не надо машины. Прогуляюсь. Меня тошнит уже от этих поездок, и от сыра тошнит, и от вашего Меглина тоже тошнит!*

Она поворачивается и видит в дверях Меглина, который как ни в чем ни бывало говорит:

— *Пошли.*

Вместо каких-либо объяснений он просто показывает ей кивком направление к двери на выход. У Меглина начинается приступ.

— *Я в туалет,* — говорит он, бросая ей связку ключей.

Подойдя к старому «Мерседесу», она пытается открыть машину. Подходит Меглин и просто открывает дверь:

— *Не закрываю.*

Когда Есения видит, что он таблетки запивает жидкостью из фляжки, она возмущается:

– *Вы что, вытили?!*

Но Меглин не только не объясняет ничего, он даже не удостоивает ее взглядом.

Может создаться впечатление, что Меглин знает себе цену, хочет показаться загадочным следователем, повисить собственную оценку в глазах девочки — выпускницы юридического университета. Но он такой везде и со всеми. В этом его природа и сущность.

Если говорить о формировании речевого портрета в соответствии с трехуровневой концепцией языковой личности, то на втором уровне, тезаурусном, «в качестве единиц следует рассматривать обобщенные (теоретические или обыденно-жизненные) понятия, крупные концепты, идеи, выразителями которых оказываются как будто те же слова нулевого уровня, но облеченные теперь дескрипторным статусом» [Караулов, с. 52]. Родион Меглин представлен в сериале как профессионал, следователь, хороший психолог.

Обратимся к его речевому поведению в ситуации задержания липецкого душителя. В диалоге с местным следователем, с которым он встречается на вокзале, майор, как обычно, немногословен, но здесь его ирония уже перерастает в сарказм. Коллега Меглина доволен собой, потому что серьезно подготовлен к задержанию преступника. Меглин эмоционально, в резких выражениях показывает, насколько непрофессионально все сделано.

– *Егоров, чё ты рацией-то светишь? Ты дурной, что ли? Чего у вас?*

– *У нас всё готово.*

– *Что готово?*

– *Всё готово. Ловушка.*

– *А, подготовились, да? Молодец.*

В слове «молодец» звучит ирония и плохо скрываемое раздражение, потому что Меглин видит, что подготовка, «ловушка» никуда не годится. И дальше он показывает, почему в такую ловушку не попадет преступник. В следующей фразе мы слышим уже настоящий сарказм:

– *Егоров, может, тебе объявление по вокзалу пустить, чтобы он сам явился с повинной, так проще?*

– *А что не так?*

– *Егоров, там в машинах по одному человеку, а здесь двое. Какого рожна они здесь делают?.. А этот чё у тебя здесь делает? (мужчина сидит на скамейке).*

– *Сидит.*

– *Чё не курит?* — фразы дополняются активной жестикуляцией.

– *Общественное ме..., а, понял.*

Они идут к вокзалу, и Меглин показывает рукой вперед:

– *Это ты придумал?*

– *Я.*

– *Сам?*

– *Сам,* — отвечает с гордостью Егоров.

– *Ну, ты молодец.*



Они подходят к сидящему возле здания бомжу. Меглин треплет его по голове, нюхает:

- *А чё он у тебя не воняет? Он вонять должен, ссаками!*
- *Ну что ему, обоссаться, что ли?*
- *А ты как думал, Егоров!*

Резкие, отрывистые фразы, грубая просторечная лексика, обращение на «ты» — все эти языковые средства демонстрируют понимание Меглиным ситуации. Он смотрит на ночной вокзал глазами преступника, он показывает, насколько «ловушка» выполнена непрофессионально: так в реальности не бывает, чтобы таксист, ожидая поезда, сидел не один в машине; чтобы человек ночью просто так сидел на лавочке; чтобы бомж был чистым и опрятным и «не вонял». При этом, как видим, фразы короткие, обрывочные. Меглин больше наблюдает, нежели говорит.

Профессионализм Меглина проявляется не только в расследовании преступлений, но и в диалогах с Есенией, где он демонстрирует себя как наставник, учитель — ведь Есения его стажер.

Есения встретила с Женей в кафе. Выйдя из него, она видит Меглина, который должен был находиться в больнице, и набрасывается на него с вопросами:

- *Откуда ты знаешь, что я здесь? Ты за мной следишь? Зачем? Почему ты не в больнице?*
- *Ты в курсе, что задала подряд 4 вопроса? Хреновый из тебя дознаватель. На первые два отвечаю: ты неделю трещала по телефону, где и когда ты встретишься. Третий вопрос какой был?*
- *Зачем?* — отвечает Есения.
- *Хороший вопрос. Емкий. Зачем, например, ты парню отказала? Не хорошо, не по-товарищески.*
- *Появился серийник. Массовый.*
- *Знаю. Мы как раз туда и едем. Это тебе ответ на все остальные вопросы.*

В первой реплике Меглин сразу ставит Есению на место: *хреновый из тебя дознаватель*. Профессионал всегда должен задавать один вопрос. Второй вопрос должен следовать лишь тогда, когда получен ответ на первый. Настоящий профессионал этой тактике должен следовать во всех ситуациях, независимо от того, с кем он разговаривает: с преступником или с любимым человеком.

Дальше, когда они приезжают на место преступления, где Стрелок всех уничтожил, следовательно, встречающий их, говорит:

- *Вы приехали! Ну слава богу!*
- *Что слава богу?* — спрашивает Меглин.
- *Да тут такое дело — смотреть страшно.*
- *Это им страшно было. А ты следак,* — отвечает ему Меглин.

Здесь опять же герой отвечает лаконично, четко, как бы с некоторым презрением и обесцениванием действий коллеги. Он показывает, что настоящий



профессионал ничего не должен бояться. Его дело не эмоции, а поиск преступника.

Высший, мотивационный уровень устройства языковой личности более подвержен индивидуализации и потому, вероятно, менее ясен по своей структуре. Как уже сказано, речь Родиона Меглина состоит из коротких предложений. Он использует простые синтаксические конструкции, при этом простота не связана с его какой-то ограниченностью, а обусловлена чертами его характера. Коммуникативными ролями Меглина являются такие роли, как социопат, профессионал и психолог. О Меглине как психологе и профессионале было уже сказано выше. Но в данном случае подчеркиваем индивидуальный характер его профессионализма.

Герой выполняет роль вершителя судеб и вершителя правосудия, причем незаконно совершаемого правосудия. Во всех сложных ситуациях он использует фразу, которая делает его узнаваемым: *Что видишь?* В этой короткой фразе заключен весь профессионализм его действий. Есения сначала не воспринимает всерьез такой метод расследования убийства, но потом понимает: Меглин-профессионал выходит на след преступника, подробно анализируя окружающую обстановку и проводя серьезные умозаключения. Не случайно он часто повторяет слова своего психиатра Бергича: *Ты не глазами смотри, ты нутром смотри.*

Следует отметить еще одну роль Меглина, которая раскрывается через его высказывания и отношение к окружающему миру. Меглин — социопат. Он сам говорит Есении:

— *Я не люблю людей. Мне тебя хватает.*

В эпизоде со Стрелком-серийником Меглин объясняет, почему соседи не вышли на выстрелы.

— *Люди из своих нор выползут и спросят: нельзя ли потише убивать, а то ваши крики мешают нам телевизор смотреть?*

Есения спрашивает:

— *И вот тебе легче думать о людях так?*  
— *Я ничего не придумываю. Говорю как есть.*

Эти слова героя подчеркивают его принадлежность к типу социопатов. Надо сказать, что невербалика тоже подчеркивает его социопатичность. При желательных и нежелательных прикосновениях к людям он тщательно протирает руки платком, как это было в первом эпизоде с маньяком-ювелиром или в эпизоде с мнимым бомжом, хотя тот был в чистой одежде и не вызывал отвращения.

Меглин — следователь-одиночка. Он не допускает присутствия других во время собственного расследования. В эпизоде со Стрелком Меглин четко дает понять следователю, что он лишний:

— *Людей убери и двери закрой. С той стороны.*

В 13-м эпизоде Меглин приезжает на место убийства девушки-модели. Следователь обращается к нему с вопросами. Меглину надо думать. Следователь ему мешает, и Меглин обращается к нему с неожиданной просьбой:

- *Нам бы кофейку сообразить, капитан.*
- *Чё? Где я тебе здесь кофе возьму?*
- *Ты ж следак, найди.*

Даже Есения возмущена таким поведением Меглина:

- *Скажи, обязательно каждый раз так делать?*
- *Так проще,* — лаконично отвечает ей Меглин.

При этом, когда у Меглина хорошее настроение, он не прочь пошутить и даже покаламбурить:

Есения, прибежав с утренней пробежки, спрашивает Меглина, открывающего бутылку вина:

- *Ты не пробовал день по-другому начать?*
- *Пробовал — не то.*

В данном примере мы можем говорить об использовании лаконизма и юмора. Пример каламбура:

- *Ты душ освободил?*
- *Да. Я освободитель душа.*

Языковая личность Меглина характеризуется высокой степенью эмоциональности, экспрессивности, порой даже агрессивности. Он часто использует яркие образы, чтобы описать свои мысли и чувства. Речь также может быть резкой и грубой, особенно когда он выражает свое недовольство или раздражение. В целом языковая личность Меглина отражает его сложный характер и глубокий внутренний мир.

## Выводы

Подведем итоги. В телесериале «Метод» диалоги майора Меглина тщательно прописаны. В результате с помощью разнообразных языковых средств создается совершенно уникальный речевой портрет главного героя. Данный персонаж оказывается неотъемлемой частью произведения, выделяясь особым стилем общения и речевыми особенностями.

Во-первых, отмечается использование специфического профессионального жаргона, характерного для представителей правоохранительных органов. Майор Меглин обладает точным языком, отражающим его профессиональное мастерство и уверенность в своих действиях. Этот фактор способствует созданию убедительного образа и усиливает восприятие героя зрителем.

Во-вторых, майор Меглин выделяется своеобразной манерой общения. Его речь преисполнена сарказма, насмешек и иногда даже цинизма, что создает

уникальный «речевой почерк» персонажа. Такие выразительные элементы не только обогащают образ, но и подчеркивают его индивидуальность.

Кроме того, важную роль играют интонации и ритм речи майора. Он может произносить фразы с особым напряжением, делая акцент на ключевых моментах, что подчеркивает его решительность и целеустремленность. Такие мелодические особенности речи способствуют формированию эмоционального характера эпизода.

Таким образом, использование в телесериале «Метод» разнообразных языковых средств при формировании речевого портрета майора Меглина не только делает его образ более правдоподобным, но и, на наш взгляд, способствует эмоциональному воздействию на зрителя. Хотя отрицательные черты характера Меглина не являются примером для подражания, его профессионализм, внимание к деталям и способность к анализу преступных сценариев, с нашей точки зрения, могут послужить для сотрудников правоохранительных органов образцом социального взаимодействия с гражданами различных категорий.

---

*Белоусова А. Е.* Речевой портрет через призму теории полифонии М. М. Бахтина // Вестн. Моск. гос. лингв. ун-та. 2010. Вып. 14(593). С. 9–14.

*Винокур Т. Г.* Речевой портрет современного человека // Человек в системе наук. М., 1989. С. 361–370.

*Гаврилова М. В.* Когнитивные и риторические основы президентской речи (на материале выступлений В. В. Путина и Б. Н. Ельцина). СПб., 2004.

*Земская Е. А.* Язык русского зарубежья: итоги и перспективы развития // Русский язык в научном освещении. 2001. № 1. С. 114–131.

*Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность : учеб. пособие. М., 2010.

Кодекс профессиональной этики сотрудника органов внутренних дел Российской Федерации. URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_85884/7d6b8af173e9e3eaa7791b4e74bcafa8eb74882e/](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_85884/7d6b8af173e9e3eaa7791b4e74bcafa8eb74882e/) (дата обращения: 10.11.2024).

*Крысин Л. П.* Современный русский интеллигент: попытка речевого портрета // Русский язык в научном освещении. 2001. № 1. С. 90–106.

*Леорда С. В.* Речевой портрет современного студента : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2006. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01003067765> (дата обращения: 10.10.2024).

*Максимов Б. К.* Речевой портрет молодежи на фоне нашей жизни // Русский язык и современность. 2011. № 2. С. 45–54.

*Мамаева С. В.* Речевой портрет коллективной личности школьников 5–7 классов : дис. ... канд. филол. наук. Лесосибирск, 2007.

*Матвеева Г. Г.* Скрытые грамматические значения и идентификация социального лица («портрета») говорящего : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1993.

*Острова Е. В.* Губернатор Красноярского края: наброски к речевому портрету // Рос. лингв. ежегодник. Красноярск, 2007. Вып. 2 (9). С. 124–138.

*Панова М. Н.* Языковая личность государственного служащего: опыт лингвометодического исследования. М., 2004.

*Статья поступила в редакцию 27.10.2024 г.*

Научная статья

УДК 070.1:81'42 + 004.77 + 37.0:316 + 81'38

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.004

## ПОЗИЦИОННЫЙ КОМПОНЕНТ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ ЦЕЛОСТНОЙ МЕДИАЛИЧНОСТИ В ВУЗЕ

**Виктор Викторович Гаврилов**

*Сургутский государственный педагогический университет,  
Сургут, Россия,  
victorg12@mail.ru,  
<https://orcid.org/0000-0002-1279-3066>*

**А н н о т а ц и я.** В статье обозначена проблема разрыва между социальным заказом на журналистов новой формации, способных, используя цифровые инструменты, перерабатывать большие объемы информации, создавать оригинальные медиапродукты, таргетированно распространять их, и российским медиаобразованием (высшая школа), в силу разных причин с опозданием реагирующим на социокультурные трансформации и вызовы нового времени. На основе анализа научной литературы, а также данных анкетирования автор исследования выделяет следующие актуальные проблемы при подготовке студентов-журналистов к работе в современной конвергентной редакции: цифровизация СМИ и недостаточное владение цифровыми инструментами; конкуренция с общественными (гражданскими) журналистами; недостаточная со стороны медиапедагогов помощь в успешном саморазвитии и самоидентификации будущих журналистов.

Решение данных проблем автор видит в системной работе по формированию целостной медиаличности, обладающей необходимыми профессиональными компетенциями. В связи с этим новизной исследования можно считать подробное описание позиционного компонента педагогической модели. Одним из путей его реализации в образовательном процессе может быть создание «виртуальной редакции», т. е. модели конвергентной редакции при решении серьезной учебной задачи (в нашем случае — при создании крупного медиапроекта). В рамках проектной деятельности хорошо зарекомендовал себя такой формат представления журналистской информации, как лонгрид. Медиапедагог в данном случае выступает в качестве фасилитатора, транслятора культуросообразной нормы.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** медиатекст; цифровизация; культуросообразная норма; фасилитатор; позиционный компонент; педагогическая модель; лонгрид; виртуальная редакция

## **THE POSITIONAL COMPONENT OF THE PEDAGOGICAL MODEL OF THE DEVELOPMENT OF A HOLISTIC MEDIA PERSONALITY AT THE UNIVERSITY**

**Viktor V. Gavrilov**

*Surgut State Pedagogical University,*

*Surgut, Russia,*

victorg12@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-1279-3066>

**Abstract.** The paper identifies the problem of the gap between the social order for journalists of a new formation, who are capable of using digital tools to process large amounts of information, create original media products, and distribute them in a targeted manner, and Russian media education (higher school), which, for various reasons, is late in responding to socio-cultural transformations and challenges of the new time. Based on the analysis of scientific literature, as well as survey data, the author of the study identifies the following urgent problems in preparing journalism students to work in a modern convergent editorial office: digitalization of the media and insufficient possession of digital tools; competition with public (civil) journalists; insufficient assistance from media educators in the successful self-development and self-identification of future journalists.

The author believes that the solution to these problems can be found in systematic work on the formation of an integral media personality with the necessary professional competencies. In this regard, the novelty of the study is due to the detailed description of the positional component of the pedagogical model. One of the ways to implement it in the educational process may be to create a “virtual editorial office”, that is, a convergent editorial model when solving a serious educational task (in our case, when creating a large media project). Within the framework of project activities, such a format for presenting journalistic information as longrid has proven itself well. In this case, the media teacher acts as a facilitator, a translator of the cultural norm.

**Key words:** media text; digitalization; cultural norm; facilitator; positional component; pedagogical model; longrid; virtual edition

### **Введение**

В российском медиаобразовании назрел ряд проблем, которые связаны прежде всего с четвертой информационной революцией. Цифровые технологии активно проникают во все сферы деятельности человека. Не могли они не оказать влияние и на развитие медиапространства. В связи с этим ключевой задачей практикующих журналистов, современных исследователей в области медиапедагогики становится выявление основных проблем, существующих в области подготовки современных журналистов, и как следствие — приоритетных направлений реформирования отечественного медиаобразования.

Исследователи Л. Г. Лисицкая, М. М. Молчанова, понимая медиаобразование в самом широком смысле, так описывают сложившуюся ситуацию, делая акцент

прежде всего на «технологическом факторе»: «Интернет тесно связан с социальной системой, и благодаря их взаимодействию возникло киберсоциальное пространство, современная ноосфера. В системе медиаобразования важен также геополитический фактор потому, что обучающихся нужно ориентировать на критическое отношение к происходящим событиям в стране и в мире. Одна из главных ценностей медиаобразования — это аналитическое мышление и умение подвергать сомнению информацию об актуальных явлениях и событиях. Школа, к сожалению, к этому пока не готовит. Тем не менее формировать данную компетенцию необходимо, иначе мы постоянно будем попадать в ситуацию дезинформации и жить в мире фэйковых новостей. В этой связи крайне важно понимать закономерности существования медиа, информации и коммуникаций. Эти три сущности неразделимы. Не случайно в концепции медийно-информационной грамотности ЮНЕСКО два данных понятия объединены. При этом важно помнить о том, что медиаобразование не исчерпывается только ИКТ и компьютерной грамотностью, это направление призвано изучать смыслы, гуманистические идеалы и ценности, а также рассматривать медиапродукцию во взаимосвязи контента и аксиология и то, как она влияет на человека. К сожалению, до сих пор в нашей стране широко распространена именно “компьютерная” трактовка медиаобразования» [Лисицкая, Молчанова, с. 126]. Итак, ученые указывают на недостаточную аналитическую, гуманистическую и культурологическую составляющие медиаобразования, на перекокс в сторону «компьютеризации СМИ». Выход из ситуации авторы видят в усилении роли государственных институтов при определении содержания российского медиаобразования, которое должно «сформировать лояльного потребителя отечественных электронных продуктов» [Там же].

В настоящее время медиаобразование охватывает практически все возрастные категории, начиная с дошкольников и заканчивая людьми пенсионного возраста. По данной проблеме издаются монографии, учебные пособия, публикуются статьи, проводятся научные конференции, на основе выявленных проблем описываются авторские педагогические модели. Исследователи (А. В. Федоров, Ю. М. Ершов, И. В. Челышева, В. В. Тулупов, В. Ф. Олешко, Е. В. Олешко, И. М. Дзялошинский, Е. Л. Вартанова, С. Г. Корконосенко, И. А. Фатеева, М. А. Мясникова и др.) предлагают различные пути совершенствования отечественного медиаобразования.

**Цель** статьи — описание реализации позиционного компонента педагогической модели развития целостной медиальности в вузе.

**Методы** исследования: использовались методы теоретико-методологического анализа (изучение степени разработанности проблемы) и метод дискурсивной рефлексии (построение теоретических положений и формулировка практических рекомендаций на основе имеющегося опыта), а также методы анкетирования (с целью сбора данных) и моделирования (с целью описания концепции).

## Основные направления и особенности российского медиаобразования

В рамках данного исследования мы сконцентрируем внимание на вузовском медиаобразовании. В научном поле дискуссия ведется прежде все с учетом того, что выпускник вуза должен будет работать в конвергентной редакции, в различных знаковых системах. Конвергентная редакция — «...мультиплатформенный, мультиформатный орган, создающий широкий спектр видов мультимедийного контента. ...характеризуется сложностью внутренних связей и вписанностью во внешний контекст, что особо подчеркивает роль медиаменеджеров, управляющих ею. Постоянный творческий поиск, напряжение, выбор оптимального пути развития — с такими динамичными реалиями сталкиваются современные средства массовой информации» [Кильпелайнен, с. 3]. Знание особенностей современной медиасреды, владение цифровыми инструментами, креативность, поиск эффективных способов представления и распространения информации — вот что требуется сейчас от журналиста.

Во многом такая постановка вопроса коррелирует с мнением Л. П. Шестеркиной, которая настаивает на том, что современное вузовское медиаобразование должно формировать новые компетенции с учетом конвергенции жанров журналистики и соответствующего социального заказа: «Результатом таких подходов в образовательном процессе должно стать обретение студентами компетенций, необходимых для конвергентного процесса:

- знание информационных потребностей своей аудитории;
- понимание системы ценностей целевой аудитории: фигуры-“маяки”, референтные группы, язык, стилевые предпочтения; причастность к определенным сообществам; понимание важности сетевого сообщества для медиакомпаний и одиночных производителей интернет-контента;
- умение собирать информацию с помощью сетевых сообществ и иметь навык работы с медиатекстами в интернете;
- умение правильно отвечать на вопросы ситуативных задач, возникающих в системе сетевого общения, а также обладание навыками работы в совместных редакторских средах для рассылки, редактирования и поддержки контента (информации);
- умение использовать рабочие ссылки, писать совместные с поисковиками заголовки, пользоваться и управлять семантическими указателями и / или категориями в системе медиатекста, работать в различных системах управления (Joomla, Wordpress, Drupal), JavaScript (язык-сценариев) и др.» [Шестеркина, с. 15–16].

С целью получения объективных данных, связанных с личной и профессиональной идентификацией студентов-журналистов (направление 42.03.02 «Журналистика») в 2023–2024 гг. нами было проведено анкетирование (стандартизированное интервью) (375 респондентов, от 18 до 60 лет, студенты, медиапедагоги, практикующие журналисты УрФО). В анкете было 28 вопросов, направленных на изучение современной медиасреды и социокультурных трансформаций



настоящего времени, на выявление отношения к журналистской профессии и вузовскому медиаобразованию, на определение противоречий между социальным заказом и установками самих акторов медиапространства.

В контексте нашего исследования обратим внимание на вопрос № 7: «Какие проблемы практической журналистской деятельности вы считаете наиболее актуальными?» На основе анализа полученных ответов мы выделили следующие аспекты как проблемные: законодательство о СМИ, манипуляции общественным сознанием со стороны СМИ, большой объем информации, цифровизация СМИ, конвергентные процессы в журналистике, конкуренция со стороны «гражданских журналистов», отсутствие достаточных компетенций у современных профессиональных журналистов.

Кроме того, нас интересовали ответы на вопрос № 26: «Каким аспектам современной журналистики следует уделить внимание медиапедагогам и преподавателям журфаков?» Выделены следующие проблемные зоны: цифровизация СМИ, конвергенция, работа с большими объемами данных (сбор, анализ), творческая реализация журналиста.

Следующий вопрос коррелировал с предыдущим, поскольку мы хотели выяснить, какие компетенции помогут начинающему журналисту стать конкурентоспособным на медиарынке. Акцент был сделан на следующих аспектах формирования целостной медиаличности: эффективное использование информационных технологий в профессиональной деятельности; умение оценивать состояние медиапространства и социокультурные трансформации в обществе; умение эффективно работать в условиях конвергентной редакции; наличие творческих и аналитических способностей; умение находить, перерабатывать и транслировать информацию.

Как видим, отчетливо просматривается социальный запрос на журналистов новой формации, способных собирать, обрабатывать и распространять информацию, создавать оригинальные медиапродукты, используя цифровые инструменты, работая в различных знаковых системах. Приходится констатировать, что современное вузовское медиаобразование не всегда адекватно реагирует на данный запрос.

На основе анализа научных исследований, а также данных, собранных эмпирическим путем, мы можем выделить следующие ключевые проблемы при подготовке студентов-журналистов к работе в современной конвергентной редакции:

1) недостаточное освоение будущими журналистами цифровых инструментов: на современном этапе сбор, обработка и распространение информации не могут быть эффективными без использования таких программ, как, скажем, Brand Analytics, Industry Insights, Meltwater, «Медиалогия SM», «СКАН-Интерфакс», «Интегрум Мониторинг СМИ» и др.;

2) конкуренция с общественными или гражданскими журналистами, которые оттягивают на себя материальные ресурсы и существенную часть потенциальной аудитории за счет необычной, креативной подачи информации;



3) недостаточная со стороны медиапедагогов помощь в саморазвитии и самоидентификации будущих журналистов для успешной социальной адаптации и профессионализации.

Обозначенные проблемы, безусловно, связаны между собой, однако подходы к их решению являются различными. Мы полагаем, что во многом выбор педагогической концепции зависит от того, какой образ «идеального журналиста» видит медиапедагог, какого выпускника он хотел бы сформировать.

В свое время мы предложили ввести в научный оборот понятие «целостная медиальность» и выделили те характеристики, которые, по нашему мнению, ее определяют: «...“целостная медиальность” понимается нами как профессиональный актер медиaprостранства, владеющий необходимыми компетенциями, с высоким уровнем медиаинтеллекта, осознанно и системно использующий все доступные цифровые инструменты с целью позитивного воздействия на медиасреду, транслирующий социокультурную норму в рамках общепринятой парадигмы духовно-нравственных ценностей. Это “идеальный” или “универсальный” журналист, обладающий необходимым и обязательным набором профессиональных компетенций» [Олешко, Гаврилов, с. 54]. При формулировке дефиниции за основу мы взяли «способность работать с большими объемами данных, верифицировать и анализировать информацию, таргетированно транслировать ее» [Гаврилов, с. 438]. Мы исходим из того, что в настоящее время «современный отечественный медиарынок нуждается в профессионалах, владеющих, кроме традиционных навыков, цифровыми технологиями, способных создавать оригинальные медиапродукты с учетом запросов аудитории, работать в различных знаковых системах, комбинировать их» [Там же].

Но что необходимо для подготовки такого специалиста, «идеального журналиста»? Безусловно, нужны техническое обеспечение, четкое понимание образовательных целей, использование активных методов обучения и эффективных форм контроля учебных результатов. Но кроме того, как мы полагаем, не менее значимым является создание особого образовательного пространства, обеспечивающего практико-ориентированный характер обучения, и особые взаимоотношения педагога и обучающихся, имеющие в своей основе субъект-субъектный характер.

Так, исследователь Ю. М. Ершов предлагает объединить теоретическую и практическую составляющие подготовки современного журналиста в рамках особой образовательной среды (автор называет ее «медиапарком»). Этот медиапарк «...с одной стороны, создает в университете важный средовой и синергетический эффект, с другой — его авторы участвуют в университетском разделении труда и наполнении общественной жизни творчеством. Специалисты по медиа и дизайну, допустим, полноценно могут участвовать в IT-проектах, художники — в проектировании сложных систем коммуникаций, знания возникают на стыках и соединениях наук» [Ершов, с. 16].

Исследователи Л. В. Иванова и А. В. Куприянова придерживаются похожих взглядов и отстаивают дуальный подход в обучении, когда студенты теоретические знания закрепляют на базе медиахолдинга, который действует в рамках вуза.

Они считают, что «в условиях дуального обучения у студентов формируются *hard skills* — профессиональные (измеряемые) навыки:

- готовность непрерывно генерировать поводы или отрабатывать их;
- оперативно создавать медиатексты;
- проводить фактчекинг;
- распределять внимание и силы в условиях многозадачности (обучение, практика);
- соблюдать дедлайны» [Иванова, Куприянова, с. 30].

Исследователи М. А. Мясникова [Мясникова], И. А. Фатеева [Фатеева] в своих работах говорят о необходимости актуализировать в вузах проектную деятельность. Высоко оценивает ее методический потенциал В. В. Тулупов: «Подготовка творческих проектов (выпуск учебной газеты, проектная зачетная работа, итоговая аттестационная работа) — это уход от традиционных форм контроля и оценки, актуализация полученных знаний, комплексное решение профессиональных задач» [Тулупов, с. 11].

### **Реализация позиционного компонента педагогической модели развития целостной медиальности в вузе**

Мы полагаем, что работа в данном случае должна осуществляться в системе, в рамках авторской педагогической модели. Содержательно-смысловое наполнение концепции формирования целостной медиальности должно включать такие традиционные компоненты, как *содержательный, мотивационный, процессуальный* и *позиционный*, что позволяет в дальнейшем определить основные направления реализации концепции, ее структуру, содержание и технологическую составляющую.

В контексте заявленной проблемы остановимся более подробно на четвертом компоненте.

Позиционный компонент педагогической модели (как мы ее понимаем) по формированию целостной медиальности студента-журналиста укладывается в парадигму когнитивно-деятельностного подхода и направлен на организацию эффективного взаимодействия педагога и обучающихся, а также обучающихся между собой в процессе решения учебных задач. Он включает два блока: *коммуникативный* и *рефлексивный*. Основными условиями реализации данного компонента являются следующие: опора на личные установки актора медиапространства, вовлечение в общую деятельность по созданию оригинального медиапродукта, передача культуросообразной нормы от педагога к обучающимся, рефлексия относительно результатов учебной деятельности (оценка эффективности взаимодействия и качества медиапродукта, соотнесение его с образцом). Педагог в данном случае выступает как фасилитатор, который организует образовательное пространство, создает студентам условия для взаимного профессионального общения, обогащения, творческой самореализации при подготовке оригинальных медиапродуктов.

Подобное взаимодействие имеет полисубъектный характер. В связи с этим ключевым для нас будет являться понятие «позиция», которой мы трактуем как интеграцию доминирующих отношений в рамках учебной ситуации с целью решения учебной задачи. В плане коммуникативного взаимодействия в процессе подготовки медиапродукта позиция говорящего и слушающего имеет ключевое значение. И в данном случае речь идет об эмпатии, понимаемой нами как «приобщение к ценностям другого и приобщение другого к своим ценностям» [Тяглова, с. 18].

Педагог в качестве фасилитатора организует педагогический процесс таким образом, чтобы совместная деятельность студентов осуществлялась в виде сотворчества, продуктивного сотрудничества. При этом педагог сам принимает активное участие в данной деятельности, представляя культуросообразные образцы профессионального взаимодействия, оценивая медиапродукт как результат учебной деятельности. О принципах организации педагогического общения, его специфике и позиции личности в процессе речевого взаимодействия много говорится в исследованиях В. А. Кан-Калика, И. А. Зимней, С. В. Кондратьевой, А. А. Леонтьева, В. В. Рыжова. Так, М. Д. Лаптева выделяет два компонента позиции человека в процессе коммуникации: позицию-отношение (система отношений личности к самому себе) и позицию-взаимодействие (продуктивное взаимодействие с другими членами коллектива, общества в рамках совместной деятельности с целью обмена информацией, познания, определения эффективных способов поведения) [Лаптева].

Добавим к этому и имидж самого преподавателя («коммуникативная личность педагога»), который, являясь транслятором ценностей и профессиональных навыков, экспертом в своей области знаний, становится эталоном, объектом для подражания. Об этом, например, пишут в одной из своих работ А. М. Шестерина и О. Ю. Копылова: «Установлено, что к константным параметрам экранной коммуникативной личности педагога высшей школы можно отнести качества, формирующие статус эксперта, а именно: использование стандартных для преподавателя вуза дресс-кодов, точное соответствие содержания речи заявленной тематике, доминирование научного стиля, выраженная паузация, богатое интонирование, умеренная мимика и жестикуляция. К вариативным привлекательным параметрам можно отнести качества, относящиеся к особенностям сетевой коммуникации: интимизацию общения, персонификацию, персонализацию, игрореализацию, философское чувство юмора. К качествам, отличающим коммуникативную личность педагога высшей школы на экране от той же личности в аудитории, можно отнести сокращение частотности проявления менторского тона и отсутствие элементов назидательности» [Шестерина, Копылова, с. 1353].

В процессе коммуникации в рамках подготовки медиапродукта субъект образовательной деятельности реализует собственные интенции, которые, в свою очередь, определяются сформированным мировоззрением, личными нравственными установками, самоидентификацией, но при этом, вступая в продуктивное взаимодействие, в той или иной степени принимает позицию другого, оценивает

ее. Следовательно, работа над формированием целостной медиаличности в вузе может иметь два направления: организация на занятиях полисубъектного взаимодействия в решении учебной задачи и освоение эффективных моделей поведения в процессе коммуникации. В этом случае позиционный компонент модели носит практико-ориентированный характер (см. схему).



В рамках реализации *коммуникативного блока* фасилитатор выводит обучающихся на конструктивное взаимодействие, сотрудничество и сотворчество. Ключевым показателем успешной работы в данном направлении будет считаться умение студентов позиционировать себя, свои личностные установки, но при этом принимать и уважать позицию собеседника. При выполнении заданий в группах важно обращать внимание на выделение неформальных лидеров, на стратегии взаимодействия и результативность при решении учебной задачи. В данном случае педагог опирается на потребности в социальном признании, общении и поддержке, которые заложены в каждом. Практические занятия, отрабатывающие названные умения, становятся базой для реализации указанных потребностей, связанных с социализацией обучающегося.

*Рефлексивный блок* включает в себя оценку педагогического процесса преподавателем (постановка учебной задачи, пути решения, оценка алгоритма действий и результата), а также оценку собственных действий участниками образовательного процесса. При условии, что студент становится субъектом учебной деятельности, в процессе решения учебной задачи он самостоятельно определяет алгоритм движения к результату, соотносит свои действия с образцом, выявляет собственные недочеты, намечает пути эффективной коммуникации с целью достижения оптимального результата. Способность студентов-журналистов оценивать личные учебные достижения крайне важна, поскольку повышает мотивацию к обучению, формирует ряд аспектов, связанных с личной и профессиональной идентификацией, их коммуникативную гибкость и мобильность. Рефлексия позволяет не только оценивать собственные действия, соотносящиеся с ожиданиями, но и дает возможность учитывать интенции собеседника, его позицию, понимать ее и воздействовать на нее. Подобное умение чрезвычайно важно, поскольку выпускникам предстоит работать в конвергентной редакции, оценивать обратную связь с аудиторией и качество конкретного медиапродукта.

Педагог, в свою очередь, анализирует межличностное взаимодействие обучающихся, дает ему оценку, определяет причины неудачного решения той или иной учебной задачи, вносит коррективы в педагогический процесс, акцентирует внимание на реакциях студентов. Подобная работа впоследствии позволит избежать прежних ошибок, отыскать более короткий и эффективный путь решения учебной задачи. Движение в данном направлении улучшает психоэмоциональное состояние всех членов коллектива, повышает их мотивацию к обучению, открывает пути для реализации творческого потенциала и саморазвития.

Как видим, позиционный компонент модели направлен на организацию эффективного взаимодействия фасилитатора и обучающихся, а также обучающихся между собой в процессе решения учебных задач.

Для решения поставленных задач при проведении занятий нами были использованы активные методы обучения (деловые игры, дискуссии, доклады, творческие задания), позволившие создавать благоприятную атмосферу сотрудничества, когда каждый мог высказываться в соответствии со своим мировосприятием, интенциями и доносить собственную точку зрения до окружающих. Наличие собственного мнения, аналитическое мышление, умение аргументировать собственную точку зрения, находить нужную информацию — все это необходимые составляющие целостной медиальности, актора медиaprостранства. Практические занятия, в рамках которых отрабатываются стратегии межличностного и профессионального взаимодействия, в данном случае становятся базой для реализации потребностей, связанных с будущей социализацией и профессионализацией обучающегося.

Фасилитатор является для студентов образцом ораторского искусства, транслятором культуросообразной нормы (коммуникативный блок). Он демонстрирует способы, приемы построения эффективного взаимодействия в различных ситуациях. Благодаря непосредственному взаимодействию педагога и студентов

у последних формируются навыки реализации механизмов эффективного речевого взаимодействия на основе собственной языковой картины мира, формируется эмпатия, потребность в создании теплых, доверительных, эмоционально значимых отношений с другими.

Фасилитатор демонстрирует (рефлексивный блок) ценности профессионального взаимодействия. Студенты должны воспринимать его как ориентир для саморазвития. Принятие культуросообразной нормы проходит ненасильственным путем, в рамках коллективной деятельности, в атмосфере творчества, поддержки и взаимопонимания. Создание ситуации успеха на каждом занятии поддерживает мотивацию к обучению, развитию познавательной, коммуникативной и творческой инициативности. Рефлексия, обсуждение результатов каждого упражнения развивают навыки самоанализа, формируют ценностные ориентиры. Студенты учатся самостоятельно осмысливать личностные и учебные достижения, осознавать их значимость для последующей социализации и профессионализации.

На занятиях студент переходит от личного опыта к социальному, повышается его мотивация к общению и обучению. Поскольку профессиональные задачи решаются в деятельности, которая непосредственно связана с интеллектуальным развитием личности, повышается интеллектуальный уровень обучающихся, расширяется их кругозор, формируется структурированная языковая картина мира.

Одним из путей реализации позиционного компонента модели в образовательном процессе может быть создание «виртуальной редакции», т. е. моделирование конвергентной редакции при решении серьезной учебной задачи (в нашем случае — при создании крупного медиапроекта).

О роли и месте виртуальной редакции в современном медиaprостранстве последнее время в науке говорится достаточно много. Так, А. С. Юферева выделяет следующие ее преимущества: «Во-первых, виртуальные рабочие места предполагают создание рабочей среды за пределами компании, которые оснащены необходимыми технологиями, позволяющими сотруднику поддерживать взаимосвязь с коллективом и реализовывать профессиональную деятельность в режиме реального времени. Во-вторых, концепция виртуальной редакции считается перспективным направлением в сфере массмедиа, если учитывать возможность привлечения к работе штатных виртуальных работников, а также обеспечения процесса экономии временных, финансовых ресурсов. В-третьих, как показал опыт региональных средств массовой информации, не все редакции готовы перейти в виртуальное пространство. Среди наиболее частных причин были выделены следующие: уровень развития технологий коммуникации пока не достиг такого уровня, который обеспечил бы высокую эффективность производства и распространения контента; пребывание журналиста в редакции СМИ положительно сказывается на его работоспособности; формат СМИ не предполагает работы сотрудников на удаленной основе» [Юферева, с. 103].

В связи с этим мы считаем вполне логичным создание модели виртуальной редакции в вузе. В рамках подобной деятельности появляется возможность привлекать к созданию медиапроекта студентов разных курсов, а также — смежных



специальностей, например графических дизайнеров, верстальщиков, операторов, фотографов, специалистов по звуку, социологов и т. д. Совместная работа, стремление подготовить медиапроект высокого качества объединяют студентов в команду, повышают их мотивацию, содействуют успешной профессионализации, расширяют спектр компетенций. И медиапедагог в данном случае имеет возможность выступить в роли фасилитатора, направляя обучающихся и ведя их к культуросообразному результату в рамках проектной деятельности.

Оптимальным, на наш взгляд, является в данном случае подготовка лонгрида как формата подачи информации в медиaprостранстве. Именно мультимедийные вставки (фото, видео, инфографика, аудиофайлы и т. д.) в тексте дают возможность обучающимся проявить творчество при работе в различных знаковых системах, чтобы затем они могли объединить части в нечто целое, в логическое и законченное произведение, историю, интересную и актуальную для широкой аудитории. Наш опыт подготовки медиапроектов в формате лонгрида доказывает эффективность и перспективность такого рода деятельности в виртуальной редакции. Студентами-журналистами в рамках профильных дисциплин были опубликованы (размещены на электронных платформах) лонгриды, посвященные путешествиям, жизни и творчеству А. П. Чехова, проблемам медицины. Работы получили высокую оценку как специалистов, так и целевой аудитории.

### **Выводы**

При создании педагогической концепции мы использовали метод моделирования. Результатом моделирования педагогического процесса стала фиксация в виде схемы последовательности этапов и установление связей между ними при решении конкретной педагогической задачи.

На учебных занятиях имеет смысл воспроизводить ситуации межличностного взаимодействия, а решение коммуникативных задач должно опираться не только на интенции каждого из участников процесса, но и на общепринятую (социальную) норму.

Содержание обучения определяется Федеральным государственным образовательным стандартом, учебным планом и учебной программой. Авторская учебная программа дает преподавателю возможность, соблюдая требования государственного образовательного стандарта, применять собственную логику построения предмета, планировать рассмотрение авторских концепций, предлагать собственный взгляд на изучаемые явления.

Следует отдавать предпочтение активным методам обучения (прежде всего творческого характера), благодаря которым на занятиях создаются благоприятные условия для самореализации и саморазвития обучающихся.

Позиционный компонент модели определяется качеством и характером взаимодействия участников общения. Мы рассматриваем условия, факторы, обеспечивающие эффективное (результативное), комфортное, грамотное взаимодействие в процессе подготовки медиапроекта. Педагог в качестве фасилитатора организует



образовательный процесс таким образом, чтобы совместная деятельность студентов осуществлялась в виде сотворчества, продуктивного сотрудничества.

*Гаврилов В. В.* Медиаинтеллект как сущностная характеристика целостной медиальности // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2023. Т. 29, № 2. С. 50–62.

*Ершов Ю. М.* Модели журналистского образования в цифровую эпоху // Журналистский ежегодник. 2016. № 5. С. 13–16.

*Иванова Л. В., Курпriansова А. В.* Использование дуального подхода в журналистском образовании для формирования профессиональных компетенций // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2022. № 2 (44). С. 23–35.

*Кильпельйнен Е. С.* Трансформация профессиональных компетенций журналиста в период цифровизации медиапространства : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2019.

*Лаптева М. Д.* Позиция педагога в профессиональном общении. Ижевск, 2001.

*Лисицкая Л. Г., Молчанова М. М.* Медиаобразование в России: история и перспективы // Проблемы современного педагогического образования. 2021. № 70-2. С. 123–126.

*Мясникова М. А.* Практическая подготовка арт-журналистов в рамках профессионального медиаобразования // Педагогическое образование в России. 2014. № 12. С. 117–121.

*Олешко В. Ф., Гаврилов В. В.* К вопросу поиска образа «идеального журналиста» // Вопр. теории и практики журналистики. 2024. Т. 13, № 3. С. 431–445.

*Тулунов В. В.* О вузовском журналистском образовании // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2016. Т. 22, № 3 (153). С. 7–13.

*Тяглова Е. В.* Функция мировоззренческой позиции учащегося // Педагогические проблемы становления субъектности школьника, студента, педагога в системе непрерывного образования. Волгоград, 2002. Вып. 8. С. 17–20.

*Фатеева И. А.* Медиаобразование: теоретические основы и практика реализации. Челябинск, 2007.

*Шестерина А. М., Копылова О. Ю.* Особенности формирования экранной коммуникативной личности педагога высшей школы // Вестн. Тамб. ун-та. Сер. : Гуманитарные науки. 2024. Т. 29, № 5. С. 1353–1361.

*Шестеркина Л. П.* Журналистское образование и универсализация профессии: экспериментальный опыт : монография. Челябинск, 2013.

*Юферева А. С.* Представления профессиональных журналистов о проблемах перехода к модели виртуальной редакции: оценка опыта региональных СМИ // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2019. № 2 (32). С. 100–107.

*Статья поступила в редакцию 01.12.2024 г.*

Научная статья

УДК 339.338:004.77 + 81'42:338.486.7 + 659.154 + 81'42:130.2

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.005

## АКСИОЛОГИЯ И СТИЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ЛОКУСНЫХ БРЕНДОВ

**Мария Александровна Васильченко**

*Московский государственный университет  
имени М. В. Ломоносова,  
Государственный институт русского языка  
имени А. С. Пушкина,  
Москва, Россия,  
maria.a.vasilchenko@gmail.com,  
<https://orcid.org/0000-0002-6656-8577>*

**А н н о т а ц и я.** В статье рассматривается проблема формирования локусных брендов с позиций современной стилистики и лингвоаксиологии. Локусные бренды изучаются в рамках продвижения туристических услуг той или иной территории (локуса), а также производимых на той или иной территории товаров, которые формируют репутацию и имидж локуса в глазах как иностранцев, так и соотечественников. Исследуется то, как аксиология и национальная лингвокультура влияют на формирование российских туристических брендов и брендов коммерческих товаров из России. Стиль бренда, составляющий его идентичность и уникальность, строится на основе либо глобального стиля (поп-стиля), либо национального. Все больше российских брендов стремятся подчеркнуть свою русскость посредством стилистики и аксиологии, что влияет на национальный стиль в преломлении к маркетинговой коммуникации.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** брендинг; стиль; национальный стиль; локусный бренд; бренд территории; аксиология; ценности бренда

## AXIOLOGY AND STYLE IN THE FORMATION OF LOCUS BRANDS

**Maria A. Vasilchenko**

*Lomonosov Moscow State University,  
Pushkin State Institute of Russian Language,  
Moscow, Russia,  
maria.a.vasilchenko@gmail.com,  
<https://orcid.org/0000-0002-6656-8577>*

**Abstract.** The article deals with the problem of locus brand formation from the standpoint of modern stylistics and linguoaxiology. Locus brands are studied within

© Васильченко М. А., 2025

the framework of promoting tourist services of a particular territory (locus), as well as goods produced in this or that territory, which form the reputation and image of the locus in the eyes of both foreigners and compatriots. The paper examines how axiology and national linguoculture influence the formation of Russian tourist brands and brands of commercial goods from Russia. A brand's style, which underpins its identity and uniqueness, is built on either a global style (pop style) or a national style. More and more Russian brands seek to emphasise their Russianness through stylistics and axiology, which affects the national style in refraction to marketing communication.

**Key words:** branding; style; national style; locus brand; territory brand; axiology; brand values

Понятие локусного бренда впервые появляется в работах П. Б. Паршина. Он предлагает термины «локусный маркетинг» и «локусный брендинг» вместо таких терминов, как «территориальный бренд» (англ. *territorial brand*), «бренд места» (англ. *place branding*) и др. Иностранные исследователи справедливо отмечают, что бренд территории создается коллективно (например, благодаря успеху производителей обуви и сумок Италия прославилась как лидер в изготовлении товаров из кожи, несмотря на то, что и в других странах есть товары аналогичного качества) и включает различные сервисы (например, туристические направления) и товары (в частности, напитки и продукты питания) [Charters et al.]

П. Б. Паршин указывает на то, что локусные бренды направлены прежде всего на развитие туристической сферы, хотя адресатами локусного маркетинга, кроме туристов, могут быть и деловые визитеры, международные спортивные и торговые организации, ищущие места для открытия своих офисов, дипломаты, иммигранты и многие другие, наконец, соотечественникам также приятно осознавать высокое положение родины среди других стран [Паршин, 2011, с. 267]. Добавим к этому списку академические организации, например, университеты, институты, образовательные центры, организующие лекции, курсы и мастер-классы. Услуги в сфере образования востребованы не только у соотечественников, выбирающих вуз, исходя в том числе из оценки его бренда, но и у иностранцев (доля иностранных учащихся в российских вузах сегодня высока). Большой популярностью пользуются и медицинские услуги: возникло понятие «медицинский туризм» [Нестеренко, Примышев], с 2019 г. на государственном уровне ставятся цели по развитию экспорта медицинских услуг [Национальный проект «Здравоохранение»]. Список сфер, так или иначе развивающих локусный бренд, можно продолжать. Однако если обратиться к базовому определению бренда — «имя, термин, дизайн, символ или любая другая особенность, которая отличает товар или услугу одного продавца или группы продавцов от предложений конкурентов» [Kotler, Keller, p. G1], то станет очевидным, что бренд — это прежде всего инструмент продаж. Безусловно, для того, чтобы удерживать лояльность клиентов, необходимо развивать бренд как «комплекс представлений (информации, ассоциаций, ценностных характеристик) о товаре, услуге или их производителях в сознании потребителя» [Маркетинговая лингвистика, с. 24]. Тем не менее конечная цель маркетинга вообще и брендинга

в частности — это развитие экономических отношений. Возникает вопрос: что же продает локусный бренд? Ведь зачастую развитие локусного бренда сложно отделить от развития региона. Следовательно, локусный бренд необходим для торговли ресурсами той или иной территории: туристическими (достопримечательности, кулинария, места отдыха), культурными (музеи, театры, концертные залы и пр.), деловыми, спортивными, академическими, медицинскими и др. При этом если туристический бренд, как правило, формируется намеренно и должен иметь логотип, слоган, стилистику [Паршин, 2011, с. 269], то в других сферах бренд чаще всего развивается стихийно. Так, логотип есть у России в целом, а также у Санкт-Петербурга, Крыма, Екатеринбурга, Ярославля и других городов и территорий.

На развитие локусных брендов оказывают большое влияние коммерческие бренды потребительских товаров и услуг. Речь идет о брендах, которые создают свой стиль (айдентичку) с отсылкой к национальной или региональной стилистике, указывают в качестве страны происхождения определенный локус (например, *Maybelline New York*). Страна происхождения (country of origine) — элемент бренда, который строится на несовпадении реального места производства товара и места происхождения самой марки. Страна происхождения — элемент, который широко используется в брендинге товаров и услуг и до сих пор вызывает интерес исследователей; привлечение внимания к стране происхождения имеет большое значение прежде всего для развития глобальных брендов, присутствующих в различных странах мира и конкурирующих с другими глобальными брендами и локальными марками, не меньшее значение они имеют для внутренних покупателей. Относительно взаимовлияния локусных и коммерческих брендов П. Б. Паршин пишет, что слоганы коммерческих брендов продвигаются и сами по себе, но, используя фактор страны происхождения, они продвигают и саму эту страну. «Порой они в некотором смысле заменяют собой страну и отождествляются с нею, что вообще-то обедняет имидж локуса: слоган “Electrolux. Швеция. Сделано с умом” (придуманый... У. Олинзом) начинает восприниматься как страновой: Швеция — это страна, где все делается с умом, однако Швеция — это не только ее экспортные товары. Впрочем, можно не без основания считать, что в Швеции с умом “делаются” и политика, и повседневная жизнь, и охрана природы, и тогда такой слоган можно действительно признать страновым» [Паршин, 2012, с. 197].

Следуя этой логике, влияние на локусный бренд должны оказывать и те торговые марки, которые не используют страну происхождения как элемент бренда (или даже пытаются это скрыть), но покупателям каким-либо образом становится известна принадлежность марки той или иной стране.

Таким образом, мы можем выделить три группы локусных брендов:

1. Собственно локусные бренды: бренды стран, городов, различных территорий, необходимые для развития туристической индустрии, а также для развития торговых отношений в других сферах (деловой, спортивной и т. д.).

2. Локусные коммерческие бренды: бренды, содержащие в своем стиле (айдентике) отсылки к этническому стилю, прямо указывающие на страну происхождения. Это можно считать конкурентным преимуществом бренда.

3. Относительно локусные: коммерческие бренды с элементами «локусности»; бренды, которые не указывают страну происхождения, но она каким-либо образом может быть известна потребителю. Например, в бренде косметики российского визажиста и блогера Елены Крыгиной *Krygina Cosmetics* не делается акцента на его российском происхождении, но это очевидно для покупателя. Такие бренды часто называют локальными (местными).

Важным является то, что несмотря на первостепенность прагматических задач — увеличение и поддержание объема продаж товаров и услуг, — бренд является частью культуры. Формируя лояльность клиентов, маркетологи опираются на прецедентные феномены элитарной и популярной культуры, используют результаты научных исследований в области психологии, социологии, антропологии, философии, лингвистики и других наук. Кроме того, современная маркетинговая наука утвердила метафору человеческого характера в отношении бренда, используя для его описания такие термины, как «идентичность» (айдентика), «личность», «стиль».

Давая определение термину «идентичность бренда» (brand identity), как правило, используют работы Д. Аакера, где говорится, что «идентичность бренда — это уникальный набор ассоциаций с брендом... репрезентирующих то, что защищает бренд и что бренд может предложить клиентам как организация» [Aaker D. A., p. 68], идентичность необходима для выстраивания отношений с клиентами, обобщения информации о ценности рыночного предложения (включая выгоды в плане функции, эмоции и самовыражения). Она также включает внутреннюю идентичность (core identity) — «центральную, вневременную суть бренда» и «внешнюю идентичность», объединяющую все элементы бренда в одно связанное целое, делая его завершенным и «ощутимым» [Ibid.].

В России используют русифицированный термин «айдентика»: «Фирменная айдентика помогает бренду отстроиться от конкурентов, выделиться на рынке и создать правильную визуальную коммуникацию с потребителем. <...> Идентифицировать бренд можно через все пять органов чувств, поэтому айдентика может воздействовать на зрение, слух, вкус, обоняние и осязание» [Маннаков, Соболева]. Таким образом, под термином «айдентика» понимают единообразие (а именно — общий стиль) элементов бренда, т. е. то, что Аакер определял как «расширенную идентичность».

Внутри расширенной идентичности Аакер выделял четыре группы характеристик бренда — как продукта, организации, человека и символа. В группе «бренд как человек» рассматривались «личность бренда» (brand personality) и отношения бренда с потребителями. Эти идеи будут развиты в работах Дж. Л. Аакер, в которых закрепилось определение «личности бренда» как «набора человеческих черт, ассоциируемых с брендом». Собственно, предпочтение одного бренда другому основывается на соответствии между «личностью бренда» и «идеальным Я» потребителя [Aaker J. L., p. 348].

В наших работах мы уже доказывали, что связующим звеном между ключевой идеей и элементами является стиль. Именно стиль позволяет сформировать

идею, создать целостность выражения бренда (его элементов), развить «личность бренда» (подобно тому, как создаются персонажи в прозе или драме), именно стиль, его узнаваемость позволяет построить отношения с клиентами. Стиль это и отличительная особенность (айдентика), и внутренняя организация, и гуманистическая структура (термин Станислава Гайды). Именно посредством стиля осуществляется коммуникация бренда с клиентами, так как он необходим для передачи всей информации о коммерческом предложении и его преимуществах [Васильченко]. То есть стиль выходит далеко за рамки текста.

Таким образом, бренд представляет собой феномен культуры, обладающий стилем и необходимый для реализации прагматических коммерческих целей. В таком случае мы можем применять к брендам те же принципы, которые применяем к другим феноменам, обладающим стилем (текстам, произведениям искусства, людям).

Если говорить о корреляции между собственно локусными, локусными коммерческими и относительно локусными брендами, то в ее основе лежит все тот же стиль. При этом сохраняется дихотомия его функций — объединять и одновременно являться отличительной чертой. Стремясь создавать уникальные особенности, маркетологи либо придерживаются национального стиля, либо старательно подражают иностранным. Н. И. Клушина противопоставляет национальный стиль и глобальный поп-стиль, понимая под национальным стилем «...*эталонный* стиль, вмещающий духовное богатство нации, ее понимание языка как духовной ценности. Стиль осознается как рефлексия интеллектуальной элиты социума над формой выражения внутренней духовной силы нации» [Клушина, с. 26]. В свою очередь, поп-стиль (стиль массовой культуры) характерен для любой страны, абсолютно понятен любому человеку и «характерен для общества потребления в целом» [Там же]. Поп-стиль является не только наднациональным, но и антинациональным, он «отражает культуру глобального постиндустриального общества потребления, не знающего национальных границ и формирующего вкусы “массового человека” (“человека-с-улицы”), потребителя массовой культуры, с идеологией, модой, разрушающей национальные границы» [Там же].

Использование глобального поп-стиля оказывается выгодным и надежным решением для брендов. Гораздо более безопасно выйти на рынок с понятным предложением, которое наверняка будет соответствовать вкусу и представлениям о хорошем большинства клиентов. Это объясняет большое количество именно в массовом сегменте локусных брендов, активно подражающих иностранным маркам и воплощающих глобальный поп-стиль. Так, один из популярнейших брендов косметики *Vivienne Sabo*, по словам его создательницы Натальи Рачок, формировался на основе данных исследования, согласно которому большая часть россиянок убеждены в превосходстве французской косметики над аналогами из других стран; в результате покупательницам предлагается не истинный французский стиль, а глобальный поп-стиль, содержащий стереотипные образы ночных кабаре, Эйфелевой башни, парижанок в беретах и с багетом под мышкой. Однако при использовании поп-стиля сложно выстроить его уникальность.



Напротив, собственно локусные бренды отражают национальный стиль, выдвигая в качестве конкурентного преимущества те или иные уникальные ресурсы территории. Кроме того, они отражают локальную аксиологию, закрепленную в лингвокультуре. Именно локусные бренды могут быть противопоставлены глобальному поп-стилю.

Национальный стиль связывает собственно локусные бренды и коммерческие локусные бренды, последние могут использовать этническую эстетику для формирования идентичности, рассматривать место происхождения бренда как преимущество коммерческого предложения. Соответственно, место происхождения бренда должно означать для покупателя конкретные выгоды: функциональные (например, качество), эмоциональные (например, престиж) и др.

Наконец, относительно локусные бренды также являются выразителями национального стиля, так как они создают на его основе собственную идентичность и уникальные черты.

Тем не менее можно заметить, что стилистика брендов, будучи неразрывно связанной с обществом потребления и рыночной экономикой, лишь отчасти отражает то «духовное богатство нации», которое воплощает национальный стиль. Н. И. Клушина пишет о существовании медийного варианта национального стиля, т. е. национальный стиль (стиль высокой культуры) применительно к массмедийному дискурсу становится стилем качественных СМИ, поп-стиль же культивируется в желтых и массовых медиа [Клушина, с. 27]. Применительно к маркетинговому дискурсу национальный стиль в своем маркетинговом варианте культивируется в локусных брендах (всех трех типов), а поп-стиль — в предложениях, которые либо не имеют локуса в идентичности, либо мимикрируют под иностранные.

Что наблюдается общего в идентичности и стилистике локусных брендов? Прежде всего — аксиологическая основа. О том, что является ценностью, поводом для гордости и, как следствие, конкурентным преимуществом бренда, можно судить по слоганам и продвигающим текстам. Так, туристический логотип Российской Федерации, разработанный брендинговым агентством «Супрематика», должен, по мнению создателей, отражать идею о том, что Россия «...очень многообразна — на ее территории есть и субтропики, и арктические регионы, глубокие озера и высокие вершины. Территория — это еще не все. В России соединяются десятки разных культур и переплетаются традиции разных народов» [Брендинговое агентство «Супрематика»]. Агентством «Супрематика» был разработан слоган «Россия — здесь целый мир» (на англ. яз.: *The whole world within Russia*). Логотип представляет собой «стилизованную под супрематическую картину карту России, где показаны основные и наиболее характерные для туризма направления», а концепция шрифта «...вдохновлена работами русских конструктивистов XX века, в частности работами Эля Лисицкого и Петра Галаджева» [Там же]. Русский конструктивизм и супрематизм — это оригинальные направления в искусстве, зародившиеся именно в России, что делает их явной отличительной чертой русской культуры. Кроме того, по выражению Паолы Волковой, Эль Лисицкий



и другие художники-супрематисты — «...это люди, которые через новый алфавит Малевича, через алфавит цветоформ выходили в новое пространство. Это новое пространство сегодня называется дизайном» [Волкова, Лафонт, с. 280], и это позволяет показать влияние русской культуры на современность. Таким образом, туристический бренд России отражает прежде всего природу, но не «парковую», «одомашненную», а именно первозданную природу, не тронутую человеком [Брендинговое агентство «Супрематика»]. Вместе с тем Россия мыслится и как современная культура, «родина» современного дизайнера, вдохновленного художниками-супрематистами.

Москва — топоним, часто используемый в стилистике коммерческих брендов, однако туристический бренд Москвы по-прежнему находится в разработке. В 2014–2015 гг. состоялась большая общественная дискуссия относительно бренда, логотипа и слогана столицы. В 2014 г. Студия Артемия Лебедева представила туристический логотип Москвы, но позже выяснилось, что власти города не давали заказ на разработку символики и отказались от предложения дизайнеров. Позже, в 2015 г., был представлен логотип студии *Minale Tattersfield* и слоган «Не просто город», которые, по сообщениям СМИ, администрация города утвердила в качестве официальных, однако на данный момент на сайте Московского комитета по туризму и других официальных ресурсах Москвы не представлено никакой туристической символики. Основной проблемой формирования бренда Москвы является выбор одного, главного отличительного преимущества, на фоне которого все остальные будут менее заметны. «Является ли Москва туристическим местом, куда едут посмотреть Кремль? Или это в первую очередь — город для бизнеса? Или торговая площадка? <...> Москва — это всё сразу. Всё в одном месте. Перекресток всех дорог, пересечение торговых путей и кладовая мировой культуры. Все смыслы, разнообразие и бесконечный калейдоскоп образов» [Бренд Москвы]. Похожие выводы были сделаны в рамках Московского урбанистического форума в 2023 г.: «При слове “Нью-Йорк” воображение тотчас дорисует образ “Большого Яблока”, при упоминании Токио всплывет рыбный рынок и аниме. Мы слышим “Милан” и хотим отправиться на шопинг. Для Москвы вопрос городского бренда все еще открыт» [Тюкова]. Эксперты утверждают, что в бренде Москвы нельзя культивировать стереотипы («Первопрестольная», «Столица мировой революции», «Лучший город Земли»), но самая суть пока не найдена. Однако обсуждение бренда Москвы всегда сводится к образу динамичного, делового мегаполиса, с насыщенной дневной и ночной жизнью. По данным Национального корпуса русского языка, наиболее частотная коллокация для слова «Москва» — это «новый», далее следуют: «большой», «старый», «известный» и др. Пожалуй, в этом кроется причина неуловимости образа Москвы — его постоянная изменчивость.

Официальные логотип и слоган есть у Санкт-Петербурга: их разработало агентство *SPN Communications*. В логотипе присутствуют «намекы» на разводные мосты, слоган «Создавать великое» должен, по задумке авторов, отражать ключевую идею — «Город Личностей»: «Петербург представляется как место, созданное

и создаваемое выдающимися людьми, а также как место, создающее таких людей, помогающее человеку реализовать себя, достичь наиболее амбициозных целей» [Генералова]. Тем не менее эксперты в области брендинга по большей части негативно оценили данную разработку, настаивая на том, что она не отражает «понятной идеи, важной для Петербурга», а «...дизайн подойдет любому городу. Потому что ни шрифт логотипа, ни графика иллюстраций, ни типографика, ни цветовая палитра не имеет никакой очевидной или крепкой связи с Санкт-Петербургом» [Там же].

В целом очевидно, что в обоих случаях маркетологи не смогли найти для городов уникальный стиль, который бы имел коммуникативную функцию, т. е. чтобы можно было бы почерпнуть важную информацию о городе, понять «его характер». Несмотря на то, что в обоих случаях нет ключевой идеи, заметно желание маркетологов продвигать важные ресурсы столиц: культурное наследие (оно неразрывно связано с историей, традициями, с ностальгией), достопримечательности и развлечения, природные ресурсы (парки, реки, набережные, скверы и пр.). И хотя это не позволяет создать уникальный стиль, но выявленные частотные элементы, возможно, в дальнейшем помогут сформировать бренды столиц.

Примечательно, что к богатой и долгой истории апеллируют и бренды других городов. Логотип Рязани «...унаследовал от городского герба шапку Мономаха, а цвета позаимствовал из флага Рязани. Буквы Р и Я под шапкой складываются в приветливое лицо князя. В литере Н скрыта отсылка к реке Оке. Изящная шрифтовая часть напоминает резьбу по дереву...» [Айдентика Рязани]. Слоган Суздаля — «Тысячелетняя история», а в айдентике Ельца ключевой идеей является «дух русского купечества».

Таким образом, в качестве основных мотивов локусного брендинга в России выступают осовременивание традиций, сохранение исторической памяти и первоизданная природа. Это вполне отвечает задачам и требованиям, изложенным в Указе Президента РФ от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». Тем не менее есть уверенность в том, что маркетологи руководствуются прежде всего не предписаниями, а задачей развития у человека чувства собственного достоинства в связи с принадлежностью к определенному локусу.

Возникает вопрос: насколько тенденции формирования и стилистика локусных брендов совпадают со стилистикой коммерческих локусных брендов? Нужно понимать, что стилистика, ценности, элементы брендов прежде всего решают задачу продажи товаров и услуг, они должны указывать на конкурентное преимущество [Aaker D. A.]. Поэтому полного совпадения быть не может. Тем не менее некое общее основание отчетливо заметно.

Локусные коммерческие бренды существуют в разных товарных категориях. Традиционно они используются в названиях продуктов питания и напитков: «Русское молоко», «Фабрика имени Крупской» (широко известен как бренд из Санкт-Петербурга), «Красный Октябрь», «Черноголовка»; часто в названиях

брендов воды встречаются топонимы: «Baikal», «Есентуки», «Липецкий бювет» и пр. Бренды вина обычно носят имя винодельни или региона, где они производятся: «Ведерников», «Kacha Valley», «Голубицкое», «Массандра», «Абрау Дюрсо», Chateau Tamagne и др. Также локусные бренды типичны для косметических товаров.

Первая общая тенденция в стилистике брендов — натуральность (природность/чистота). Для продуктов питания, напитков, воды натуральность — важное конкурентное преимущество, натуральность в продвигающих текстах приравнивается к полезности. В косметических брендах натуральность — это еще и глобальная модная тенденция, натуральность приравнивается не только к полезности, но и, что важнее, к безопасности.

В различных продвигающих текстах мир природы предстает как антитеза цивилизации, загрязненному, суетному, душному городу. Натуральность становится синонимом свободы, простора, город — тесноты и обремененности:

Вода сверхлегкой минерализации БАЙКАЛ430 добывается из этого слоя на глубине 430 метров. <...> *Цивилизация и человек не оказали никакого влияния на байкальскую экосистему, и чистота* воды великого озера доходит до нас в *первозданном* виде [BAIKALSEA Company].

Главное вдохновение и основа всего бренда — *уникальная природа Сибири*, которая до сих пор почти *не тронута человеком*. *Блага цивилизации и современные технологии редко доходят до этого нетронутого края*. Пока в *мегаполисах искусственный интеллект* пытается писать тексты, *роботы* развозят пиццу, а оплатить покупки можно одной кнопкой, в *Сибири растут магнолии и вековые кедры*... <...>. В этом удивительном уголке планеты... рядом с местом *арктического холода* может наступить *вечное лето*. В холодном море растут *глубоководные водоросли*, а под снегом можно увидеть *древние льды*, которые несут *огромную энергию и жизненную силу* [Natura Siberica].

Вторая стилистическая доминанта — прецедентность. Если в стилистике локусных брендов используются прецедентные феномены из изобразительного искусства, то в стилистике коммерческих локусных брендов — из литературы: коллекция вин бренда *Château de Talu* «Уроки французского», бренд водки «Онегин»; румяна косметического бренда *Russian Beauty Guru* «Ай да Пушкин» (чуть позже был выпущен «второй том» — «М. Цветаева»); в честь булгаковской Маргариты и героини романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» Лары были названы оттенки помады.

Прецедентные феномены используются брендом декоративной косметики *Elain Russia*: среди названий оттенков помад есть и «Пиковая дама», и «Город N», а также «Гранатовый браслет», «Маргарита», «Лолита», «Война и мир».

Если суммировать тенденции в использовании литературных прецедентов, то видно, что, во-первых, за редким исключением, выбираются произведения из школьной программы, во-вторых, чаще всего отсутствует апелляция к содержанию произведения: для маркетинга характерно приблизительное, стандартное, унифицированное понимание прецедента. Это, по сути, превращает прецедент

в знак. Так, бренд «Пушкин» непременно означает что-либо классическое и помпезное:

При чем же тут литература, спросите вы? Да потому что красота внешняя должна быть продолжением красоты внутренней. <...> Каждая из нас может быть этим мимолетным видением, этим гением чистой красоты! Русская литература – наше наследие, которое нужно знать и с гордостью передавать из поколения в поколение [Russian Beauty Guru].

В 1831 году был завешен роман «Евгений Онегин», впервые изданный в С.-Петербурге и ставший символом золотого века русской классики. Водка «Онегин» – воплощение классики в XXI веке, произведение искусства мастеров купажа [Водка «Онегин»].

Можно заключить, что эти две стилистические доминанты роднят собственно локусные и коммерческие локусные бренды: Россия и все русское в продвигающих текстах чаще всего связывается с природным богатством, а также богатым культурным наследием. Можно ли сказать, что это сильно отличает локусный маркетинг в России от маркетинга в других странах? Пожалуй, нет. По этой причине в продвигающих текстах делается акцент на уникальных чертах и феноменах – многообразии природных ресурсов, оригинальных художественных направлениях, писателях, известных во всем мире.

При том, что полная «синхронизация» стилистик не нужна и невозможна, общие доминанты позволяют сформировать у потребителей своеобразную картину мира, в которой то или иное место происхождения бренда должно указывать на определенные качества.

---

Айдентика Рязани // Студия Артемия Лебедева : офиц. сайт. URL: <https://www.artlebedev.ru/ryazan/identity/> (дата обращения: 11.10.2024).

Бренд Москвы // Minale Tattersfield : офиц. сайт. URL: <https://minale.ru/work/brend-moskvy> (дата обращения: 09.09.2024).

Брендинговое агентство «Супрематика» : офиц. сайт. URL: <https://suprematika.ru/portfolio/russia/> (дата обращения: 11.10.2024).

Васильченко М. А. Стиль как структурный элемент медиабренда // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Язык и литература. 2019. № 4 (16). С. 557–575.

Водка «Онегин» : офиц. сайт бренда. URL: <https://oneginvodka.com/> (дата обращения: 11.10.2024).

Волкова П. Д., Лафонт М. Мост через бездну. Импрессионисты и XX век. М., 2016.

Генералова А. Новый логотип Петербурга: плохой или хороший? Подробный разбор от дизайнеров // Собака.ru. 2019. 20 нояб. URL: <https://www.sobaka.ru/city/society/99971> (дата обращения: 11.10.2024).

Клушина Н. И. Национальный стиль и медийный вариант языка // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. 2018. № 4 (193). С. 26–31.

Маннаков Т., Соболева М. Как создать айденитику, которая поможет отстроиться от конкурентов // Яндекс.Практикум : сайт. URL: <https://practicum.yandex.ru/blog/chto-takoe-audentika/> (дата обращения: 11.10.2024).

Маркетинговая лингвистика. Закономерности продвигающего текста : монография / под ред. Е. Г. Борисовой, Л. Г. Викуловой. М., 2019.

Национальный проект «Здравоохранение» // Министерство здравоохранения РФ : офиц. сайт. URL: <https://minzdrav.gov.ru/poleznye-resursy/natsproektzdravooхранenie> (дата обращения: 11.10.2024).

Нестеренко Е. С., Примышев И. Н. Особенности развития медицинского туризма в Российской Федерации // Геополитика и экогеодинамика регионов. 2021. Т. 7 (17), № 2. С. 266–275.

Паршин П. Б. Заметки о локусных логотипах и их семиотике // Человек в информационном пространстве : межвуз. сб. науч. тр. : в 2 т. Вып. 10. Ярославль, 2011. Т. 1. С. 261–275.

Паршин П. Б. Креатив в локусном брендинге: атрибуты и айденитика // Реклама: теория и практика. 2012. № 4. С. 194–212.

Тюкова Д. Город, по которому можно путешествовать. Эксперты обсудили туристический бренд Москвы // RUSSPASS. 2023. 31 авг. URL: <https://mag.russpass.ru/business/rubric/biznes/gorod-po-kotoromu-mozhno-puteshestvovat> (дата обращения: 10.09.2024).

Aaker D. A. Building Strong Brands. N. Y., 2011.

Aaker J. L. Dimensions of Brand Personality // Journal of Marketing Research. 1997. Vol. 34, № 3. P. 347–356.

BAIKALSEA Company : офиц. сайт. URL: <https://baikal430.ru/> (дата обращения: 10.09.2024).

Charters S., Menival D., Senaux B., Serdukov S. Value in the territorial brand: The case of champagne // British Food Journal. 2013. Vol. 115 (10). P. 1505–1517.

Kotler P., Keller K. Marketing management. Pearson Education, 2016.

Natura Siberica : офиц. сайт. URL: <https://naturasiberica.ru/info/o-nas/> (дата обращения: 11.10.2024).

Russian Beauty Guru : офиц. сайт. URL: <https://r-b-g.ru/ai-da-pushkin#menuopen> (дата обращения: 11.10.2024).

*Статья поступила в редакцию 16.09.2024 г.*

Научная статья

УДК 821.161.1-1 Фет + 140.8 Шопенгауэр + 141.142 + 177.6 + 177.74

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.006

## **«ВЕЧЕРНИЕ ОГНИ» А. А. ФЕТА КАК ДИАЛОГ С А. ШОПЕНГАУЭРОМ О ЛЮБВИ**

**Антон Валерьевич Комков**

*Сургутский государственный педагогический университет,*

*Сургут, Россия,*

*monklao@yandex.ru,*

*<https://orcid.org/0009-0002-2706-412X>*

**А н н о т а ц и я.** В статье рассмотрена концепция любви в философии А. Шопенгауэра и последнем сборнике стихотворений А. А. Фета «Вечерние огни». Проанализированы особенности творческого диалога А. А. Фета и А. Шопенгауэра, связанные с понятиями «эрос» и «агапэ». Любовь, художественно осмысленная Фетом, оказывается неразрывно связана со смертью и волей. Любовь как эрос (плотская любовь) — то, что способствует торжеству мировой воли, а любовь как агапэ (жертвенная любовь) — то, что помогает человеку бороться с мировой волей и способствует осознанию индивидуумом самого себя. На материале философской лирики Фета в статье исследуется проблема авторской рецепции любовных философем А. Шопенгауэра. Выявляются различия между двумя эротологическими моделями, заключающиеся в переосмыслении Фетом шопенгауэровской концепции эроса. Данное исследование позволяет проанализировать динамическую структуру концепции любви в художественном мире «Вечерних огней» посредством актуализации отдельных элементов диалога русского писателя и немецкого философа.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** волюнтаризм; любовь; эрос; агапэ; поэзия; творческий диалог; А. А. Фет; А. Шопенгауэр; «Вечерние огни»

## “EVENING LIGHTS” BY A. A. FET AS A DIALOGUE WITH A. SCHOPENHAUER ABOUT LOVE

**Anton V. Komkov**

*Surgut State Pedagogical University,  
Surgut, Russia,*

*monklao@yandex.ru,*

*<https://orcid.org/0009-0002-2706-412X>*

**Abstract.** The article considers the concept of love in the philosophy of A. A. Schopenhauer and A. A. Fet’s last collection of poems “Evening Lights”. Schopenhauer and A. A. Fet’s last collection of poems “Evening Lights”. The features of the creative dialogue between A. A. Fet and A. Schopenhauer related to the concepts of “eros” and “agape” are analyzed. Love, artistically conceptualized by Fet, turns out to be inextricably linked with death and will. Love as eros (carnal love) is what contributes to the triumph of the world will, and love as agape (sacrificial love) is what helps a person fight the world will and contributes to the individual’s awareness of himself. Using the material of Fet’s philosophical lyrics, the article examines the problem of the author’s reception of A. Schopenhauer’s love philosophemes. The differences between the two erotological models are revealed, which consist in Fet’s rethinking of the Schopenhauerian concept of eros. This study allows us to analyze the dynamic structure of the concept of love in the artistic world of “Evening Lights” and identify connections with Fet’s late work by updating individual elements of the dialogue between the Russian writer and the German philosopher.

**Key words:** voluntarism; love; eros; agape; poetry; creative dialogue, A. A. Fet, A. Schopenhauer, “Evening Lights”

### **Введение**

Русская литература второй половины XIX в. — сложное явление, раскрывающее себя в диалоге различных философских систем, идей, целых культурных парадигм и типов художественного сознания. Свое место в интеллектуальном и художественном дискурсе этого периода занимает философия А. Шопенгауэра. Так, Н. Н. Трубникова считает, что «в России в конце XIX — начале XX в. сложилось одно из самых авторитетных направлений изучения и издания наследия Шопенгауэра за пределами Германии — “на русской почве”» [Трубникова, с. 329]. А по мнению С. Я. Сендеровича, «Шопенгауэр и Ницше научили русскую мысль начала XX века прислушиваться к индивидуальной и трагической стороне жизни, принимать осознание собственной смертности в качестве толчка, побуждающего человека не удовлетворяться рациональным знанием» [Сендерович, с. 163]. Так, творчеством Шопенгауэра увлекался И. С. Тургенев, его труды осмыслили В. П. Боткин, П. В. Анненков, А. В. Дружинин, П. Л. Лавров, А. С. Гиероглифов, Л. Н. Толстой, Н. Н. Страхов, В. В. Лесевич, Г. Е. Струве, Н. К. Михайловский, О. К. Нотович, Д. Н. Цертелев, В. С. Соловьев, А. П. Чехов и др.



На рубеже XIX–XX вв. интерес к философскому наследию немецкого мыслителя приобретает принципиальный характер. Процесс восприятия идей Шопенгауэра в России соответствовал европейской парадигме деконструкции немецкой классической философии: рост авторитета иррационалистических моделей на фоне разочарования *modus operandi* рационализма. Сыграла свою роль и онтология А. Шопенгауэра, актуализирующая экзистенциальную ситуацию личностного самоопределения как необходимую составляющую человеческого бытия. В частности, вопрос о влиянии идей Шопенгауэра на русское культурное сознание освещался Л. И. Шестовым в работах, посвященных творчеству Ф. Ницше и Ф. М. Достоевского («Философия трагедии») [Шестов, с. 73–75]; Ю. И. Айхенвальдом (который также представил полный перевод трудов А. Шопенгауэра на русский язык) в «Силуэтах русских писателей» [Айхенвальд, с. 62], Д. С. Мережковским в труде «Л. Толстой и Достоевский» [Мережковский, с. 106, 157]. Н. А. Бердяев ставил в один ряд Шопенгауэра, Кьеркегора, Достоевского, Толстого, рассматривая их наследие с точки зрения философской эсхатологии («Творчество и объективация. Опыт эсхатологической метафизики») [Бердяев, с. 65].

Современное литературоведение развивает идеи творческого диалога русской литературной традиции и немецкой философии. Среди новейших исследований, посвященных влиянию философии Шопенгауэра на русское общественное сознание, следует упомянуть статьи Т. А. Логачевой «А. А. Фет и А. Шопенгауэр: вопросы рецепции и творческий диалог» (2023), «А. А. Фет как переводчик сочинения А. Шопенгауэра “Мир как воля и представление”» (2023); С. И. Видющенко «Интерпретация ночного пейзажа в лирике Ф. И. Тютчева и А. А. Фета» (2023); О. В. Бубликовой «Переписка А. Фет — Л. Толстой, А. Фет — И. Тургенев как дополнительный материал при изучении творчества писателей» (2023) и др. Из значимых публикаций, поставивших своей целью свести различные мнения о творчестве Фета и при этом затрагивающих его связи с философией Шопенгауэра, можно привести антологию «А. А. Фет: pro et contra» (2022). Также нельзя не упомянуть издающееся в настоящее время Полное собрание сочинений А. А. Фета в двадцати томах (2002 — настоящее время), которое содержит в себе, помимо всего прочего, черновые варианты поэтических произведений русского поэта, позволяющих проанализировать динамику творческого процесса создания «Вечерних огней».

### Историко-культурный контекст исследования

Любовная тема в философии Шопенгауэра, очевидно, не является приоритетной. Это можно увидеть, например, в сравнении с концепцией онтологического одиночества личности, которая рассматривается практически в каждой последующей работе после «Мира как воли и представления». Однако достаточно интересен тот факт, что первой из работ Шопенгауэра, переведенной на русский язык, оказалась «Метафизика любви» [Шопенгауэр, 1864]. Авторство перевода

этой книги остается под вопросом (переводчик использовал инициалы «А. Г.»<sup>1</sup>), а сама работа представляет собой отрывки из трактата «Мир как воля и представление», посвященные любовной тематике. Перевод фрагментов книги не давал исчерпывающего представления о сложной онтологии немецкого мыслителя, в ней были приведены лишь отдельные тезисы концепции любви, которая затрагивает «эротическую» сторону, не раскрывая при этом сущности любви-спасения (агапэ), занимающей не менее важную роль в волюнтаристской модели Шопенгауэра.

Полный перевод «Мира как воли и представления», основополагающей работы Шопенгауэра, впервые был осуществлен А. А. Фетом в 1881 г. Конец 1870-х — 1880-е гг. можно охарактеризовать как исключительно продуктивный период в творчестве поэта. Достигнув определенного материального благополучия, Фет стал больше внимания уделять переводческой деятельности, а не своему имени. Помимо творчества Горация, Катулла, Тибулла, Овидия и Вергилия, он заинтересовался переводом «Фауста» Гете и главным трудом немецкого пессимиста.

Важным документом, свидетельствующим об интересе поэта к идеям Шопенгауэра, является его переписка с Л. Н. Толстым, с которым Фет активно общался в эти годы. Так, в письме от 3 февраля 1879 г. он, в частности, отмечал: «Второй год я живу в крайне для меня интересном философском мире, и без него едва ли можно понять источник моих последних стихов» [А. Фет и его литературное окружение, кн. 2, с. 76]. А из письма Фета Толстому от 16 апреля 1877 г. следует, что любовь, по мнению писателя, занимает важное место по отношению к сущности Божества. Кроме того, в этих письмах явно видны попытки соотнести сложные онтологические понятия с понятием воли: «Нельзя верить и надеяться, что  $2 \times 2$  будет 4. Равным образом и любовь соответствует степени незнания. <...> Но там еще много незнания и любовь возможна. А кто любит  $2 \times 2 = 4$ ? Вечная, таинственная, святая святых, причина внешнего мира явлений = Бог = все. <...> Все сказанное нисколько не мешает нашей, мнимо свободной, воле (Wille) барахтаться на конце цепи» [Там же, с. 57]. Письмо к С. А. Толстой от 18 сентября 1886 г. свидетельствует о том, что Фет, будучи близко знаком с эротологией Шопенгауэра, также осознавал и разницу между двумя типами любви: «Если на высоте обобщения инстинктивное чувство самосохранения и страстная привязанность к семье и детям может обозначаться общим словом любовь, то это не значит, что это одно и то же. В первом случае нет цели вне нас, а во втором она властвует нами всепобедно» [Там же, с. 124].

Повышенное внимание А. А. Фета к философии А. Шопенгауэра было вызвано как внешними, так и внутренними причинами. Идеи немецкого философа воспринимались имплицитно, как своего рода *Zeitgeist*, соответствующий внутренним мировоззренческим установкам писателя. Это можно увидеть на примере его переписки с Я. П. Полонским: «Если ты пессимист, то вовсе не по милости

---

<sup>1</sup> По мнению П. Тиргена, переводчиком «Метафизики любви» мог быть журналист и переводчик А. С. Иероглифов. См. подробнее: [Тирген, с. 249–268].

Шопенгауера, — ты и в студенческие годы был почти таким же» [А. Фет и его литературное окружение, кн. 1, с. 862]; «В глубине души я до последнего издыхания, зная по опыту и Шопенгауэру, что жизнь есть мерзость, все-таки буду жить надеждой, что вот-вот счастье и наслаждение помажут меня по губам» [Там же, с. 791].

Первое знакомство с творчеством немецкого мыслителя могло произойти еще в 1850-е гг. Русский писатель посещал Реаваль, Дерпт, Париж и другие города, в тот же самый период «*Parerga und Paralipomena*» Шопенгауэра пользовалась достаточно высокой популярностью у читающей европейской аудитории [Сафрански, с. 489; Klenin, p. 44–45, 96]. Кроме того, окружение А. А. Фета в лице Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, Н. Н. Страхова, Я. П. Полонского и других способствовало постоянному диалогу и осмыслению парадигмы неклассической немецкой философии.

В онтологии Шопенгауэра главной категорией является воля: «Воля как вещь в себе совершенно отлична от своего явления и вполне свободна от всех его форм, которые она принимает лишь тогда, когда проявляется, и которые поэтому относятся только к ее объектности, ей же самой чужды» [Шопенгауэр, т. 1, с. 108–109]. По мнению немецкого мыслителя, «мир есть воля», но в то же время справедливо и то, что «мир есть мое представление». Объекты как таковые не существуют сами по себе, и «все, что принадлежит и может принадлежать миру, неизбежно отмечено печатью этой обусловленности субъектом и существует только для субъекта» [Там же, с. 18–19]. Мир является представлением, однако он выражается через наличие необходимых и неотъемлемых друг от друга элементов: субъекта, объекта, причинно-следственных связей («принцип казуальности» [Реале, Анти-сери, с. 147]). Этот тезис, сформулированный Шопенгауэром, не нов для европейской философии, до него к аналогичным выводам уже приходили Р. Декарт, Дж. Беркли и И. Кант. Ключевое различие между предшествующей традицией и философией немецкого мыслителя заключается в том, что он отказывается ставить рационализм во главу существования человеческого существа, утверждая доминирование в человеческой жизни иррациональных начал, таких как воля. По мнению Шопенгауэра, человек подобен рабу слепой воли. Освобождение от рабства лежит либо в аскетизме, т. е. в бесконечной борьбе человека с волей во всех ее проявлениях, либо в чистом искусстве. Еще одним способом борьбы со слепой волей выступает любовь, она же может стать и одним из инструментов подчинения воли индивидуума.

У Шопенгауэра понятие любви имеет достаточно четкое дихотомическое деление: «Всякая истинная и чистая любовь — это сострадание, и всякая любовь, которая не есть сострадание, — это себялюбие. Себялюбие — это *έρως*, сострадание — это *αγάπη*» [Шопенгауэр, т. 1, с. 320]. В онтологии немецкого мыслителя любовь неизменно связана с волей. Любовь как эрос (плотская любовь) — то, что помогает мировой воле торжествовать. Такая любовь соотносима с понятием половой любви, инстинкта, она разрушительна на фундаментальном уровне, она «ежедневно поощряет на самые рискованные и дурные дела, разрушает самые

дорогие и близкие отношения, разрывает самые прочные узы, требует себе в жертву то жизни и здоровья, то богатства, общественного положения и счастья, отнимает совесть у честного, делает предателем верного и в общем выступает как некий злоумышленный демон, который старается все перевернуть, запутать, ниспровергнуть» [Шопенгауэр, т. 2, с. 446].

Достаточно жестоко философ критикует и поэтизацию эроса, видя в подобном устремлении не более чем проявление «гения рода», который своими ложными послылами кажется истинной чистой любовью, но является лишь очередным инструментом в руках воли: «Тоска любви <...> это — вздохи гения рода, который видит, что здесь ему суждено обрести или потерять незаменимое средство для своих целей, и потому он горько стонет» [Там же, с. 446].

В то же время агапэ представляется ему более сложным явлением, связанным с духовной стороной человеческой жизни. Эта любовь, отрицающая волю и эгоизм, источник «*principii individuationis*»<sup>2</sup>, «ведет к освобождению, т. е. к полному отречению от воли к жизни, от всякого желания» [Шопенгауэр, т. 1, с. 319]. Такой вид любви, т. е. «чистая любовь (*αγάπη*, *Caritas*) по своей природе является состраданием, — все равно велико или мало то страдание, которое она облегчает (к нему относится каждое неудовлетворенное желание)» [Там же, с. 320]. Любовь как агапэ (жертвенная любовь) — то, что помогает бороться с мировой волей и способствует осознанию индивидуумом самого себя. Именно эта двойственная природа любви и привлекла внимание русского поэта, для которого любовь стала одной из важнейших тем его творчества.

Цель нашей работы заключается в анализе эротологических философем А. Шопенгауэра в творчестве А. А. Фета на примере сборников «Вечерние огни». Анализ динамической структуры концепции любви в художественном мире «Вечерних огней» возможен лишь посредством актуализации отдельных элементов диалога русского писателя и немецкого философа. Методологически исследование опирается на опыт компаративного и системного видов анализа.

## Результаты исследования

Одним из важнейших сочинений позднего периода творчества А. Фета являются «Вечерние огни» (1883–1891). Здесь поэт подводит итог своим художественным исканиям. В «Вечерних огнях» сочетаются все основные темы, проблемы и мотивы лирики русского поэта: от импрессионистических пейзажных зарисовок до глубокой философской онтологии. Сборник состоит из четырех выпусков, при этом пятый является посмертными и, по существу, неоконченным. Вл. Соловьев в своей статье, посвященной «Вечерним огням», отмечал особое место, которое занимает концепция любви в этом произведении: «Общий смысл вселенной открывается в душе поэта двояко: с внешней своей стороны, как красота природы, и с внутренней, как любовь» [Соловьев, с. 247].

<sup>2</sup> Принцип индивидуации (лат.).

Так, в стихотворении «Томительно-призывно и напрасно...» любовь представляется как одно из важнейших событий, которое может произойти с человеком в жизни. Любовь подобна путеводному огню («Я пронесу твой свет чрез жизнь земную; / Он мой, — и с ним двойное бытие / Вручила ты...» [Фет, т. 5, кн. 1, с. 9])<sup>3</sup>, позволяющему человеку преодолеть все жизненные невзгоды, которые выражены в стихотворении посредством акватического мотива непостоянства: «Но я иду по шаткой пене моря / Отважною, не тонущей ногой» (кн. 1, с. 9). Стоит отметить, что в ранней редакции произведение носило название «Заря» (кн. 1, с. 9), в нем наблюдалось явное соотношение любовного и смертного мотивов, но в итоговом варианте стихотворение имеет иную, более витальную коннотацию.

Соотношение акватического и любовного мотивов получает свое продолжение в отдельном тематическом блоке «Вечерних огней» под названием «Море». В стихотворении «Вчера расстались мы с тобой...» любовь предстает в качестве стабилизирующей жизненной силы, утрата которой влечет за собой беспомощность и растерянность лирического героя. Расставание с любимой ассоциируется с бушующей «морской бездной», а кипящие волны, что стремятся «вечный раздробить гранит» (кн. 1, с. 25), дополняют картину хаотичного мира, созвучного с душевным смятением. Однако в последней строфе шторм стихает, волна становится «светла», а в ней получают отражение земля и «весь хор небесный» (там же), что, вероятно, свидетельствует о преодолении внутреннего кризиса и примирении лирического героя с ситуацией любовного разлада.

Стихотворение «Море и звезды» открывается акватической экспозицией, имеющей очевидные связи с предшествующим произведением, даже образы, представленные в первых строках, явно сообщаются с «Вчера расстались мы с тобой...»: «скала обрывалась бездной», «затихавшие волны белели» (там же) и т. п. Единение с возлюбленной воплощается в более упорядоченном микрокосме, утверждающемся в последней строфе произведения. Однако, несмотря на изменившийся эмоциональный фон произведения, можно увидеть общий меланхоличный настрой, выражающийся в анафорическом употреблении союза «как будто» в итоговых трех стихах заключительной строфы стихотворения. Используемые образы астрального характера («хор небесный», «звезды») в строках обоих стихотворений позволяют комментировать любовный мотив в более широком философском аспекте. Любовь как часть мироздания — лишь небольшая часть бытия, простертая перед вечностью.

В астральную группу произведений о любви можно также отнести стихотворение «Сияла ночь. Луной был полон сад...», где любовные воспоминания воспроизводятся на фоне лунного света, проникающего через окна гостиный. Любовь в данном тексте проявляется в ретроспективной форме. Идеализированная любовь-прошлое не несет в себе эротических коннотаций и выступает идеализированным чувством прекрасного прошлого, противопоставляемым

<sup>3</sup> Далее все цитаты из сборника «Вечерние огни» приводятся в тексте по этому изданию с указанием в круглых скобках номера книги и страницы.

бессмысленному течению обыденной жизни: «Что ты одна вся жизнь, что ты одна любовь. / Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки, / А жизни нет конца, и цели нет иной, / Как только веровать в рыдающие звуки, / Тебя любить, обнять и плакать над тобой» (кн. 1, с. 38).

Во многих произведениях «Вечерних огней» мотив любви практически не представлен модификациями, «счастливыми» в их обыденном понимании. Показательным в этом отношении является пример поэмы «Студент», помещенной во второй выпуск «Вечерних огней». Перед нами история несчастной любви молодого человека и замужней женщины. Причем история эта завершается столь же стремительно, как и зародилась любовь: «Надолго ли огни и искры эти? / — Надолго ли? — Надолго ль все на свете?» (кн. 1, с. 188). Фет существенно переосмысляет типичный любовный конфликт, и в данном произведении никакого традиционного романтического надрыва и экзальтирования не происходит, побеждает обыденность, и жизнь продолжается, будто бы ничего и не было: «Затем, затем — настал конец. А вы / Простите, если сказка надоела» (кн. 1, с. 191).

В других же случаях прослеживается определенное пресечение моральных мотивов с любовными. Так, например, в стихотворении «Ты отстрадала, я еще страдаю...», имеющем в ранней редакции название «Отошедшей», переживая потерю возлюбленной, лирический герой «завидует» спокойствию посмертия и страдает от сомнений и неопределенности обыденной человеческой жизни. Любовь здесь — явление прошлого, настоящее же наполнено страданием и сомнением лирического героя. Примечательными в этом смысле являются строки «И трепещу, и сердцем избегаю / Искать того, чего нельзя понять» (кн. 1, с. 10). Иррациональность мира, невозможность проникнуть в таинственные мотивы мировой воли и наслаждение спокойствием смерти тем не менее не утверждают окончательную победу смерти над любовью.

В первой строфе стихотворения «Alter ego» обыгрывается соотношение человеческого и природного в зарождении любовного чувства: «И была ли при этом победа, и чья, / У ручья ль от цветка, у цветка ль от ручья?» (кн. 1, с. 11). Во второй строфе утверждается мысль о пустоте жизни без объекта любви, на что указывает эмоционально окрашенный глагол «влачить». В третьей строфе астральные мотивы предстают в несколько измененном ракурсе: «взирали на них мы как боги с тобой» (там же), однако предыдущий стих утверждает непостоянство данного явления: «взглянувши на звезды порой» (там же). В последней строфе любовь позиционируется как сила, способная преодолеть время и пространство и демонстрирующая свое торжество над самой смертью.

В стихотворении «Нет я не изменил...» поэт акцентирует внимание на том, что годы не способны умалить любовного чувства, которое позволяет воспроизводить в памяти прекрасные мгновения прожитой жизни. В результате обнаруживается следующая тенденция: смерть — не есть конец любви, наоборот, она делает любовь еще более ценной, очищает ее от обыденной суетности материального мира, освобождает от телесной ограниченности и тем самым возвышает ее до уровня одного из ключевых модусов бытия.



В стихотворении «Толпа теснилася. Рука твоя дрожала...» любовь представлена в форме томительного ожидания. В этом произведении воплощается эпизод ожидания встречи двух возлюбленных: «А он? С усилием сложил он накрест руки, / Стараясь подавить восторг в груди своей» (кн. 1, с. 52), «Казались без конца тебе часы ночные; / Ты не смежила вежд горячих на покой, / И сильфы резвые и феи молодые / Все “завтра” до зари шептали над тобой» (там же).

Самоуничтожающая любовь-страсть — ведущий мотив в стихотворении «Когда читала ты мучительные строки...», где обнаруживаются и приметы любви-эроса, выражающиеся в форме роковой страсти. Страстная любовь несчастна, связана со страданием. Показательными являются природные образы, наполненные красотой и контрастирующие с разрушительной любовью: «Вдали перед тобой прозрачно и красиво / Вставала вдруг заря, / И в эту красоту невольно взор тянуло» (кн. 1, с. 224). Этот контраст связан с невозможностью страстной любви быть любовью истинной, т. е. любовью агапэ. Любовь-эрос сама по себе разрушительна для личности, и контраст с природными явлениями, воплощающими смысл бытия, лишь подчеркивает неизбежную разрушительность страстной любви на фоне безразличной к страданию лирического героя мировой воли: «Ужель ничто тебе в то время не шепнуло: / Там человек сгорел?» (там же).

Данный мотив также имеет продолжение в стихотворении «Моего тот безумства желал, кто смежал...». Природное начало ассоциируется здесь с образом розы, но этот образ дуалистичен по своей натуре: с одной стороны, красота цветка, с другой — тяжесть его переплетающихся стеблей. Страсти дается очевидно негативная характеристика: «Злая старость хотя бы всю радость взяла» (кн. 1, с. 225), а человеческая жизнь предстает лишь небольшой частью безразличного механизма мировой воли. При этом явно прослеживаются реминисценции шопенгауэровской онтологии. Если любовь-эрос доминирует в человеческой жизни, то личность неизбежно становится инструментом проявления, повторения и воспроизведения этой самой воли, что прослеживается в последней строфе поэтического текста: «Стану буйства я жизни живым отголоском» (там же). Однако здесь видится и коренное различие в восприятии эроса Фетом. Ведь несмотря на то, что судьба любой личности, попавшей в цикл воли, — смерть, тем не менее, с точки зрения фетовского мировосприятия, видится определенная гармония, заключающаяся в единении с природой, даже при разрушении мыслящей и самосознающей стороны индивидуума: «Этот мед благовонный — он мой, для меня, / Пусть другим он останется тонким лишь воском!» (там же).

Особой разновидностью агапэ является каритас, которая соотносится Шопенгауэром именно с определенным типом любви: любовью-дружбой [Шопенгауэр, т. 1, с. 320]. Такой тип эратологического мотива обнаруживается в стихотворении «Руку бы снова твою мне хотелось пожать...». Образ спокойного мира, ассоциируемый с закатом жизни лирического героя, соотносим с чувством прошедшей любви, перешедшей из любви-эроса в более размеренную, почти апатичную форму («В голой аллее, где лист под ногами шумит, / Как-то пугливо и сладостно сердце щемит» (кн. 2, с. 24).



Показательным является последнее стихотворение четвертого выпуска сборника «Вечерних огней» — «Запретили тебе выходить...». Это произведение своего рода точка бифуркации любовной концепции русского поэта. Любовь здесь запретна, труднодостижима, но крайне желанна, она представляется неотъемлемой частью жизни лирического героя — без нее невозможна поэзия, а значит — и прекрасное в своем высшем проявлении без любви не является осуществимым. Этот «запрет» — метафора эроса в шопенгауэровском понимании. Эрос — опасность для личности, поэтому и является запретным. В то же самое время без любви не будет и красоты, не будет и агапэ как спасительного начала, представленного в стихотворении в форме крылатой песни: «Но чего нам нельзя запретить, / Что с запретом всего несовместней, — / Это песня: с крылатою песней / Будем вечно и явно любить» (кн. 2, с. 42).

### Выводы

Таким образом, мы можем увидеть не только диалогические связи между философской системой А. Шопенгауэра и поэзией А. А. Фета, но и существенные расхождения, лежащие в основе этих двух систем. Эротология Шопенгауэра, сформулированная в его основополагающей работе «Мир как воля и представление», предполагает четкую дихотомию эрос — агапэ. Эрос акцентуализируется в инстинкте продолжения рода и, будучи связан с телесной любовью, оценивается немецким философом строго негативно. Выступая в качестве инструмента воли к жизни, он направлен на бесконечное воспроизведение индивидуумами самих себя, что лишь приумножает страдание. Агапэ, напротив, позитивно. Оно выходит за рамки обычной плотской любви и связано с искренностью, самопожертвованием, духовностью, самоотречением, самоограничением.

Любовь в художественном мире А. А. Фета комплексна. Концептуально она не укладывается в двойственную модель шопенгауэровской онтологии. В «Вечерних огнях» обнаруживается и чистая вечная любовь, и любовь-безумие, и любовь-дружба, и запретная любовь — и все они равноправны. Иными словами, любовь в поэтическом мире русского поэта вариативна, многозначна и является одним из фундаментальных оснований человеческого бытия. Однако любовь далеко не всегда может быть счастливой, и страдание может столь же неразрывно следовать за любовью, как и счастье, однако проявляется это не столько в проецировании воли через любовь-эрос, сколько в особом выражении любовного чувства. Зачастую любовь воспринимается поэтом с определенной временной дистанции, как факт прошлого, из-за чего она обретает еще большую ценность. В таком виде любовное чувство своего рода «кристаллизуется» и идеализируется, очищаясь от разрушительного влияния страсти, которая, как и в философии немецкого мыслителя, имеет негативную коннотацию. Любовная концепция в «Вечерних огнях» отчасти перекликается с пониманием «гения рода» Шопенгауэра, но при этом отрицается сама основа эроса как опасной ловушки воли. Для Фета без эроса не будет и агапэ.

Творческий диалог философии А. Шопенгауэра и художественной системы А. А. Фета отражается в композиционной и идейно-тематической структуре «Вечерних огней». Мысли о судьбе человека, существующего в круговороте триады «жизнь — любовь — смерть», встречаются уже в первых стихотворениях сборника, однако эта тенденция претерпевает существенные изменения в последующих выпусках. В целом мотив любви является одним из ведущих в творчестве Фета позднего периода. Показательно и то, что количество стихотворений, отмеченных мортальными мотивами, неуклонно снижается от выпуска к выпуску. Данный тип мотивов постепенно вымещается мотивом воспоминания, и любовь как память о прошлом начинает занимать все более значимое место в художественном мире «Вечерних огней». Связано это с несколько изменившимся творческим подходом русского поэта: когда перед нами предстает мортальная концепция, то это уже не только и не столько размышления о неминуемой смерти, сколько желание зафиксировать настоящее в нескончаемом потоке времени, а без обращения к любви как одной из основ мироздания прекрасное в мире невозможно.

---

А. Фет и его литературное окружение : в 2 кн. / глав. ред. Ф. Ф. Кузнецов. М., 2008. Кн. 1; М., 2011. Кн. 2.

*Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. М., 1908. Вып. 2.

*Бердяев Н.* Творчество и объективация. М., 2018.

*Мережковский Д. С. Л.* Толстой и Достоевский. М., 2000.

*Реале Д., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней : в 4 т. СПб., 2003. Т. 4.

*Сафрански Р.* Шопенгауэр и бурные годы философии. М., 2014.

*Сендерович С. Я. А. П.* Чехов и Л. И. Шестов. А также кое-что об экзистенциальной социологии // Вопр. лит. 2007. № 6. С. 163–178.

*Соловьев В. С.* Собрание сочинений. СПб., 1914. Т. 6.

*Тирген П.* Леди Макбет Мценского уезда Н. С. Лескова и «злая воля» А. Шопенгауэра // Феномен русской классики. Томск, 2004. С. 249–268.

*Трубишкова Н. Н.* Об издании произведений Шопенгауэра в России // Шопенгауэр А. Собр. соч. : в 6 т. М., 2001. Т. 6. С. 326–335.

*Фет А. А.* Сочинения и письма : в 20 т. М. ; СПб., 2014. Т. 5 : Вечерние огни. Стихотворения и поэмы 1864–1892 гг., не вошедшие в сборники, кн. 1; 2015. Т. 5 : Вечерние огни. Стихотворения и поэмы 1864–1892 гг., не вошедшие в сборники, кн. 2.

*Шестов Л. И.* Достоевский и Ницше: (философия трагедии). СПб., 1903.

*Шопенгауэр А.* Метафизика любви. СПб., 1864.

*Шопенгауэр А.* Собрание сочинений : в 6 т. М., 1999. Т. 1; 2001. Т. 2.

*Klein E.* The Poetics of Afanasy Fet. Köln, 2002.

*Статья поступила в редакцию 04.11.2024 г.*

Научная статья

УДК 821.161.1-1 Парщиков + 141.3 + 81'373.612.2 + 801.73 + 82.091

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.007

## ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИРИКИ АЛЕКСЕЯ ПАРЩИКОВА

**Олег Рамильевич Миннуллин**

*Донецкая государственная музыкальная  
академия имени С. С. Прокофьева,  
Донецк, Россия,  
o.r.minnullin@mail.ru,  
<https://orcid.org/0000-0002-5805-3821>*

**А н н о т а ц и я.** В статье рассматривается взаимосвязь культурно-философских и эстетических установок с поэтикой произведения в лирике Алексея Парщикова. Предложен герменевтический анализ и целостная интерпретация нескольких репрезентативных стихотворений поэта («Кошачий романс», «Сом», «О, сад моих друзей...», «Элегия» и др.). Проблема затрудненности восприятия и истолкования общего смысла текстов поэта-метареалиста решается путем нахождения баланса между рационалистической дешифровкой метабол (с привлечением различных культурных кодов) и интуитивным вчувствованием в суггестивные образы его поэтического мира.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** Алексей Парщиков; метареализм; метаметафора; метабола; рецепция; герменевтика; поэтика; необарокко; советский авангард

## PROBLEMS OF RECEPTION AND INTERPRETATION OF ALEXEY PARSHCHIKOV'S LYRICS

**Oleg R. Minnullin**

*Donetsk State Prokofiev Musical Academy,  
Donetsk, Russia,  
o.r.minnullin@mail.ru  
<https://orcid.org/0000-0002-5805-3821>*

**A b s t r a c t.** The article examines the relationship between cultural, philosophical and aesthetic attitudes with the poetics of the Alexey Parshchikov's poems. A hermeneutic analysis and holistic interpretation of several representative poems of the poet are offered ("Cat Romance", "Catfish", "Oh, Garden of My Friends...", "Elegy" etc.). The problem of the difficulty of perceiving and interpreting the meaning of the texts of the metarealist poet is solved by using a balance between the rationalistic deciphering of metabolas

© Миннуллин О. Р., 2025

(using various cultural codes) and intuitive empathy with the suggestive images of his poetic world.

**Key words:** Alexey Parshchikov; metarealism; metametaphor; metabola; reception; hermeneutics; poetics; neo-baroque; Soviet avant-garde

До сих пор ведется обсуждение места Алексея Парщикова (как и метареализма 1980-х гг. в целом) в отечественной поэзии. По мнению литературного критика Е. Осташевского, этот поэт — «один из самых непрочитанных, непонятых, не включенных в медийный мейнстрим “художников современной жизни”» [Осташевский]. Друг поэта, эссеист и переводчик А. Драгомощенко слегка иронически отмечал, что литературная репутация А. Парщикова колеблется между «новым Пушкиным» и «поводырем Сквороды» [Драгомощенко]. Ощущение, что имеешь дело то с гением, то с «голым королем», не покидает неподготовленного читателя и сегодня, хотя постепенно выкристаллизовывается корпус текстов, художественные достоинства которых несомненны («Кошачий романс», «Элегия», «Жужелка», «Сом», «О, сад моих друзей...», «Еж», «Тренога», «Две гримерши» и др.).

Причина неустойчивости поэтической репутации А. Парщикова заключена в своеобразии мировоззренческой и эстетической позиций автора и обусловленной ими поэтике его произведений. Литературовед И. Е. Васильев отмечал: «Его стихи — попытка создания поэтической сверхреальности, отсылающей к бытийственным смыслам, важным для поэта. Он стремится их опредметить, явить с помощью образных средств в одежде знаковой конкретности. Но вещественный материал, принуждаемый быть носителем духовных смыслов, сопротивляется. Это создает впечатление разлада, нестыковки и расслоения громоздких и несообразных поэтических построений, смысл которых установить довольно трудно...» [Васильев, с. 209]. Дело в том, что восстановление пропущенных смысловых звеньев, разрывов метафорических цепочек, разгадывание ребусов, интеллектуальное углубление в энигматические шифры его необарочного письма чаще всего оставляет ощущение некоторой герменевтической неудовлетворенности и не приносит желаемой «радости узнавания» (выражение О. Манделштама). Смысловая полнота поэтического текста, сам художественный эффект, производимый на читателя, оказываются весьма трудно поддающимися какой-то внятной логически выверенной вербализации. Дешифровка подтекстов, ассоциаций и намеков, содержащихся в метаболах поэзии А. Парщикова, скорее уводит к неглавным подробностям, к побочным продуктам того дела и тех намерений, которые имел в виду поэт, принимаясь за письмо.

В позднем советском авангарде, куда относится и творчество метареалистов, целостность бытия и культуры вдруг были осознаны как безвозвратно утраченные. Среди дискретности обломков *всего* (существования человека и нарративов, описывающих его) поэты-метареалисты, ощущающие себя наследниками культуры, пытались схватить разрозненные элементы без особой надежды на восстановление былой целостности. Новое собирание реальности было возможным лишь по крупницам, причудливо притягивающимся одна к другой зачастую не на каких-то

логических основаниях, а силой интуиции. Литературный критик М. Айзенберг так пишет о метареализме: «Жизни почти нет, она осталась в деталях и совпадениях, в случайных воздушных пузырьках» [Айзенберг, с. 175].

Но дело поэта всегда одно и то же — это внесение гармонии в мир, сопротивление распаду, сгущение разлетающегося во все стороны мира до смысла или хотя бы до какого-то его обещания, проблеска. В поэзии метареалисты обнаружили неожиданные, порой алогичные сочетания, сцепления, взаимоотражения, в этой груде обломков культурных смыслов и обособившихся феноменов они увидели красоту хаоса, внутри которого причудливыми отголосками звучало эхо все той же созидательной силы, которая всегда сотворяла мироздание. Только соотношение величин центробежной энтропии и центростремительного усмотрения смысла изменилось не в пользу последнего.

Уже в ранних опытах А. Парщикова увидел за этой энтропией пространства культуры буйство неистребимой стихии бытия, и это сообщало его поэзии ощущение спокойной силы и придавало его стихам некоторую приподнятость интонации. В разрушении смыслового и культурного континуума было что-то торжественное, в утрачивании смысла был свой тайный смысл, хотелось его разглядеть, схватить, заговорить:

Темна причина, но прозрачна  
бутыль пустая и петля,  
и, как на скатерти змея,  
весть замкнута и однозначна...

От черных греческих чернил  
до пестрых перьев Рима,  
от черных пушкинских чернил  
до наших анонимных,

метало море на рога  
под трубный голос мидий  
слов повторных жемчуга  
в преображенном виде...

[Парщиков, 2014, с. 38]<sup>1</sup>

Литературовед Марк Липовецкий отмечал, что в поэзии А. Парщикова есть «стремления к универсализму, превращающему каждую вещь в миробраз Вселенной во всем ее многообразии, в соединении природы и культуры, техники и органики, исторического и сиюминутного» [Лейдерман, Липовецкий, с. 465]. Поэт строит свой поэтический мир, повинуюсь «фигурам интуиции» (так называется одна из поэтических книг А. Парщикова), реализуя творческую свободу в пространстве этой лишенной центра и предзаданной структуры реальности. В его стихах «пазл бытия» порой собирается неправильно, части оказываются

---

<sup>1</sup> Далее при цитировании стихов А. Парщикова в круглых скобках указываются год издания сборника и страница (см.: [Парщиков, 2006; 2014]).

не на своих местах, Логос языка как бы не вполне справляется с хаосом материи, хотя и энергично действует внутри нее. Результатом этого процесса, воплощением его событийности и оказываются стихотворения — игра с хаосом, поэтический *хаосмос* (иногда битва с ним, а иногда откровенные заигрывания — причем до конца неясно, какая из стратегий в конечном счете является для А. Парщикова художественно более плодотворной).

Пунктирность смыслового следа, испещренного метаболическими разрывами, смутное его ощущение будоражат восприятие реципиента странным образом: как будто тайна бытия схватывается боковым зрением, уголком глаза, сфокусированного на столкновении прямых значений и непосредственном чаще всего визуальном эффекте. Само это охватывающее в подробностях разрушенную архитектуру бытия зрение становится главным предметом выражения у А. Парщикова. Поэт говорил о методе «умного зрения», которое позволяет метареалисту соединять реальность высшего порядка с действительностью окружающего мира. В письме приятелю поэт отмечал: «Если б ты знал, сколько метафор появилось у меня из-за ошибок зрения» (цит. по: [Аристов]). Эти «ошибки зрения» в его поэзии то же, что толстовская «энергия заблуждения», которую так подробно описал В. Шкловский [Шкловский], — нарушенное равновесие, заминка смысла, приводящие в движение творческий процесс. Правда, не в каждом стихотворении она проявляется с одинаковой силой.

Приведенные размышления, однако, не удовлетворяют насущной потребности решения проблемы рецепции поэзии данного автора: как же читать и понимать лирику А. Парщикова, если кругом хаос, обломки, торжество почти произвольной ассоциативности? Обращаясь к метаметафорической [Кедров, с. 233] или метаболической [Эпштейн 2005, с. 177] поэзии, читателю нужно быть готовым, что не каждый образ изобретательных вычурных текстов, перенасыщенных индивидуально-авторской игрой воображения, не всякий оборот «отпущенной на волю» художественной мысли окажется вполне поддающимся ясному истолкованию, некоему «переводу с русского на русский». Но и случайности, деструктивному произволу самоутверждающегося индивида здесь также нет места: в поэзии А. Парщикова Хаос и Логос взаимопроникают друг друга, сочетаясь в единый поэтический язык.

Не случайно, кроме метаметафор, основной троп А. Парщикова — это сравнение, резкое, неожиданное, вычурное, грозящее порой соскользнуть в пустую красоту. О сравнениях у Парщикова литературоведы пишут неохотно: сравнение кажется скучным — не интегральным, а как бы арифметическим, линейным тропом, и говорить о нем при обсуждении метареализма представляется неинтересным. Но если приглядеться и просто пересчитать все эти «как», «будто», «словно», встречающиеся в стихах А. Парщикова, то придется признать, что сравнений на порядок больше, чем метафор или метаболических. «В старом детстве немом, как под партой, темно...» («Кошачий романс»), «Нам кажется: в воде он вырыт, как траншея...» («Сом»), «Как впечатленный светом хлорофилл, от солнца образуется искусство...» («Василю Чубарю») — это все только начала стихотворений...

А есть еще похожие на метафоры, неявные, но все-таки сравнения: «Похожие на кованую бровь, вы, устрицы, врожденной тьмой мне ближе...» (начало стихотворения «Устрицы»). Парщиков — поэт сравнения. В этом тропе формально важен связующий элемент. Трудная («мерцающая») уловимость оснований сравнения у А. Парщикова не отменяет самой модели зримости, рукотворности сцепления отдельных явлений. Само поэтическое «шитье» поэта хорошо просматривается, при этом художественная «ткань» его текстов по определению не может быть гладкой, процесс ее созидания становится наблюдаемым. Но А. Парщиков и не добивался гладкости, а как раз наоборот. С опорой на изложенную теоретическую базу обратимся к анализу и интерпретации нескольких репрезентативных стихотворений поэта.

### **«Кошачий романс»: метареальность кошмарного сновидения**

#### *Кошачий романс*

В старом детстве немом, как под партой, темно,  
только хрупкий зрачок обжигался в крапиве,  
да булавочный плащ потайной,  
да слова в словарях, словно рыбы очкастые, плыли.

Был повешенный кот в круглом кукольном сне,  
он по дому катался в кривой колеснице,  
он парализовал зеркала на стене,  
чтоб посмертно в застывшем стекле отразиться.

Гипнотический кот то гитару качнет,  
то молчит, как замок, то мурлычет украдкой,  
то веревкой страшит мой неграмотный рот  
и в мышинной тиши лапой правит тетрадки (2014, с. 215).

Стихотворение это не публиковалось в периодике, будучи написанным еще в 1980-е, и обрело свое «официальное» место только в разделе «Из несобранного» в итоговой посмертной книге поэта «Дирижабли» [Парщиков, 2014].

Первые четыре строки стихотворения погружает в черно-белую реальность немного кино детства лирического героя. Через различные детали (освещение — «как под партой, темно»; подробности субъективного предметного мира детства — *парта, плащ, крапива, словари*; характерные эпитеты, вводящие в эфемерность воспоминания, — *старый, немое, хрупкий, потайной*) проявляется эффект присутствия во времени и пространстве детства. Отметим особую оптику восприятия этого мира, зрение изнутри присутствия. Подобная оптика возвратившегося в детство героя реализуется и в другом раннем стихотворении А. Парщикова «Улитка или шелкопряд»:

...по черной прихоти простуды,  
я возвращался в детский сад  
и видел смерть свою оттуда (2014, с. 119).



Магическая реальность в «Кошачьем романсе», само право фантастического происходить легитимизируется через сновидение, с которым сливается воспоминание о детстве. В этом «круглом кукольном сне» (снова зрение изнутри) и появляется inferнальный повешенный кот. Вдова Алексея Парщикова Екатерина Дробязко так комментировала это стихотворение в одном из своих интервью: «Оно раннее: Алеша рассказывал об ужасном зрелище, которому он был свидетелем. Это воспоминание он вернул из старых дневников и оформил его» [Дробязко]. Автор этой статьи обратился к Екатерине Дробязко с письмом, в котором была изложена просьба подробнее пояснить, что именно рассказывал поэт по этому поводу, и получил следующий ответ: «История этого стихотворения, как рассказывал Алеша, это ужасный аттракцион, которые проводили неблагополучные дети, наверное, с асоциальным анамнезом... Они сбрасывали кота с верхнего этажа дома на леске, обматывающей его шею. И от резкой остановки тела в полете голова якобы отделялась... Простите, больше не могу это представлять».

Детская травма свидетеля насильственной смерти у А. Парщикова тянет за собой длинный шлейф рефлексии, время от времени давая о себе знать в творчестве. Образ котов у поэта сопряжен с темой смерти, вообще с inferнальным началом, потусторонним существованием, например, в стихотворении «Коты»:

...Они огибают всё, цари потворства,  
и только околевая, обретают скелет.

Вот крючится черный, копает землю,  
чудится ему, что он в ней зарыт...  
Коты догадываются, что видят рай.  
И становятся его опорными точками,  
как если бы они натягивали брезент,  
Собираясь отряхивать  
яблоню.

Поймавшие рай.  
И они пойдут равномерно,  
как механики рядом с крылом самолета,  
объятые силой исчезновения... (2006, с. 137)

В статье «Метаболический объем кота» исследователь Д. Ларионов отмечает: «Непосредственно коты появляются в поэзии Парщикова достаточно рано, начиная с “Кошачьего романса”, где еще присутствует “делегирувание” животному человеческих свойств и действий: повешенный кот... сначала превращается в кошмарный образ-наваждение, а затем “в мышинной тиши лапой правит тетрадки”» [Ларионов, с. 314].

Образ катающейся по дому «кривой колесницы», по-видимому, возникает потому, что будучи повешенным, животное дергает лапами и невольными

судорогами сообщает веревке круговые движения, как будто едет на колеснице без одного колеса. В стихотворении кот становится кем-то вроде двойника или злого гения лирического героя, проваливающегося в детское кошмарное сновидение. Само пребывание с ним в одном времени-пространстве травмирует и завораживает субъекта сознания и речи: кот властвует внутри этого мистического видения — «то гитару качнет», «то молчит, как замок». Наконец «страшит веревкой» «неграмотный рот» поющего этот немой или молчаливый («в мышьиной тиши») «кошачий романс» лирического героя.

В стихотворении А. Парщиков выражает заразительную силу присутствия смерти, дающую лирическому «я» возможность видеть и оценивать мир *из нее*. Сам этот образ потустороннего зрения, погружающего все, что попадает в его поле, в гипнотический транс, — главное в стихотворении. Интуитивное вчувствование в смерть здесь, по сути, направляет весь ассоциативный поток травматических образов и определяет сам источник порождения поэтической речи.

М. Липовецкий упрекал поэта в отсутствии конфликта в его произведениях: изоощренность формы не может компенсировать отсутствие драмы существования в стихотворении [Лейдерман, Липовецкий, с. 467]. Но в лучших стихотворениях поэта фундаментальный конфликт бытия, человеческая ситуация и какое-то ее преодоление, безусловно, есть. За всем пестрым мерцанием ассоциативного порождения образов, за переливистым потоком метабол и причудливыми смысловыми обертонными сравнений в поэзии А. Парщикова проглядывает всегда одно человеческое лицо, явственно ощутима одна и та же неизменная позиция лирического субъекта, в чьем присутствии коренится исток порождения или улавливания токов бытия.

Критик В. Аристов отмечал, что в произведениях А. Парщикова, при всех его экспериментах с образами, визуальным рядом, при всей «игре», было и сострадание (например, стихотворение «В домах для престарелых...»), глубокий драматизм образов. Нагнетание исподволь новых смыслов происходит у А. Парщикова «в непонятной до конца тревоге», разрешающейся просветлением («Стеклянные башни») [Аристов]. Эта «непонятная до конца тревога», подлинность личной экзистенции и есть животворящая точка опоры поэтического мира А. Парщикова, не дающая поэтическому событию обратиться в пустую игру со словами и значениями.

В стихах поэта отчетливо проступает ощущение единой личности, вовлеченной в «событие бытия» (М. Бахтин): здесь есть и смерть с ее метафизическим холодком («Темна причина, но прозрачна...»), и сладость безвозвратно ушедшего, оживающая в эфемерности, в потемках воспоминания, сновидчество и визионерство («повешенный кот» из «кукольного сна»), смутная тоска по идеалу («Поймавшие рай» коты), бодрый юмор и раздумчивая радость утренней прогулки («Элегия»), наконец, и совершенно человеческое чувство дружбы («О, сад моих друзей...»).

Обратимся к последнему стихотворению.

**«О, сад моих друзей...»: метареализм с человеческим лицом**

О, сад моих друзей, где я торчу с трещоткой  
и для отвода глаз свищу по сторонам,  
посеребрим кишки крутой крещенской водкой,  
да здравствует нутро, мерцающее нам!

Ведь наши имена не множимы, но кратны  
распахнутой земле, чей треугольный ум,  
чья лисья хитреца потребуют обратно  
безмолвие и шум, безмолвие и шум (2014, с. 38).

О точном смысле первых строк приходится догадываться. «Трещотка», по-видимому, велосипед с переключателем скоростей — одно из постоянных увлечений А. Парщикова: его запомнили на велосипеде и с фотоаппаратом. Вторая строка, кажется, обозначает, что герой стоит «на страже» в то время, как его друзья приобретают спиртное где-то из-под полы: в СССР 1985 г. — «сухой закон». Но главное — с каким лирическим восторгом выражено в стихотворении чувство дружбы и мгновение общего единения и радости, праздника жизни! По эмоциональной силе текст не уступает пушкинским лицейским стихам («...Отечество нам Царское Село»), ассоциация с которыми неизбежно проявляется при восприятии текста. С точки зрения жанровой принадлежности стихотворение воспринимается как своеобразный тост, который может быть произнесен на дружеской пирушке, который приподнимает над прозой жизни смысл веселой гулянки.

«Мерцающее нутро» — это одновременно и поблескивающий в стакане алкоголь, и Млечный Путь, в котором сгустились мириады звезд, и туманная перспектива обретения смысла бытия, когда человек способен хотя бы на мгновение с задором или даже с озорством заглянуть в бездну. *Крещенская водка* в данном случае оказывается эквивалентной некоему нектару богов, вечно пирующих на празднике бытия. Напиток допускает избранных в заветный круг, обеспечивает причастность священнодействию. Грубоватая форма предложения поднять кубки — «посеребрим кишки» (звучание «кишки» к тому же поддержано звуковыми анафорами на [к] последующих слов «крутой крещенской») напоминает о телесности существования человека. А. Парщиков здесь не «любуется внутренностями», как пишет американский эссеист Геннадий Кацов (статья «"Я пил с Мандельштамом на Курской дуге...": к 70-летию Александра Еременко» [Кацов]). Телесно-биологическое в стихотворении совмещено с метафизическим, а также с социальным («круг друзей»). Возникает и тема Крещения, опять же таинства (встречи иудейской и христианской культур в единой событийности).

Второе четверостишие вводит мотив единственности существования, запечатленной в человеческом имени. Эту единственность нельзя отменить («имена не множимы»). При этом все разнообразие имен «кратно», т. е. соотносимо с «распахнутой землей». Речь о детерминированности существования человека: распахнутая земля — могила — это перспектива каждого уникального существа на земле. «Лисья хитреца» земли, ласковой, но и лукавой, беспощадной в своей

сути, — вполне объяснимый образ: земля потребует человека обратно, вместе с его созерцательным, вдумчивым безмолвием при взглядывании в «мерцающее нутро» на шумном празднике жизни. Но почему ее ум треугольный? Трудно сказать: может быть, речь о сужающейся перспективе жизни или о треугольной яме в земле, или о странном треугольном нимбе ветхозаветного бога, которого, согласно второй заповеди, нельзя изображать, но которого все же изображают порой в куполах христианских храмов слева от Сына.

Финальная строка стихотворения успокаивает амплитудные эмоционально-смысловые колебания, говоря по-тютчевски, «на бунтующее море льет примирительный елей» («Поэзия»). Печали и радости существования находят точку равновесия в повторяющемся ритмическом колыхании осмысленной тишины и звука: «безмолвие и шум, безмолвие и шум».

Точно поэзию А. Парщикова охарактеризовал М. Эпштейн, сравнивший позицию лирического субъекта его текстов с позицией Иова из знаменитой ветхозаветной книги [Эпштейн, 2009]. По его мысли, у А. Парщикова вопрос о смысле (не только страданий, но и бытия в целом) уже озвучен: сам человек — это вопрос о смысле. Но дискуссионная часть библейской книги, где на все лады обсуждаются первопричины положения Иова и выдвигаются разнообразные версии того, как ему нужно относиться к происходящему с ним, — у поэта пропущена как смысловое звено в метаболе. Читатель застаёт лирическое «я» А. Парщикова не столько вопрошающим, сколько уже обретающим ответ. Этот ответ, как и у Иова, не какое-то вразумительное объяснение или хотя бы утешение. То, что является Иову в его мучительном и беспомощном положении, — это нечто, превышающее человеческое разумение: видения бушующего океана и причудливых первозданных чудовищ Бегемота и Левиафана. Иов встречается взглядом с божественной творческой мощью, и от вопросов о себе, о смысле он разворачивается к неистовствующей неуместимой в человеке полноте и неприрученности бытия. Здесь в первооснове не европейский Логос, а иудейский Бог.

В поэтическом мире А. Парщикова существенное место отведено именно этому восхищению причудливостью мироздания, его «зателивостью». Не случайно многие его стихи обращены к жизни разных амёб, устриц, улиток, шелкопрядов, пауков, цикад, сомов, жаб, удонов, ежей, тюленей («Рядом с лысыми тюленями...»), разномастных котов... Его восхищают формы существования, сотворенные помимо человека, и задача поэта постичь эти формы внелогическим, внечеловеческим, насколько это возможно, зрением. Его привлекает и «врожденная тьма устриц» («Устрицы»), и «пастух смертей» паук с его «немой паутиной» («Паук»), и еж, прошедший «через сито» со своей множественной спиной («Еж»).

Причем за копошением всей этой живности «человеческий» аспект, возможность соотнести любой образ в стихотворении с жизнью человека, лишь мерцает, но никогда не преобладает, не замещает самого «другого», внечеловеческого мира. Он привлекается только когда без него не обойтись. В стихотворении «Еж» читаем:

К женщинам иглы его тихи, как в коробке,  
а мужчинам сонным вытаптывает подбородки (2006, с. 82).

Как прочувствовать «ежиность» ежа? Можно попытаться сделать это через ощущение небритости, раздражающую колкость своего подбородка. А. Парщиков поэтически выстраивал неантропоцентрическую картину мира, но «конец человеческой исключительности» [Шеффер] он воспринимал не трагически, а с воодушевлением биолога, припавшего к микроскопу, с неподдельным вниманием. Все, порожденное человеческой культурой, годилось как неверный, неуклюжий инструмент (но другого у нас нет) постижения «большого мира», где человеческое — только частность.

### «Сом»: прикосновение к внечеловеческой жизни

#### *Сом*

Нам кажется: в воде он вырыт, как траншея.  
Всплывая, над собой он выпятит волну.  
Сознание и плоть сжимаются теснее.  
Он весь, как черный ход из спальни на Луну.

А руку окунешь — в подводных переулках  
с тобой заговорят, гадая по руке.  
Царь-рыба на песке барахтается гулко  
и стынет, словно ключ в густеющем замке (2006, с. 49).

Стихотворение «Сом» открывается сравнением удлинённого тела рыбы с траншеей, прорытой в воде. Автор передает тактильные ощущения соприкосновения существа со средой своего обитания, появляется чувство упругой формы и связанное с этим ощущение проникновения внутрь существования сома: «Сознание и плоть сжимаются теснее», до состояния рыбы. Почему он «черный ход на Луну»? Ночное светило отсылает и к миру поэтического творчества, чистого воображения, и к потустороннему по отношению к человеческому, иному миру. Воображая существование сома, лирический субъект претерпевает своеобразную онтологическую трансформацию, ему открывается доступ к инобытию.

Во второй части стихотворения сом назван «царь-рыба», что ведет к различным сказочным фольклорным сюжетам, связывающим чудо-рыбу с иным миром (сом — «чертова лошадь»). И действительно, образ становится проводником в «страну чудес». Водная поверхность в стихотворении А. Парщикова истолкована вполне в фольклорном духе, как граница мира живых и мертвых. Ее прерывание («руку окунешь») открывает доступ к тайному знанию, к общению с потусторонним: «с тобой заговорят, гадая по руке».

Венчается стихотворение смертью сома, извлеченного из своей среды. Он умирает на песке, исчерпывая, закрывая доступ к инобытию: «стынет, словно ключ в густеющем замке». Сом и был этим ключом, открывающим вход к тайнам нечеловеческого бытия. Его «водная», диффузная, податливая природа на глазах читателя уступает место твердости, неподвижности смерти. Сом («ключ») цепенеет, околеваает — замок, открывающий заветную дверь к чудесам и тайнам,

«загустевает» на наших глазах, вход закрывается и поэтическое событие завершается.

### **«Элегия»: драма жабьего существования и радость бытия**

#### *Элегия*

О, как чистокровен под утро гранитный карьер  
в тот час, когда я вдоль реки совершаю прогулки,  
когда после игрищ ночных вылезают наверх  
из трудного омута жаб расписные шкатулки.

И гроздьями брошек прекрасных набиты битком  
их вечнозеленые, нервные, склизкие шкуры.  
Какие шедевры дрожали под их языком?  
Наверное, к ним за советом ходили авгуры.

Их яблок зеркальных пугает трескучий разлом,  
и ядерной кажется всплеска цветная корона,  
но любят, когда колосится вода за веслом,  
и сохнет кустарник в сливовом зловонье затона.

В девичестве — вяжут, в замужестве — ходят с икрой,  
вдруг насмерть сразятся, и снова уляжется шорох.  
А то, как у Данта, во льду замерзают зимой,  
а то, как у Чехова, ночь проведут в разговорах (2014, с. 62).

Стихотворение входит в цикл «Стеклянные башни» — наиболее репрезентативное собрание «классических» вещей позднесоветского авангардиста (здесь же помещены «Лиман», «Две гримерши», «Жужелака» и др.). Сразу же обращает на себя внимание жанровое определение текста, вынесенное в заглавие. В чем его элегичность? Лирический герой прогуливается поутру вдоль гранитного карьера, разглядывает «расписные шкатулки» жаб, выбравшихся на поверхность «из трудного омута», и раздумывает об их «трудах и днях», о том, как драматично, насыщенно, пестро и при этом безвозвратно проходит их жизнь. Вот и элегия! Литературовед С. Ю. Артемова пишет об этом стихотворении А. Парщикова: «...ироничность соседствует с элегичностью. Элегичность текста подкрепляется осознанием вечного несовершенства бытия. Стихотворение А. Парщикова входит в “жанровый шлейф” элегии конца XX века, тоскующей по идеалу. Причем у поэта, в отличие от других поэтов-элегистов, идеал создается на краткий миг, проступает не как прошлое сквозь настоящее, а как вечное сквозь обыденное, как “ландшафт на клеточной мембране”» [Артемова, Красоткин, с. 10].

Вполне ли способен человек постичь тонкости жабьей экзистенции? Едва ли, лирический субъект лишь проводит комичные аналогии между жизнью «склизких» животных и жизнью людей («девичество», «замужество»). Элегический тон здесь соседствует с добродушным юмором. Так, эпитет «чистокровный» несет

в себе пучок значений: *чистый, подлинный, беспримесный, породистый*, почти *благородный* или *аристократический* — в таком месте вполне могут протекать судьбоносные для мира события... жизни жаб. Бытие жаб неизбежно соплагается с миром людей, отчего «маленькие трагедии» травестируются (наподобие античной «Батрахомиахии» — поэмы о войне мышей и лягушек, написанной стихом гомеровского эпоса, «Илиады» и «Одиссеи»).

Здесь мы видим чистую игру поэтического воображения: действительно ли так трагична жизнь жаб или лишь особое видение лирического субъекта способно узреть здесь катарсический накал? Перед нами «страх и сострадание» или лишь насмешка? На самом деле — ни то, ни другое. Странно было бы подумать, что поэт шутит над земноводными: свет здорового юмора проливается именно на человеческое существование, на бытие «венца творенья», мнящего перипетии своей судьбы исполненными высшего смысла. И чеховские разговоры, за которыми пронесется вся человеческая жизнь, и даже вмерзание в ледяное озеро Кацит из «Божественной комедии», которым на мгновение оборачивается «гранитный карьер», оказываются увиденными вне той преувеличенно-ценностной перспективы, в которой человек привык описывать свое пребывание на земле и мыслить возможности внемного бытия. Любые крайние состояния переживаемого и воображаемого человеком в конечном счете предстают в стихотворении лишь лягушечьими безделушками: созерцание прекрасного (дрожание шедевров под языком), гармония с природой («любят, когда колосится вода за веслом»), кровавые ритуалы (предсказания будущего авгурами, гадающими на внутренностях животных), ядерная война (болотный всплеск).

А. Парщиков находит неповторимое равновесие элегической тоски и самоиронии в отношении «человеческой исключительности»: одно не отменяет другое, а предполагает. Мысль, оттолкнувшись от человека («я совершаю прогулки») и описав круг жизни жаб, вновь возвращается к человеку, но уже с пониманием меры и места человека в мироздании, среди лягушек и прочих тварей земных.

Тон «Элегии» при этом не унылый, а жизнеутверждающий. С какой любовью и созерцательным смакованием описаны жабы: «гроздьями брошек прекрасных набиты битком их вечнозеленые нервные склизкие шкуры!» «Зеркальные яблоки» — это, кажется, о лягушечьих глазах, а в звукоподражательном «трескучем разломе» слышится отзвук лягушечьего пения (наподобие того, которое Аристофан в «Лягушках», а спустя две с половиной тысячи лет Г. Х. Андерсен в «Дюймовочке» передавали звукосочетанием «Брекекекекс, коакс, коак!»). Лирический субъект стихотворения наслаждается открывшейся ему перспективой: приятно пройтись у карьера, почувствовать, как Оленин в «Казаках» Толстого, свою связь со всем живым, свою малость и неуничтожимую радость своего трагического положения, так похожего на жизнь земноводных.

Обобщим наш интерпретационный опыт. В истолковании произведений А. Парщикова проблема заключается не в принципиальной непереводаемости образов и метабол с языка поэтического наития на язык логических построений, прозаического здравого смысла. Реконструировать логику «лабиринта сцеплений»



(выражение Л. Толстого) внутри ассоциативного потока А. Парщикова почти всегда возможно — его поэзия не допускает случайности, приблизительности. Однако открытие неожиданной красоты во взгляде художника, расширение сознания, связанное со способностью поэта удивлять и вводить в некий суггестивный транс, в ту самую «метареальность», происходит не столько по интеллектуальному каналу, сколько интуитивно, над интеллектуальным все же преобладает чувственное.

А. Парщикова очень часто упрекали в избыточной неясности: «Нравятся ваши стихи, но нельзя ли попроще?» — звучало в неформальном общении после его выступлений. Кажется, намеренное застревание в подробностях, постоянное смещение значений и затейливое нагнетание ассоциативных рядов зачастую принималось публикой с явными оговорками, с неудовольствием. Стилистическое своеобразие поэтического языка А. Парщикова порой представлялось не подлинным творчеством, а банальной интеллектуалой ретушью, артистической рисовкой. Подобная реакция повторялась из года в год, Парщиков, по-видимому, тяготился этим, так что в поздних стихотворениях у него появляется сюжетность, при всей изощренности образов ощущается фабульный строй, хаос становится слегка приструненным: «Соприкосновение пауз» (2004), «Землетрясение в бухте Цэ» (2008). Для среднего читателя А. Парщиков не стал намного понятнее (вычурность метафор и логическая «неперевариваемость» сравнений априори этого не допускали), но то главное, что автор посягал выразить — метафору разрушающегося (и собирающегося из осколков) мироздания, каталог Вселенной, это главное как будто отдалилось от него. М. Липовецкий писал: «...позднее творчество А. Парщикова несет на себе явственные черты упадка: усложнение стиха не приводит к обогащению смысла, отсюда возникают самоповторы и рождается ощущение монотонности, несмотря на пышные метафоры и впечатляющую эрудицию автора» [Лейдреман, Липовецкий с. 466].

Однако поэтический язык А. Парщикова — не хвастовство эрудита, не ориентированное на удивление публики поэтическое «витийство» (риторическая стратегия), не самоупоение «в приеме». Поэт верил в описуемость мира, в выразимость расплывающегося хаоса, где за внешней дискретностью элементов и стремительной энтропией проглядывал, может быть, сам Божий Лик. В поэзии А. Парщиков создавал свой «ментакулус» (вероятностную модель мироздания, его воплощенную формулу, ткань бытия), охватывающий и видимое, и — главное — его изнанку, «мерцающее нутро». Эту формулу он искал интуитивно, отсюда появляется «реестровый» характер образного ряда: важно зафиксировать, внести в мир отпечатанное на «внутренней поверхности лобной кости» (выражение А. Парщикова) художника. Метаболы у А. Парщикова реализуются, «сцепляются», между далекими элементами Вселенной устанавливаются не только отношения эквивалентности, смысловой соотнесенности — ткань чаще всего держится еще и крепким совершенно «здоровым» синтаксисом, грамматика мироздания, как правило, остается в сохранности, и «мерцающий» смысл проступает в поэтическом событии.

*Айзенберг М.* Разделение действительности // Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. М., 1997. С. 175–187.

*Аристов В.* Эпические рати Алексея Парщикова // Комментарии. 2009. № 28. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=1466> (дата обращения: 11.11.2024).

*Артемова С. Ю., Красоткин Д. М.* Стихотворение А. Парщикова «Элегия» и его возможные прочтения // Вестн. Твер. гос. ун-та. Сер. : Филология. 2022. № 1(72). С. 7–13.

*Васильев И. Е.* Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999.

*Драгомощенко А.* «Верхние слои атмосферы» // Новое лит. обозрение. 2009. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/verhnie-sloi-atmosfery.html> (дата обращения: 06.11.2024).

*Дробязко Е.* «Сейчас Алеша возвращается в новом прочтении»: интервью / беседу вела Л. Новикова // Лехаим. 2014. 9 июля. URL: <https://lechaim.ru/academy/ekaterina-drobyazko-seychas-alesha-vozvrashtaetsya-v-novom-prochtenii/> (дата обращения: 07.11.2024).

*Кацов Г.* «Я пил с Мандельштамом на Курской дуге...»: к 70-летию со дня рождения А. Еременко // Знамя. 2020. № 10. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2020/10/ya-pils-mandelshtamom-na-kurskoj-duge.html> (дата обращения: 05.11.2024).

*Кедров К.* Поэтический космос : монография. М., 1989.

*Ларионов Д.* Метаболический объем кота (об одном стихотворении Алексея Парщикова) // Воздух. 2021. № 42. С. 310–321.

*Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Поэзия необарокко (И. Жданов, Е. Шварц, А. Еременко, А. Парщиков) // Современная русская литература: 1950–1990-е гг. : в 2 т. М., 2003. Т. 2 (1968–1990). С. 451–466.

*Осташевский Е.* Поэтика тотального ресайклинга // Новое лит. обозрение. 2009. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/poetika-totalnogo-resajklinga.html> (дата обращения: 05.11.2024).

*Парщиков А.* Ангары. М., 2006.

*Парщиков А.* Дирижабли. М., 2014.

*Шеффер Ж. М.* Конец человеческой исключительности / пер. с фр. С. Зенкина. М., 2010.

*Шкловский В. Б.* Энергия заблуждения: Книга о сюжете. М., 1981.

*Эпштейн М. Н.* Постмодернизм в русской литературе. М., 2005.

*Эпштейн М. Н.* Поэт древа жизни // Новое лит. обозрение. 2009. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/poet-dreva-zhizni.html> (дата обращения: 05.11.2024).

*Статья поступила в редакцию 21.11.2024 г.*

Научная статья

УДК 821.133.1-2 Мольер + 930.85 + 82.091:130.2 + 821.133.1-3“21”

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.008

## **РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА МОЛЬЕРА В ГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ М. ПУАРСОНА И Р. МАРАЙЯ «МОЛЬЕР: ОТ ШУТА ДО ФАВОРИТА»**

**Ирина Геннадьевна Прудюс**

*Красноярский государственный  
педагогический университет им. В. П. Астафьева,  
Красноярск, Россия,  
m-i-g@yandex.ru,  
<https://orcid.org/0000-0001-8071-9696>*

**А н н о т а ц и я.** Статья посвящена рецепции личности драматурга Ж.-Б. Мольера в не переведенном на русский язык графическом романе французских авторов М. Пуарсона и Р. Марайя «Molière: du saltimbanque au favori» (2022). Исследуются вербальный и визуальный компоненты графического романа с целью выявления особенностей репрезентации образа Мольера в произведении авторов XXI в. посредством осмысления его биографии, взаимодействия с известными личностями своего времени, отношения к театру и религии, творческого наследия. Делается вывод о том, что, представляя Мольера как неоднозначную личность своего времени, авторы графического романа создают собственный положительный миф о французском драматурге.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** графический роман; Мольер; М. Пуарсон; Р. Марайя, мифологизация

## **THE REPRESENTATION OF MOLIÈRE'S IMAGE IN THE M. POIRSON AND R. MARAÏ'S GRAPHIC NOVEL "MOLIÈRE: DU SALTIMBANQUE AU FAVORI"**

**Irina G. Prudius**

*Krasnoyarsk State Pedagogical University  
named after V. P. Astafyev,  
Krasnoyarsk, Russia,  
m-i-g@yandex.ru,  
<https://orcid.org/0000-0001-8071-9696>*

**A b s t r a c t.** The article is devoted to the reception of the personality of the playwright J.-B. Molière in the graphic novel "Molière: du saltimbanque au favori" (2022) written

© Прудюс И. Г., 2025

by French authors M. Poirson and R. Maraï. This book has not been translated into Russian. The article explores the verbal and visual components of the graphic novel in order to reveal the specifics of Molière's image representation in the book written by the authors of the XXI century. It analyses Molière's biography, his interaction with famous personalities of his time, his attitude towards theatre and religion and his creative heritage. It is concluded that by presenting Molière as an ambiguous personality of his time the authors of the graphic novel create their own positive perception of the French playwright.

**К е у в о р д с:** graphic novel; Molière; M. Poirson; R. Maraï, mythologisation

Актуальность нашего исследования обусловлена тем, что сегодня графический роман является одним из самых популярных литературных жанров, однако вопрос о самостоятельности этого жанра представляется дискуссионным как в русском, так и зарубежном литературоведении. Распространение данного жанра обусловлено глобальным явлением визуализации [Меркулова, Пудова] и неотделимо от концепции интермедальности [Джумайло; Ryan; Rippl, Etter], свойственной литературоведению конца XX — начала XXI в. Отличительной особенностью графического романа является соединение текстового и визуального компонентов, что стало его наследием от жанра комикса и что относит его к «визуальной литературе» [Скаф].

Следует отметить, что не все исследователи определяют графический роман как отдельный жанр, к примеру, некоторые литературоведы считают его «форматом комикса» [Дрожжина; Дубовицкая; Исаева А. Н.; Кожевникова] или «формой его публикации» [Tremblay-Gaudette]. «Формат» в данном случае определяется как публикация графических романов в виде отдельной книги. В некоторых работах мы находим определение жанра «графического романа» как разновидности комикса, т. е. как его субжанра [Баранская; Беляев; Исаева О. А.; Осьмухина, Куряев; Панферова, Мжельская; Цветкова, Кризская]. На обозначенную «терминологическую путаницу» [Romero-Jódar, p. 118] указывал еще в 2013 г. в своей статье испанский филолог Андреас Ромеро-Ходар, что мы наблюдаем и в исследованиях последних лет, где термины «комикс», «графический роман», «графическая новелла» и даже «графический комикс» нередко используются как синонимы [Коканина; Коларькова; Станишевская, Филиппова; Фетисова; Цыркун].

Мы склоняемся к мнению тех филологов, которые выделяют графический роман как самостоятельный жанр, наследующий «не только специфику комикса в виде взаимодействия текста и изображения, но и основные характеристики романа» [Меркулова, Прудис, 2023, с. 3379] и в большей степени являющийся его модификацией [Там же], что отмечал считающийся родоначальником жанра комикса Родольф Тёпфер еще в XIX в.: «Рисунки без текста имели бы лишь смутное значение; текст без рисунков ничего бы не значил. Вместе они образуют своего рода роман, который оригинален именно тем, что похож на роман не более,

чем на что-либо другое» [Groensteen, с. 5]<sup>1</sup>. В своей книге «Последовательное искусство» филолог и художник Уилл Айснер писал, что следует разделить графический роман от комикса, поскольку в нем авторы репрезентуют «более широкие и глобальные темы <...> с целью привлечения серьезной, вдумчивой аудитории» [Айснер, с. 153]. Так, определение графического романа как самостоятельного жанра мы находим в работах многих исследователей [Алимурадов, Шубитидзе; Бежан; Васильева; Дебрени; Максименко; Меркулова, Прудюс, 2023, 2024; Прудюс, 2023; Прудюс, Шалимова; Струневская; Цветкова; Черняк, Цветкова; Юдин; Baetens; Groensteen; Mansanti; Turk]. Исследователи жанра графического романа выделяют следующие его особенности: «более высокий коэффициент литературности» [Baetens, с. 205]; тематика и проблематика, ориентированные на взрослую аудиторию; «наличие более сложного поликоординатного сюжета» [Алимурадов, Шубитидзе, с. 55], чем в комиксе; «политизирование» графического романа [Mansanti]. В отличие от комикса графический роман «обладает большей художественностью, соответствует нормам литературного языка» [Струневская, с. 669]. Так, Е. Г. Новикова замечает, что при адаптации классического произведения «более уместно использование термина “графический роман”» [Новикова, с. 76]. Как модификация романа, графический роман наследует такие характеристики: наличие законченного повествования, эволюция главного персонажа, выраженный хронотоп, связь с современностью [Меркулова, Прудюс, 2023].

В настоящий момент графический роман претерпевает собственную эволюцию, которая выражается в том числе в сочетании в одном произведении нескольких жанровых разновидностей. Графический роман М. Пуарсона и Р. Марайя можно отнести к субжанру биографического графического романа [Меркулова, Прудюс, 2024], однако в нем присутствует ярко выраженный исследовательский элемент, влияющий на репрезентацию личности Мольера.

Личность Жана-Батиста Мольера, одного из наиболее значимых писателей во французской литературе, на протяжении четырех столетий является объектом интереса и дискуссий среди читателей, писателей [Бочкарева, Новокрещенных] и филологов. Последние нередко обращаются к так называемому «мольеровскому вопросу»: сомнению подвергается авторство комедий, приписываемых Мольеру-драматургу. Например, французский писатель Анри Пулайль в монографии «Корнель под маской Мольера» (1957) [Poulaille] следовал выдвинутой гипотезе французского поэта-модерниста Пьера Луиса, в свою очередь, сомневавшегося в авторстве Мольера, и утверждал, что «все веками складывавшиеся представления о Мольере как гениальном драматурге являются вымыслом, мифом» (цит. по: [Вишпер, с. 240]). Однако критикуя Мольера и называя его творческий путь самой «фальсифицированной историей» [Poulaille, p. 12] во французской литературе, Пулайль, сам того не желая, только усилил популярность Мольера, демифологизируя его образ и заявляя, к примеру, о сговоре между ним и Корнелем, который

---

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод фрагментов монографических исследований и литературоведческих статей с французского, английского и испанского на русский язык принадлежит автору статьи.

якобы являлся настоящим автором пьес. Подобные утверждения только увеличивали интерес к личности Мольера, доказательством тому являются многочисленные романизированные биографии французского драматурга, появившиеся на протяжении всего XX в. и в начале XXI в. (М. А. Булгаков «Жизнь господина де Мольера», 1933, изд. в 1962 [Булгаков]; А. Симон «Мольер, или Жизнь Жана-Батиста Поклена», 1995 [Simon]; Кристоф Мори «Мольер», 2007 [Mory]; Анаис Базен «Жизнь Мольера», 2022 [Bazin] и др.).

Итак, в нашем исследовании мы обратимся к графическому роману французских авторов: филолога, профессора Сорбонны (Université Paris 8-Vincennes-Saint Denis) и писателя Марсьяля Пуарсона и художника Рашида Марайя «Мольер: от шута до фаворита» («Molière: du saltimbanque au favori», 2022) [Marai, Poirson]. Произведение было создано к 400-летию драматурга в 2022 г. Отметим, что это не первый графический нарратив о Мольере, но его отличает обращение авторов к взрослой аудитории, поскольку многочисленные графические биографии, издававшиеся во Франции к празднованию юбилея Мольера, были ориентированы на детскую и подростковую аудитории (к примеру, книги Сесиль Аликс и Шадии Луэслати «Мольер глазами подростка», 2018 [Alix, Loueslati]; Бенедикта Базайя и Сандрины Мартен «Невероятная судьба Мольера: Да здравствует комедия!», 2021 [Bazaille, Martin]; Жана-Мишеля Кобланс и Элеа Бёрд «Мольер: жизнь для театра», 2022 [Bird, Coblenca] и др.).

Распространена следующая структура книг, посвященных Мольеру: основные факты биографии, периодизация творчества, выделение наиболее знаменитых пьес, отдельное повествование о последнем периоде творчества, нередко особое внимание уделяется пьесе «Мнимый больной». В нашей работе мы определим специфику репрезентации личности Мольера в графическом романе Пуарсона и Марайя. Данное произведение интересно в первую очередь тем, что в нем совмещаются классическая биография писателя, представляющая его жизнь и творческий путь, и исследовательский элемент — размышления Пуарсона, признанного исследователя творчества Мольера и профессора Сорбонны, представленные в форме мини-эссе и дополненные рисунками Марайя. Пуарсон излагает свое мнение относительно значимости наследия драматурга для истории и литературы Франции. Так, произведение Пуарсона и Марайя соответствует современной тенденции конструировать собственный миф о выбранном объекте репрезентации. В подтверждение этой мысли приведем комментарий французского филолога Доминика Виара, отмечающего, что в основе конструирования авторами мифа об известной личности лежит «собственное увлечение этой мифологизированной фигурой» [Viart], которое прежде всего связано со временем, с определенным историческим моментом, когда современный писатель решает обратиться к интересующему его образу: «Это само время пытается таким образом постичь себя посредством воскрешения фигур прошлого <...> которые несовершенны и открывают нам наши собственные внутренние колебания, сомнения и чувство неопределенности» [Ibid.].

Графический роман «Molière: du saltimbanque au favori» представляет несколько значимых эпизодов из жизни французского драматурга XVII в.,



связанных между собой комментариями Пуарсона, который последовательно раскрывает собственное отношение к «мольеровскому вопросу». Отметим, что в отличие от стандартных, привычных для широкой публики графических романов, где текстовая составляющая заметно меньше визуальной, в книге Пуарсона и Марайя соотношение текста и рисунков примерно одинаковое, что опять же является подтверждением обращения авторов к подготовленной, взрослой аудитории. Повествовательный стиль автора текстовой части Марсьяля Пуарсона плавный, как бы настраивающий читателя на медленное, вдумчивое чтение, что обеспечивается и довольно сложными синтаксическими конструкциями. В свою очередь, Рашид Марай дополняет это медленное повествование графикой: это нечеткие, расплывчатые черно-белые рисунки, будто обрамляющие текст. Иногда чтобы понять, что нарисовано на странице, приходится останавливаться и вглядываться. Кроме того, Марай добавляет сложный шрифт, затрудняющий беглое чтение. Таким образом, чтение этого графического романа предполагает время, цель авторов — не развлечь аудиторию, а попытаться представить и обосновать свой взгляд на творчество Мольера.

Становление Мольера как уникальной личности представлено уже в заглавии — его путь от «шута», развлекающего публику, до «фаворита» короля Людовика XIV, человека театра. Тема театра становится одной из основополагающих в произведении: Пуарсон начинает историю жизни Мольера с его наблюдений за уличными представлениями, на которые его водил дедушка, Луи Крессе. Именно тогда, по мнению Пуарсона, и родился этот «шут в самом чреве Парижа, <...> где между частными лавочками, политикой и театром всё смешалось в голове молодого человека» [Marai, Poirson, p. 6]<sup>2</sup>. Это смешение, «*mélange*», произошло в столице Франции, в отдельном мире, где соединялись высокое и низкое, прекрасное и порочное, где в то время идеалом считались образцы Античности, почитаемые классицистами, но в реальной жизни простого народа процветала бедность, и прекрасные классические образы были отделены от будней жителей города, как трагедия была отделена от комедии. В этом «сочетании» несочетаемого в голове молодого «шута» Мольера и зародилась та «высокая комедия», где, напротив, соединилось трагическое и комическое. Пуарсон отмечает, что эти «уличные спектакли» (р. 8) (не только площадные театрализованные представления, но и лавочки, рынки, магазинчики — уличная жизнь Парижа), которые Мольер наблюдал с детства, стали сначала «источником восхищения Поклена» (р. 10), а затем и источником вдохновения для создания своего театра и пьес для труппы. На улицах юный Мольер наблюдал за тем, как «разоблачают врачей-шарлатанов, скупых стариков и командиров, столь же хвастливых, сколь и трусливых» (р. 10). Но не трагическая составляющая привлекала будущего драматурга, а возможность высмеивания людских пороков. Так происходит и эволюция персонажа

---

<sup>2</sup> Перевод фрагментов графического романа «*Molière: du saltimbanque au favori*» с французского языка на русский принадлежит автору статьи. Далее при ссылках на это издание в тексте в круглых скобках указывается страница.



на страницах графического романа — от трагичных моментов в его жизни к комедиям в его творчестве.

Далее Пуарсон и Марай представляют следующие эпизоды биографии Мольера: учеба в иезуитском колледже в Клермонте, знакомство с Мадлен Бежар, организация «Блистательного театра» («L'illustre-théâtre»). Вкладывая в уста Жана-Батиста Поклена довольно пафосные, но в то же время искренние высказывания и дополняя это черно-белой эскизной графикой, где драматург изображен одинаково прекрасным и молодым на протяжении всего графического романа, авторы создают свой миф об истинном деятеле театра, который совершил в нем революцию. Так, во время встречи с труппой Мольер говорит: «Давайте поклянемся во взаимной верности этой великой театральной семье, основанной на преданности и здоровом соперничестве. Давайте не будем чтить никакого Бога, кроме самого театра. Давайте не признавать никакого хозяина, за исключением одной лишь публики — верховного судьи нашей судьбы» (р. 13). На примере этой реплики мы можем видеть, как Пуарсон и Марай представляют читателю не только выдающегося драматурга XVII в., но и современного французского гражданина, для которого важны идеалы «свободы, равенства и братства» и борьба за свои права.

Парадоксально, но для создания положительного мифа о Мольере Пуарсон и Марай используют различные сплетни, которые о нем распространяли как при жизни, так и после смерти. Например, в начале графического романа авторы вводят перспективный элемент: произведение начинается не с рождения Жана-Батиста Поклена, а с фикционального эпизода во французской школе XVIII в., где школьники изучают творчество драматурга. Один ученик заявляет: «В любом случае, он [Мольер] умер, как собака, как плохой христианин, без похорон и церемоний, в этом я уверен! <...> А еще отец сказал мне, что он женился на собственной дочери после того, как прожил с ее матерью много лет, вот уж истинный урок добродетели!» (р. 4). Так на первых страницах авторы представляют два наиболее неприятных слуха о Мольере — женитьба на своей дочери Арманде и бесславная смерть деятеля театра. Однако авторы намеренно идут от отрицательного к положительному. Во-первых, читатель с самого начала видит, что творчество Мольера изучают век спустя, а значит, популярность его не угасает. Во-вторых, Пуарсон и Марай не пытаются идеализировать фигуру Мольера, напротив, представляя его биографию с различных сторон, акцентируя внимание именно на ее «неидеальности», авторы XXI в. заявляют, что, несмотря на это, вклад драматурга в историю, культуру и литературу не перестает быть многозначительным. Другими словами, необходимо отделять биографию писателя от его трудов. И вот что отвечает учитель XVIII в. своему ученику (это же хочет сказать и Пуарсон современному читателю): «Молодые люди, мы должны признать, что мы практически ничего не знаем о Мольере как о человеке или только самую малость из того, что было правдой, но его величие в первую очередь заключается в том, что его произведения говорят с нами напрямую» (р. 4). Таким образом, по мнению авторов графического романа, бездоказательные сплетни о личной жизни драматурга малозначительны

в сопоставлении с его творческим даром. Авторы все же возвращаются к эпизоду женитьбы Мольера на дочери своей любовницы Мадлен Бежар, но представляют этот эпизод максимально отстраненно, нейтрально. Пуарсон пишет, что Мольер женится на Арманде Бежар, «дочери Мадлен» (р. 38) (но не их общей дочери), «девушке на 20 лет моложе него» (р. 39). Марай изображает Арманду и Мольера в их покоях, девушка представлена как муза писателя, их разговор напоминает сцену из сказки. Она как сказочная принцесса лежит на кровати и произносит следующие слова будто только что разбудившему ее ото сна принцу: «Давайте будем умнее и извлечем максимум пользы из этих споров о моем рождении. Ведь ничто так не укрепляет репутацию, как клевета, не так ли? Единственным ответом на эти гнусности может стать только театр! Пусть говорят, что хотят, но от этого вы еще больше будете обожаемы толпой, которая вас боготворит» (р. 39). Авторы графического романа как бы переворачивают с ног на голову этот не слишком приятный факт из жизни драматурга, показывая, что Мольер вместе с Армандой могли специально усиливать слухи, намеренно создавая провокацию, чтобы привлечь к себе внимание публики. Так Мольер из собственной жизни делал театральное произведение, представляя ее как комедию, наполненную трагизмом.

Положительный миф о Мольере как о новаторе и провокаторе поддерживается авторами на протяжении всего графического романа. Пуарсон именует Мольера «мастером» («un maître», р. 32), «умельцем» («un bricoleur», р. 35), «простым художником нравов своего времени» («un simple peintre des mœurs du temps», р. 44), «национальной душой» («l'âme national», р. 4), «человеком театра» («l'homme de théâtre», р. 44), чье «опасное призвание» (р. 11) позволяет «всегда ответить недоброжелателям посредством театра» (р. 44). Мы видим, что лексическое поле подчеркивает революцию, которую Мольер совершил в мире театра. И главным итогом Пуарсон называет театральное наследие Мольера для следующих поколений («la postérité», кстати, это одно из наиболее часто встречающихся слов в графическом романе), что и является, по мнению авторов, истинным предназначением драматурга.

Авторы конструируют историю Мольера как борьбу против сложившихся устоев, в том числе против традиций католической церкви, к которой, как известно, Мольер относился неоднозначно. Пуарсон развивает идею, что парадоксальным образом на становление Мольера как деятеля театра повлияла именно церковь: «Образ Христа сопровождал все занятия Поклена по литературе, философии и теологии. Таким образом, именно церковь завершила театральное образование молодого ученика, чьи комедии впоследствии обвинят в нечестивости, безбожии и даже атеизме» (р. 12). Пуарсон приводит отрывок из проповеди известного католического священника XVII в. Луи Бурдалу, критикующего писателя. Речь Бурдалу, осуждающая Мольера, наполнена практически inferнальной лексикой, подчеркивающей почти дьявольскую сущность драматурга: «демон» («un démon»), «его дьявольский дух» («son esprit diabolique»), «тот, кто пришел из ада» («celui de l'enfer»), «кто разрушает нашу католическую веру» («qui ruine la religion catholique») (р. 54) и т. д. Пуарсон пишет, что ответом на проповедь стали две

пьесы — «Тартюф» и «Дон Жуан», своеобразная «контратака» (р. 54) на противников, в том числе и на Людовика XIV, этого «защитника католической веры, которая наделяла его божественным даром править людьми» (р. 54) и который не смог защитить Мольера от нападков церковных деятелей. Отметим, что в этом фрагменте авторы графического романа не только положительно представляют писателя как бунтаря и борца за свои права, но и подтверждают подлинность его авторства, поскольку незаурядные ситуации из жизни драматурга подталкивали его к созданию произведений.

Отдельно следует сказать о представленных в графическом романе отношениях между Мольером и Людовиком XIV. Карьера Мольера как драматурга началась после того, как ему исполнилось 36 лет, в это же время началось его тесное взаимодействие с королем. Пуарсон указывает на противостояние между Мольером и Людовиком, которое объяснялось отношением к религии: король не мог отказаться от поддержки католической церкви, а Мольер, как мы отмечали ранее, высмеивал чрезмерную, слепую религиозность человека. Тем не менее авторы мифологизируют и личность Людовика XIV, поскольку именно «король-солнце» сделал из Мольера известного писателя и в честь него основал «Дом Мольера», ставший впоследствии театром «Комеди Франсез». На рисунках король Людовик изображен сияющим, «прекрасным танцором» (р. 48): например, на странице 49 он простирает руки к читателю, тем самым приглашая его в свой мир искусства и в свой дворец Версаль. Одним из самых красивых рисунков графического романа является разворот на страницах 50–51, где изображен Версаль. Эта иллюстрация раскрывает характер короля. Темный, почти черный фон обрамляет эти две страницы, читатель видит мир ночи в Версале. Посередине нарисован прекрасный фонтан, из которого запущены фейерверки. В фонтане мы видим композиции из растений, изображающие мифические фигуры животных и птиц. Загадочность, мрачность, восхитительность и двойственность как этого места, так и души Людовика XIV, владеющего дворцом, представлены в рисунке Мараяя. И такой человек делает своим избранником Мольера, так как видит его талант, но в то же время боится излишнего обличения пороков современного ему общества в его пьесах.

Пуарсон вкладывает в уста Людовика XIV монолог, в котором он объясняет свое отношение к творчеству Мольера: «Я даю волю вашей необузданной фантазии и никогда не буду вмешиваться в ваш творческий выбор. Просто помните, что никто не кусает руку, которая кормит, и в наших интересах работать вместе. Я ни в коем случае не прошу вас отречься от себя или предать свое искусство, напротив, вы должны довести его до совершенства. Не подвергайте себя цензуре. Не бойтесь никого. Отвечайте только мне, а я отвечу за вас» (р. 47). Образ Людовика в представлении Пуарсона амбивалентен: король ценит творчество Мольера и видит его талант, но хочет, чтобы его талант и искусство принадлежали лишь ему и работали исключительно на королевские задачи. Авторы графического романа показывают, что и это удалось Мольеру: он смог довольно продолжительное время угождать королю, даже в период написания наиболее скандальных пьес, как

станет ясно позднее — лучших своих произведений. А чтобы подарить Людовику желаемое им искусство, он совместно с Жаном-Батистом Люлли создает комедию-балет «Мещанин во дворянстве», где высмеивает в том числе и окружение короля, вынужденное ему угождать.

Как исследователь творчества Мольера, Пуарсон даже позволяет себе разделить французскую историю искусства на два периода: «до Мольера» и «после Мольера» (р. 70). В финале автор текстовой части в форме литературоведческого эссе открыто пишет о влиянии Мольера на историю и культуру Франции: «Театр Мольера стал сильнейшим инструментом пропаганды для короля, который более всего заботился о своем имидже <...> Но у Мольера не было потомков. Единственными хранителями его памяти стали его спутники в творческом приключении, которые, пока были живы, стремились увековечить его наследие. У него не осталось ни могилы, ни потомков, ни черновиков, ни каких-либо предметов, подтверждающих его существование. Пустота — это все, что оставил после себя самый знаменитый французский писатель. Эту-то пустоту и заполнили лживые фантазии и легенды, которыми мы пропитались сегодня. <...> Не сейчас ли самое время поместить останки Мольера в храм нашей славы, Пантеон, который хранит великие идеи глашатаев французской нации?» (р. 71–72). Этот фрагмент (вопрос, обращенный к читателям) дополнен рисунком Марайя, на котором изображено только здание Пантеона. Изображение занимает целую страницу, но мы не видим здесь фигур тех, кто похоронен в Пантеоне. Так художник, завершая графический роман не портретом Мольера, а изображением здания, имеющего огромное значение для Франции, представляет и величие писателя, память о котором должна хранить его страна.

Таким образом, Пуарсон и Марайя, создавая свой миф о Мольере, представляют французского драматурга в графическом романе как личность, способную противостоять общественным догмам. Это универсальная, космическая фигура человека, совершившего революцию в театре, боровшегося за свои идеалы и нововведения посредством творчества. Соединяя образ Мольера с образами простых людей на парижских площадях XVII в., с образами его труппы, с образом Людовика XIV и с образами представителей следующих поколений (школа XVIII в., читатели из XXI в. — парижане, гуляющие вокруг Пантеона, и авторы графического романа), Пуарсон и Марайя показывают читателю художника, наделенного пророческим даром, способного заглянуть в будущее и осмыслить прошлое, настоящее и будущее через свое творчество.

---

*Айснер У.* Комикс и последовательное искусство / пер. с англ. М. Заславского. М., 2022.  
*Алимурадов О. А., Шубитидзе В. З.* Графический роман: вехи эволюции жанра в англоязычной и русскоязычной лингвокультурах. Черты креолизации в текстовом пространстве графического романа как переводчески значимая особенность // Филол. аспект. 2020. № 09 (65). С. 54–74.

*Баранская Е. М.* Комикс как феномен массовой литературы XX–XXI вв. К вопросу об этических принципах // Уч. зап. Крым. федер. ун-та им. В. И. Вернадского. Филол. науки. 2023. Т. 9 (75), № 4. С. 3–20.

*Бежан Е. А.* Нарратив «графического романа» в интермедиальном дискурсе современной американской литературы (У. Айснер) // Записки з романо-германської філології. 2017. № 1(38). С. 20–27.

*Беляев Д. А.* Концепт «супергерой» как локальный вариант модели сверхчеловека в актуальном пространстве массовой культуры // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 7 : Философия. Социология и социальные технологии. 2013. № 2(20). С. 35–42.

*Бочкарева Н. С., Новокрепченых И. А.* Рецепция личности и творчества Мольера в литературном и графическом наследии Обри Бердсли // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2022. № 80. С. 236–253. <https://doi.org/10.17223/19986645/80/11>

*Булгаков М. А.* Жизнь господина де Мольера. М., 2019.

*Васильева Э. В.* Трансформация готической поэтики в графическом романе-адаптации (на материале графического романа Эми Чу и Су Ли «Кармила. Первый вампир») // Сиб. филол. форум. 2024. №1(26). С. 69–79.

*Виппер Ю. Б.* О попытках создать «мольеровский вопрос» // Вопр. лит. 1958. № 5. С. 240–244.

*Дебретт М.* Образ России во франкоязычных комиксах: к постановке проблемы // Вестн. НГУ. Сер. : Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2021. Т. 19, № 4. С. 167–180. <https://doi.org/10.25205/1818-7935-2021-19-4-167-180>

*Джумайло О. А.* Понятие интермедиальности и его эволюция в современном научном знании // Верхневолж. филол. вестн. 2018. № 4(15). С. 58–62.

*Дрожжина О. В.* Образ ребенка, скрывающегося от холокоста, в графическом романе Ари Фольмана и Дэвида Полонски «Дневник Анны Франк. Графическая версия» // Вестн. Рязан. гос. ун-та им. С. А. Есенина. 2023. № 1 (78). С. 159–165. <https://doi.org/10.37724/RSU.2023.78.1.015>

*Дубовицкая М. А.* Американский графический роман: мультимодальность и идентичность // Научный диалог. 2022. Т. 11, № 3. С. 228–246. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2022-11-3-228-246>

*Исаева А. Н.* Миксантропические персонажи и их роль в графическом романе М. Этвуд «Ангел-Котоптиц» // Филол. науки. Вопр. теории и практики. 2023. Т. 16, вып. 8. С. 2395–2400.

*Исаева О. А.* Эволюция стиля ранних графических романов Англии и США // Вестн. СПбГИК. 2016. № 2 (27). С. 165–168.

*Кожневникова Е. А.* Книжный формат «графический роман» как инструмент управления чтением // Культура: теория и практика. 2022. № 2(47). URL: <https://sciup.org/knizhnyj-format-graficheskij-roman-kak-instrument-upravlenija-chteniem-144162278> (дата обращения: 10.10.2024).

*Коканина А. Б.* Мифореставрация в графическом романе Н. Геймана «Песочный человек» // Мир культуры глазами молодых исследователей : тез. XLVIII науч.-практ. конф. студентов / под ред. К. А. Мальцева. Пермь, 2023. С. 681–684.

*Коларькова А. В.* Комикс как передовое направление развития современной фантастической литературы // Филология и литературоведение. 2014. № 5. URL: <https://philology.spauka.ru/2014/05/815> (дата обращения: 09.10.2024).

*Максименко О. И.* Адаптация художественного произведения: от романа к комиксу // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Сер. : Лингвистика. 2016. № 2. С. 111–116.

Меркулова М. Г., Прудюс И. Г. Жанр графического романа: к постановке проблемы (на материале современных франко- и англоязычных текстов) // Филол. науки. Вопр. теории и практики. 2023. Т. 16, вып. 10. С. 3379–3385. <https://doi.org/10.30853/phil20230522>

Меркулова М. Г., Прудюс И. Г. Графический роман-адаптация: к определению субжанра (на материале франко- и англоязычных текстов) // Научный диалог. 2024. Т. 13, № 6. С. 250–265. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2024-13-6-250-265>

Меркулова М. Г., Пудова О. А. Интермедиаальные маркеры в трансформации образов персонажей (на материале романа Т. Л. Пикока «Усадьба Грилла») // Филол. науки. Вопр. теории и практики. 2023. Т. 16, № 4. С. 1044–1049. <https://doi.org/10.30853/phil20230162>

Новикова Е. Г. Ф. М. Достоевский в японских комиксах // Текст. Книга. Книгоиздание. 2019. № 19. С. 75–94.

Осьмухина О. Ю., Куряев И. П. Синтез комикса и нуар-стилистики в серии «графических романов» Ф. Миллера «Sin city» («Город грехов»): к проблеме реинтерпретации // Филол. науки. Вопр. теории и практики. 2018. № 3-1(81). С. 49–52.

Панферова О. Ю., Мжельская Е. Л. Графический роман в репертуаре российских издательств // Текст. Книга. Книгоиздание. 2020. С. 156–172. <https://doi.org/10.17223/23062061/24/8>

Прудюс И. Г. Черты антиутопии в графическом романе П. Кристена и С. Вердые «Оруэлл» // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2: Гуманитар. науки. 2023. Т. 25, № 4. С. 136–151. <https://doi.org/10.15826/izv2.2023.25.4.065>

Прудюс И. Г., Шалимова Н. С. Черты романа инициации в биографическом графическом романе Пьера Кристена и Себастьяна Вердые «Оруэлл» // Филол. науки. Вопр. теории и практики. 2024. № 3. С. 762–767. <https://doi.org/10.30853/phil20240108>

Скаф М. К. Традиция последовательного визуального повествования в США: этапы, жанры, поэтика // Детские чтения. 2013. № 2 (4). С. 63–82.

Станишевская Л. С., Филиппова Е. С. Феномен и потенциал графического романа в России // Инновации в социокультурном пространстве : материалы XIV Междунар. науч.-практ. конф. Благовещенск, 2021. Ч. 1. С. 74–78. <https://doi.org/10.22250/ISS.2021.16>

Струневская Я. И. Особенности адаптации классического произведения в жанре графического романа на примере «451° по Фаренгейту» Р. Брэдбери // Научный старт-2024 : сб. ст. аспирантов и магистрантов. М., 2024. С. 667–672.

Фетисова Т. А. Комикс — порождение американской массовой культуры. Аналитический обзор // Вестн. культурологии. 2019. № 3 (90). С. 174–192.

Цветкова А. А. Графический роман // Вестн. молодых ученых С.-Петербур. гос. ун-та технологии и дизайна. 2020. № 3. С. 165–168.

Цветкова М. В., Кризская Е. В. Комикс Н. Батлер «Гордость и предубеждение» как вариант прочтения одноименного романа Дж. Остин // Вестн. С.-Петербур. ун-та. Язык и литература. 2020. 17(2). С. 217–231.

Цыркун Н. А. Супергерои комиксов и обратная сторона титанизма // Вестн. РГГУ. Сер. : Философия. Социология. Искусствоведение. 2014. № 14 (136). С. 191–199.

Черняк М. А., Цветкова Е. Г. Графический путеводитель как новый способ диалога с классическим текстом // Уч. зап. Петрозавод. гос. ун-та. 2021. Т. 43, № 7. С. 78–84. <https://doi.org/10.15393/uchz.art.2021.669>

Юдин Л. А. Драматургический потенциал графического романа: поэтика синкретизма // Вестн. Челяб. гос. пед. ун-та. 2016. № 1. С. 186–190.

Alix C., Loueslati Ch. Molière vu par une ado. P., 2018.

Baetens J. Le roman graphique // La bande dessinée: une médiaculture. P., 2012. P. 200–216.

Bazaille B., Martin S. L'incroyable destin de Molière: Vive la comédie! P., 2021.

Bazin A. La vie de Molière: La biographie de Jean-Baptiste Poquelin. Sophia Antipolis, 2022.



- Bird E., Coblence J.-M.* Molière: Une vie pour le théâtre. Tournai, 2022.
- Groensteen T.* La bande dessinée: une littérature graphique. Toulouse ; Milan, 2005.
- Mansanti C.* Le roman graphique // Fabula: la recherche en littérature. 2013. URL: [https://www.fabula.org/actualites/journee-d-etudes-sur-le-roman-graphique-amiens-le-5-juin-2014-departement-d-anglais-de-l\\_58818.php](https://www.fabula.org/actualites/journee-d-etudes-sur-le-roman-graphique-amiens-le-5-juin-2014-departement-d-anglais-de-l_58818.php) (date of access: 10.10.2024).
- Marai R., Poirson M.* Molière: du saltimbanque au favori. P., 2022.
- Mory Ch.* Molière. P., 2007.
- Poulaillie H.* Corneille sous le masque de Moliere. P., 1957.
- Ripl G., Etter L.* Intermediality, transmediality and graphic narrative // From comic strips to graphic novels: contributions to the theory and history of graphic narrative: collection of articles. Berlin, 2013. P. 157–179.
- Romero-Jódar A.* Comic Books and Graphic Novels in their Generic Context. Towards a Definition and Classification of Narrative Iconical Texts // ATLANTIS. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies. 2013. № 35.1. P. 117–135.
- Ryan M.-L.* Avatars of Story. Minneapolis, 2006.
- Simon A.* Molière ou la Vie de Jean-Baptiste Poquelin. P., 1995.
- Tremblay-Gaudette G.* Tensions, prétentions et galvaudage; gains et écueils du roman graphique comme stratégie du cheval de Troie en Amérique du Nord // KINEPHANOS. 2008. URL: <https://www.kinephanos.ca/2011/romans-graphiques> (date of access: 06.10.2024).
- Turk S.* Graphic Novels vs. Comic Books: What's the Difference? // The Daily Utah Chronicle. 2012. URL: <https://dailyutahchronicle.com/2012/09/19/graphic-novels-vs-comic-books-whats-the-difference/> (date of access: 06.10.2024).
- Viart D.* L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980–90 // Actes du colloque L'Éclatement des genres. P., 2001. Remue.net : site. URL: [https://remue.net/cont/Viart\\_ImagBio.pdf](https://remue.net/cont/Viart_ImagBio.pdf) (date of access: 24.09.2024).

*Статья поступила в редакцию 9.09.2024 г.*



# СОВРЕМЕННАЯ ВОЕННАЯ ПОЭЗИЯ

Научная статья

УДК 821.161.1-14(477.61/.62) + 94(477.61/.62)“20” + 355.01 + 81’38 + 82’091

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.009

## «ГРАММАТИКА ЛЮБВИ» В ДОНБАССКОЙ И НОВОЙ ВОЕННОЙ ПОЭЗИИ

**Юлия Владимировна Матвеева**

*Уральский федеральный университет,*

*Екатеринбург, Россия,*

*julia-matveeva@yandex.ru,*

<https://orcid.org/0000-0002-3810-867X>

**А н н о т а ц и я.** В статье рассматривается лирика поэтов, пишущих о боевых действиях на Донбассе, в чьих текстах важное место занимает тема любви. Объектом внимания стало творчество Д. Артиса, А. Долгаревой, Е. Заславской, В. Пекова, А. Ревякиной, Д. Филипова. Делается вывод, что так называемая «любовная лирика» эпохи донбасского конфликта, с одной стороны, продолжает традиции «любовной лирики» времен Великой Отечественной, реализуя тот же проблемно-философский и эмоциональный диапазон, и это касается, прежде всего, «мужской» линии развития любовной темы в текстах Д. Артиса и Д. Филипова. С другой стороны, военная любовная лирика получает в современной поэзии новое разрешение в «женской» поэзии А. Долгаревой и Е. Заславской, придавших любовному переживанию на войне небывалое звучание и воплотивших его не только в традиционной форме лирического стихотворения, но и в жанровых рамках лирической поэмы (А. Долгарева) и даже поэмы-мистерии (Е. Заславская). Отдельно (на примере поэмы А. Ревякиной «Шахтерская дочь» и стихотворения В. Пекова «Я стою и курю у забора») затрагивается диалогический аспект вышеуказанной темы, ее интертекстуальный потенциал, позволяющий увидеть и сравнить те изменения, которые претерпели сюжеты и образы любви в границах военного дискурса отечественной культуры.

© Матвеева Ю. В., 2025

Известия УрФУ. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2025. Т. 31. № 1

Ключевые слова: поэзия Донбасса; новая военная поэзия; русская поэзия XXI в.; любовная лирика; лирическая поэма; Д. Артис; А. Долгарева; Е. Заславская; В. Пеков; А. Ревакина; Д. Филиппов

**«GRAMMAR OF LOVE»  
IN NEW DONBASS AND MILITARY POETRY**

**Julia V. Matveeva**

*Ural Federal University,  
Ekaterinburg, Russia,*

*julia-matveeva@yandex.ru,*

*<https://orcid.org/0000-0002-3810-867X>*

**Abstract.** The article discusses the lyrics of poets writing about military actions in the Donbass, in whose texts the theme of love occupies an important place. With varying degrees of coverage, the object of attention was the work of D. Artis, A. Dolgareva, E. Zaslavskaya, V. Pekova, A. Revyakina, D. Filippov. It is concluded that, the so-called “love lyrics” of the era of the Donbass conflict, on the one hand, continues the traditions of the “love lyrics” of the time of the Great Patriotic War, realizing the same problem-philosophical and emotional range, first of all, in the “male” development of a love theme in the texts of D. Artis and D. Filippov. On the other hand, the military love lyrics receives a new resolution in modern poetry in the “female” poetry of A. Dolgareva and E. Zaslavskaya, who gave to the love experience an unprecedented sound and embodied it not only in the traditional form of a lyrical poem, but also in the genre of the lyrical poem (A. Dolgareva) or even the mystery poem (E. Zaslavskaya). The dialogical aspect of the above theme and its intertextual potential are discussed separately (using the example of A. Revyakina’s poem “Miner’s Daughter” and V. Pekov’s poem “I Stand and Smoke by the Fence”), allowing us to see and compare the changes that the plots and images of love underwent within the boundaries of the military discourse of the Russian culture.

**Keywords:** the poetry of Donbass; new military poetry; russian poetry of the 21st century; love lyrics; lyrical poem; D. Artis; A. Dolgareva; E. Zaslavskaya; V. Pekov; A. Revyakina; D. Filippov

Оборачиваясь к началу Великой Отечественной, Д. Самойлов обозначил его кратко: «Началась эпоха солдата...». Этой же формулой можно определить и начало эпохи СВО, когда многие в России поняли, что открылось нечто глобальное, невероятно трагическое, причем не только в мире геополитическом, внешнем по отношению к индивиду, но и в конкретных человеческих судьбах, в системе устойчивой, казалось бы, постсоветской аксиологии. При всем том литературная жизнь, как бывает в моменты исторических катаклизмов, словно получила в этой ситуации новое дыхание: стала по-новому интересна, важна, снова начали собираться люди, чтобы послушать стихи, вживую увидеть поэтов,

чьи голоса зазвучали, наполнив не только зал ЦДЛ, но и многие менее известные аудитории городов огромной страны. Неожиданно оказалась под вопросом постмодернистская эстетика, где нет ни Бога, ни автора, ни человека как такового. Сама же литература, и прежде всего возникшая на фоне донбасского конфликта новая военная поэзия, начала прокладывать фарватер из «серой зоны» эстетизма, апатии, всепроникающего скепсиса, культивирования трансгрессии и разного рода травм в зону полемики, психологических и нравственных проблем, заново открытого гражданского служения<sup>1</sup> и — как ни странно — в зону любви. Об этом и пойдет речь.

Первое, что можно сказать о теме любви в донбасской и новой военной поэзии, — пожалуй, то, что на фоне обширного корпуса стихотворных текстов, сложившегося с 2014 г., она занимает, в общем, не слишком большое место. Весьма ограничен этот тематический сегмент был и в поэзии Великой Отечественной. Но это — если судить по частотности посвященных теме любви текстов, по общему их количеству. На самом же деле и «Жди меня...» К. Симонова, и «В землянке» А. Суркова запечатлелись в исторической памяти нескольких поколений русских людей настолько, что именно они все чаще ассоциируются сегодня с военным временем и военной лирикой. Не случайно любовный сюжет почти всегда присутствовал и в берущей за душу «лейтенантской прозе» — романах и повестях В. Астафьева, В. Быкова, Ю. Бондарева, Б. Васильева, Э. Казакевича, В. Кондратьева и других писателей-фронтовиков. Любовь оказалась в конце концов той призмой, сквозь которую можно увидеть, как масштаб гражданский совмещается с масштабом личным, сугубо экзистенциальным, когда тяжелые испытания, неизвестность, ненадежность бытия фокусируют внимание на чувстве к любимому человеку как на единственной силе, противостоящей гибели.

Кроме того, в условиях смертельной опасности, когда личность ищет точку опоры, адресата для внутреннего монолога, духовный источник физического спасения, становится очевидна и еще одна важная вещь — метафизическая основа любви. Писали об этом, начиная с Гомера и Платона, в далекой древности, а потом — в разных формах и жанрах — во все времена и на всех языках. В XX в. пытались осмыслить этот феномен такие ученые-философы и знатоки человеческой психики, как Н. Бердяев, В. Розанов, Х. Ортега-и-Гассет, Э. Фромм. Так, например, в своем знаменитом эссе «Этюды о любви», говоря о важнейших свойствах любви, испанский философ Ортега-и-Гассет называет среди них способность любящего вырываться «за пределы своего “я”», и это, как пишет Ортега, — «лучшее, что придумала природа» [Ортега-и-Гассет, с. 271]. Почти то же самое утверждает Э. Фромм, для которого любовь, несмотря на то, что она «неразрывно связана с социальной сферой» [Фромм, с. 203], — это единственное, что имеет идеальную ценность в «теории» и «практике» человеческих чувств. В русской

---

<sup>1</sup> О трансформации проблемно-тематического спектра современной литературы, связанной с донбасским конфликтом, пишут литературоведы и критики, касающиеся этой темы: [Жучкова; Ищенко, 2021, 2024; Кораблев; Купина; Матвеева; Митина; Плеханова, 2023].

традиции, начиная с рубежа XIX–XX вв., было сильно влияние В. С. Соловьева, который верил, что «лишь солнце любви» может противодействовать «смерти» и «времени», т. е. текучести, изменчивости, исчезновению всего в мире. В трактате «Смысл любви», предворяя Ортегу и Фромма, предопределяя во многом В. Розанова и Н. Бердяева, философ писал, что «истинная любовь» «избавляет нас от неизбежности смерти и наполняет абсолютным содержанием нашу жизнь» [Соловьев, с. 154]. Нельзя не вспомнить в связи с этим созданные в традиции соловьевского духовно-нравственного мышления стихи А. Блока и А. Белого, рассказы А. И. Куприна и И. А. Бунина — «Гранатовый браслет» и «Грамматика любви», — давно превратившиеся для русского читателя в тексты высокого символического значения. Можно привести в качестве примера и дневниковые записи человека другой, уже постсоловьёвской генерации — поэта-эмигранта Б. Поплавского, записавшего в Париже 22 марта 1929 г.: «...пытаюсь решить вопрос о двух любимых темах лирической поэзии, стихов о любви и о смерти. Любовь и смерть кажутся мне двумя основными моментами постигания чистого времени. Смерть как тема всяческого расточения и исчезновения времени. <...> Любовь же как тема спасения времени для некой качественной вечности, некоего чувства сохранения и безопасности своей жизни, наконец спасения от исчезновения в руках любимого человека» [Поплавский, с. 425]. По-видимому, соловьевская, а еще раньше — пушкинская («Что в имени тебе моем...») традиция, как и поэтическая философия Блока, как и дневниковые записи Поплавского, многое объясняют сегодня, когда невозможная, казалось бы, рифма (любовь — кровь) вдруг оказалась изъята из запыленного поэтического арсенала: «...я утверждаю, что значат что-то слова, / я утверждаю, что значит что-то *любовь*. / русская моя рыжая голова, / русская моя красная *кровь*» [Долгарева, 2024а, с. 16] (здесь и далее — курсив мой. — Ю. М.).

Разумеется, новая военная поэзия еще не стала завершенным литературным феноменом, она меняется и разрастается на глазах, однако некоторые наблюдения в рамках обозначенной нами темы, «перепетой не раз и не пять», все же попытаемся представить.

Начнем с закрепившейся в русской военной лирике позиции, когда поэт, ассоциируемый с лирическим героем, — это солдат, который находится на войне и обращается мыслями, памятью, грезами к своей любимой. Такова поэзия Дмитрия Артиса, где любовная тема занимает не последнее место: «Война — это сила, / Величие, мощь, / *Любовь* и красивые люди» [Артис, с. 60]. Но если любовь мыслится поэтом одной из составляющих войны, то лишь потому, что она, война, является тотальной проверкой любви, неопровержимым доказательством ее существования и ее силы:

Поднимется ветер, уляжется боль.  
 Война как вершина искусства.  
 Мне так не хватало разлуки с тобой,  
 что я обесценивал чувства <...>  
 Не знал, что надменные губы твои  
 дрожат, если я исчезаю.

Война как вершина *искусства любви*.  
Я думаю, верю и знаю [Артис, с. 68].

Образ возлюбленной, образ подруги у Артиса — некая константа в помыслах лирического героя, который даже Киев надеется штурмовать «в честь единственной подруги» [Там же, с. 56] и самого себя воспринимает только в единстве с ней:

Я здесь, и мысли о тебе  
наполнены *любовью*. <...>  
Ты с нами, мы в одном строю,  
Ты тоже месишь глину.  
*Я грудью за тебя стою,*  
*Ты — прикрываешь спину.*  
Мороз нахлынувшей зимы  
И жар лихой години...  
Ты тоже здесь, и, значит, мы  
Никем непобедимы [Там же, с. 62].

По сути дела, в стихах Артиса получает развитие хорошо нам знакомая мужская линия любовной военной поэзии: он — воин и защитник, она — Мона Лиза, далекая звезда, мечта, но вместе с тем и символ дома, родины, верности.

Интересно, что преобладает подобная архетипическая модель в текстах воюющих поэтов, для которых любовь почти сакральна. Именно такой она представляется в пронзительной — окопной, блиндажной, штурмовой — словом, всецело фронтовой лирике Дмитрия Филиппова. Несмотря на впечатляющий натурализм его стихов, во многих из них присутствует образ любимой, жены, Прекрасной Дамы. Сокровенная периферия сознания лирического героя пронизана любовью: это может быть ответ на письмо любимой («Отвечаю, что я вернусь. / Я живой! Из Донецка *с любовью!*» [Филиппов]; внутренний монолог, обращенный к ней («Что тебе снилось, девочка родная? / Открой скорее сонные глаза, — / Я победил! И ты со мной незримо, / *Любовь твоя* крепка и нерушима, / Она меня от гибели хранит»); память о прошлом («Из моря вырастает Кара-Даг, / и *мы одно*: ты, я и наш ребенок»); мысль о возвращении с войны («*Любимый*, душа твоя в дырах. / Так много их, этих дыр...»). К ней, жене и любимой, обращены самые высокие слова и мысли лирического героя — солдата-фронтовика: «Драгоценный мой человек! / Необъятный мой свет, мой космос!» Памятник, о котором мечтает каждый поэт, лирический герой Филиппова хочет воздвигнуть не себе, идущему путем «русского мужчины и солдата», но своей жене, «что год уже живет одной надеждой. / Что вопреки всему честна, верна, / Ревет в подушку темными ночами».

Отдельно можно сказать о тех стихотворениях Филиппова, в которых внутреннее, глубоко личное, казалось бы, чувство превращается в чувство собирательное — важное, заветное для всех его собратьев по фронтовой судьбе и поколению. Это стихотворения «Русская женщина», «Дети рабочих окраин»

и особенно стихотворение с детским названием «Чебурашка», где в продолжение темы В. Высоцкого и его «Баллады о борьбе» просматривается не только вполне патриотический, но и книжно-романтический генезис сознания тех, кто воюет в окопах под Авдеевкой:

И с нами все прочитанные книжки,  
 Все наши игры, наш священный хлам.  
 Ведь мы всего лишь взрослые мальчишки,  
*Воюющие за Прекрасных Дам* [Филиппов].

В целом в стихах Артиса и Филиппова в рамках любовной темы проступает сила устойчивых национально-культурных доминант, реализованных в лирике Д. Давыдова, Н. Гумилева, К. Симонова, А. Суркова, Д. Самойлова, Б. Окуджавы.

Противоположным полюсом в разработке темы любви в рамках современной военной поэзии представляется «женская» лирика, и в первую очередь творчество Анны Долгаревой, которое открывает совершенно новую поэтическую страницу — сферу женских любовных переживаний, вызванных войной. По своему статусу (женщина на войне) Долгарева ближе всего, конечно, к Ю. Друниной, но у Друниной, воевавшей очень рано и воевавшей в других условиях и в другой реальности, военная тема все же не была освоена сквозь призму любовного чувства. Феномен же Долгаревой потому и оказался, быть может, столь ошеломительным, что среди ее стихов, принадлежащих разным проблемно-тематическим блокам: социально-историческому, бытовому, экзистенциальному — больше всего стихов о любви.

Именно любовь, как признавалась сама поэтесса в разных дискурсах (журналистском, драматургическом, сетевом), в буквальном смысле привела ее на войну и, по-видимому, дала какое-то особое ощущение реальности:

Итак, пофиксим. Мне позвонил замкомбата.  
 Сказал: «Алексей Журавлев просил передать,  
 если погибнет в бою». Я заорала матом.  
 Я упала на пол, валялась на ковре смятом,  
 Я кричала: «Скажите, что это розыгрыш, вашу мать».  
 Я заблудилась в знакомом городе и опоздала на поезд,  
 Я села в самолет и надеялась, что он упадет.  
 В принципе, я летела, практически не беспокоясь...

[Долгарева, 2024а, с. 156]

Главное в этом новом ощущении реальности — соединение любви и смерти. И это оказалось так страшно и так сильно, что стихи Долгаревой даже на фоне очень фактурной и очень яркой современной военной поэзии имеют свой, ни на чей не похожий колорит.

Попав на войну, героиня Долгаревой чувствует себя в ответе за память обо всем здесь увиденном, вот ее автометафоры: «Я здесь не женщина, я фотоаппарат, / Я диктофон, я камера, я память» [Там же, с. 20]; «Я — русская мойра Атропос» [Там же, с. 152]; «я работаю диктофоном Господа» [Там же, с. 167]. Но более всего

она здесь чувствует себя в ответе за память о тех, кого любила. Поминовения любимых инкорпорируются каким-то совершенно органичным образом в ее лирические строчки:

...я перестала быть женщиной, стала гобоем.  
Пела о них, целовала их в лоб перед боем.  
*Помяни, Господь, Заката, Скрипача, Паганеля*  
И прочих, променявших имя в крещении  
На короткий, как выстрел из РПП, позывной.

[Долгарева, 2024а, с. 145]

Как говорил упомянутый выше Б. Поплавский, обладавший, конечно, незаурядной мистической одаренностью и психологической чуткостью, «людей, которые не способны погибнуть, невозможно любить, потому что их невозможно жалеть» [Поплавский, с. 619], а настоящая любовь — это «вечная, великая любовь-обреченность». Героиня Долгаревой любит именно таких, которые погибают, которые способны погибнуть, и потому ее любовь и есть «вечная, великая любовь-обреченность», которая превышает земные возможности, выходя в сферу потустороннего:

Мертвые ходят,  
Жалуются на шум.  
Тысячи голосов узор этой ночи шьют.  
Руки и ноги, оторванные снарядами,  
Ползут к могилам своим.  
К западу поднимается зарево и тяжелый дым.  
*Я слышу его*  
И слушаю остальных,  
В ключья разорванных минами,  
Сгоревших в машинах стальных.

[Долгарева, 2024а, с. 154]

В этом прозрачном с обеих сторон (реального бытия и потустороннего не-бытия) мире можно разговаривать с погибшими, когда-то, да и теперь, уже после их смерти, — все равно любимыми:

Здравствуй, *хороший мой*,  
Так давно мы не были рядом [Там же, 172].  
  
Так что *я говорю с тенями*,  
Тенями, впечатанными во время,  
В те дни, когда они были счастливыми нами,  
Счастливыми всеми.  
Я, например, говорю: «Андрюха!  
(*Это мой бывший муж, он умер в прошлом году.*)  
Судорогой сводит — от страха — брюхо,  
Я не понимаю, куда иду,  
Но мне до ошеломления одиноко».

[Долгарева, 2023, с. 106]



Героиня Долгаревой способна видеть своего любимого во сне, и путь к нему, ушедшему в недостижимую даль, превращается в странствие героини волшебных сказок за своим заколдованным принцем, где нужно износить несколько пар железных башмаков, стереть несколько железных посохов, съесть несколько железных караваев:

*Я иду к тебе через каждую черную реку.  
Сквозь закрытые веки, вбирая мартовский снег.  
собирая боль, что отмерена этому веку,  
каждой бабе, потерявшей любимого на войне.  
Я иду к тебе, стирая железные сапоги,  
изгрызая железные караваи, и я сильнее,  
чем вот эта тьма, в которой не видно ни зги,  
чем вот эта боль, где теряют любимейших на войне.*

[Долгарева, 2024а, с. 158]

Смерть вообще устраняется поэтессой как преграда для коммуникации и единения с любимым. Приведем небольшое, но выразительное и по-настоящему трагическое стихотворение, которое могло бы фактически иллюстрировать слова В. Соловьева о способности истинной любви соединять сферы видимого и потустороннего: «Если для меня, находящегося по сю сторону трансцендентального мира, известный идеальный предмет является только как произведение моего воображения, это не мешает его полной действительности в другой, высшей сфере бытия» [Соловьев, с. 166]. К такому же выводу приходит эмпирическим путем и лирическая героиня стихотворения:

*Зима обняла; через белое проступая,  
Маячит призрак разбомбленного сарая.  
Рябина обледенела, синицы на ветках.  
Новые две могилы — тоже разведка.*

*Тлеющая сигарета, яблоко да печенье.  
Дверца в оградке скрипит, как качели.  
Белая тишина, ни памяти, ни печали.  
Помнишь, как мама с папой тебя на руках качали?*

*Всё ты, конечно, помнишь; еще покурим,  
Мы — не живые, не мертвые — нынче дежуриим.  
Ты под землей, я сверху, но ты не бойся:  
Вне жизни и смерти мы одного свойства.*

*Так что прорвемся: по разные стороны Стикса  
Взявшись за руки — в просторах белее гипса  
Мы отдежуриим: чего мы еще не видели.  
Я обещала котенка твоим родителям*

[Долгарева, 2024а, с. 118].

В одном из стихотворений, посвященных Паганелю (Алексею Журавлеву), Долгарева скажет: «Я не выбирала вечной любви, это она меня выбирала»

[Долгарева, 2024а, с. 169]. И это правда, в своих стихах и своей трагически потрясенной женской памяти она продлевает и увековечивает жизнь тех, кого любила. С Ксенией Петербургской удачно сравнил Долгареву Д. Воденников [Воденников, с. 3]. Да и сама поэтесса такую аналогию проводит: «Я Ксения, а значит, я Андрей, / могилы нет, и нет тебя в могиле» [Долгарева, 2023, с. 218]. Как и Блаженная Ксения, надевшая на себя военную форму умершего мужа, героиня Долгаревой берет себе имя своего любимого, тем самым спасая его от забвения.

Вообще, любовь в понимании Долгаревой — это, безусловно, мистическая и даже магическая сила. Суть ее энергии — заклятие от смерти. От смерти уже произошедшей и от смерти вполне возможной, от которой героиня хочет спасти во что бы то ни стало тех, кого любит. Отсюда — столь частые в стихах Долгаревой формулы молитвы и заклинания<sup>2</sup>:

Пока превращалась в красную линию кровавая нить,  
Пока, скрежеща, переламывалась эпоха,  
*Я молилась*, чтоб не пришлось тебя хоронить...

[Долгарева, 2024а, с. 106]

Я так тебя любила, что всегда  
*Молилась*, чтоб Господь отвел от пули.  
<...>  
*Живи, живи, одно прошу, живи,*  
Как будет — будет, и что должно — делай.  
*Есть в мире что-то более любви,*  
И это — нежность за ее пределом.

«Глубокозимье. Спит вода на дне...» [Долгарева, 2024б].

Женской ладонью не отвести беду,  
Но *я молилась* словами любви *измотанной*,  
И ты возвращался, и таяло солнце в пруду,  
Я понимала: вот оно,

То, что зовется любовью: не дом, не семья,  
Вообще не какие-то отношения.  
А только вот *эта молитва, молитва моя*  
И раз за разом твои возвращения.

«Мы вообще не виделись. Ты был на войне...» [Там же].

Не случайно одна из книг А. Долгаревой так и называется «Вернись живой!» (2022), ведь если «беспроводная любовь подобна вайфаю, носится в воздухе», то ее можно направить во спасение, что, собственно, и делает поэт в своем творчестве — молясь и заклиная, заклиная и молясь.

---

<sup>2</sup> Хорошо и точно об этом написала И. И. Плеханова: «Преодоление зла, болезни, смерти — исконная тема “поэзии заговоров и заклинаний”. Христианство одухотворило магию мистической любовью. Ее глубина и сила — мера дара души и таланта. Долгарева подхватила традицию поэтической молитвы...» [Плеханова, 2024, с. 111].

Отдельно нужно сказать о лирических поэмах Долгаревой: «Поэма конца. (Невыдуманная история одной военной корреспондентки)», «Поэма дракона», поэма-цикл «Позывной “Паганель”». Всецело посвященные теме любви и чувству лирической героини, они могут стоять в одном ряду с поэмой В. Маяковского «Про это» и «Поэмой конца» М. Цветаевой, где в основе лирического сюжета лежит ситуация утраты любви, ставящая героя (героиню) прямо перед Богом, перед собой, своим прошлым и будущим, заставляющая задуматься о возможном сведении счетов с жизнью. Любовь и у Маяковского, и у Цветаевой равновелика абсолютно всему в мире; лирический герой (героиня) в процессе развития сюжета фантастически преобразуется; масштаб чувства безмерен, а его носитель страшно уязвим и беззащитен. Все это было в классических, всем хорошо знакомых текстах, все это есть и в поэмах Долгаревой. Слова, которыми себя выражает ее героиня — «нервный ком любви и боли» [Долгарева, 2023, с. 107], — вполне соотносимы и с образом лирического героя Маяковского, и с образом лирической героини Цветаевой. Соответствует классическим текстам и сама художественная форма Долгаревой: та же сбивающаяся неровная и нервная ритмика, простота и точность слов, узнаваемость разговорных интонаций, фотографическая четкость видения деталей, чуткость к чужому слову, наглядно обрисованный исторический и бытовой контекст — все это сближает ее поэмы со знаменитыми поэмами предшественников, созданными сто лет назад. «Обжигающая искренность» [Жучкова]<sup>3</sup> лежит в их общем фундаменте, от него произрастает поэтика, стилистика, ритмика.

«Поэма конца. (Невыдуманная история одной военной корреспондентки)» — не случайно так демонстративно по-цветаевски названная изначально<sup>4</sup> — подвергает при этом переосмыслению главный конфликт одноименного шедевра, проигрывая его в регистре безапелляционно-трагического разрешения: от цветаевского — любовь // отречение, близость // разминовение, к долгаревскому — любовь // смерть. Примечательна здесь одна важная деталь: заимствуя у Цветаевой условленное время свидания («Небо дурных предвестий: / Ржавь и жель. / Ждал на обычном месте. / Время: шесть» [Цветаева, с. 356]), Долгарева прибавляет еще одну коннотацию и вслед за этим еще один сюжет, а именно сюжет известного фильма И. Пырьева «В шесть часов вечера после войны», делая его, а не цветаевский текст, поводом для полемической реплики: «...я тут буду стоять со своими стихами, нить / о гуманизме посреди городов выжженных. / в шесть часов вечера после войны / я не выживу» [Долгарева, 2024а, с. 16]. В фильме, как мы помним, герои, наоборот, счастливо встречаются. И все-таки при очевидном трагизме миропонимания Долгаревой, а может, как раз в соответствии с ним, ее поэма заканчивается катарсически, вполне в духе цветаевской формулы «Любовь — это значит:

<sup>3</sup> В своей статье о творчестве А. Долгаревой А. Жучкова назвала «обжигающую искренность» его главным и определяющим качеством [Жучкова].

<sup>4</sup> В книге «За рекой Смородиной. Стихи» [Долгарева, 2024а] первое — «цветаевское» — название, под которым вышла поэма в антологии «Воскресшие на Третьей мировой», было снято и оставлено лишь второе — «Невыдуманная история одной военной корреспондентки» [Воскресшие на Третьей мировой].

жизнь» [Цветаева, с. 361]: «...я пишу людям, которых знаю давно и недавно, / Телеграфные строчки: / Я люблю тебя. / Я люблю тебя. / Я люблю тебя. / Не умри, пожалуйста. / Не сегодня. / Не этой ночью» [Долгарева, 2024а, с. 19].

Но все же А. Долгарева — не единственная в современной «женской» военной поэзии, кто воплотил тему войны и любви в большой поэтической форме. И здесь нельзя, разумеется, не сказать о поэме Е. Заславской «Малороссия гроз. Малороссия грез», писавшейся луганской поэтессой, почти как ахматовская «Поэма без героя», в течение целого ряда лет — с 2014 по 2020 г. и невольно впитавшей от этого всю динамику политических событий и общественных настроений довольно продолжительного временного периода. Но если поэмы Долгаревой по форме и внутреннему накалу соотносимы, как было уже сказано, с лирическими поэмами М. Цветаевой и В. Маяковского, то поэма Заславской в какой-то мере действительно продолжает ахматовскую традицию изображения личного пути лирической героини, эпизодов ее жизни и любви на развернутом эпическом фоне большой истории. С другой стороны, поэма Заславской напоминает мистерии Е. Ю. Кузьминой-Караваевой с их простым, но важным для восприятия текста сюжетом, с обращением к сакрально-мистическим образам, с тяготением к драматургическому построению: героиня Заславской живет в Святограде (бывшем Ворошиловграде) на фоне войны, повсеместных смертей, бесконечных обстрелов, но живет мыслью о любимом — ждет весточки от него, молится за него, ищет его имя в списках погибших, звонит ему на фронт («Сердце мое в огне, а голова под огнем. / Я лежу на спине. Думаю о нем. / Он пахнет дымом. Чем-то близким и / детским. Мы стали родными. Когда мы / вместе, война отступает, становится / лишь войнушкой, мальчиковой жестокой игрушкой» [Заславская, 2020а, с. 10]). Но раздается звонок, и голос «врага» предлагает обмен: жизнь любимого за 10 тысяч евро. Один из окружающих героиню ополченцев, медик «Док», советует ей «ценности продавать» — ехать в Нидерланды с древней иконой, реликвией семьи. Начинается, как пишет Заславская, «травелог»: героиня с большим трудом преодолевает границу, попадает в Киев, потом в Европу. Однако вместо иконы в свертке оказывается скетчбук. Героиня возвращается ни с чем. Тем временем наступает перемирие, ожидается обмен пленными, но ее любимый погибает. Зато вместо него приходит «враг» — бывший тяжело раненный попутчик, которому она когда-то отмолила жизнь. Это его скетчбук с античеловеческими изображениями и антироссийскими подписями она увезла с собой в Нидерланды вместо оставленной на подоконнике иконы. Новая ставка с «врагом» заканчивается его гибелью. Но и это не все. Продолжением сюжета становится рассказ отца героини, вернувшегося домой ополченца с позывным «Старый», который среди других военных историй поведал ей о гибели того самого Алешки — молодого ополченца, Последнего Часового, которого искал на Донбассе «враг».

Разумеется, этот пересказ почти ничего из подлинного содержания поэмы не передает, но даже перечисленный ряд изображенных событий показывает, насколько поэма театральна: сложная интрига, благословенный хронотоп дороги, присутствие разных героев с узнаваемыми голосами, обилие чисто фольклорных

и мифологических кодов<sup>5</sup> — все это предопределило успех постановки, осуществленной А. Куликовой и В. Путрей в ноябре 2024 г. сначала в Луганске, а потом — в стенах филармонии Санкт-Петербурга.

Однако пытаясь рассмотреть различные проекции любовной темы в донбасской и новой военной поэзии, хотелось бы остановиться и еще на одном ее аспекте — диалогической направленности по отношению к мировой, русской классической и советской культуре, в частности — к тем ее элементам, которые формируют наши базовые представления о сюжетах и образах любви.

Одним из примеров воспроизведения вполне узнаваемых, считаваемых ситуаций в соответствии с архетипическими, а с другой стороны — актуальными требованиями времени можно считать трагическую и масштабную по замыслу поэму А. Ревякиной «Шахтерская дочь» [Ревякина], где русский читатель без труда уловит известный сюжет повести Б. Лавренева «Сорок первый»: девушка-снайпер, как и лавренинская Марютка Басова, убивает того, кто ей нравился, кого она могла бы любить, кто мог бы стать счастьем ее жизни. Это не значит, конечно, что Ревякина сознательно «переписывала» Лавренева (да в поэме и нет развития любовной линии как таковой), но определенная ориентация, архетипическая «наводка» на узнаваемые культурные коды существует, и она сильна как для тех, кто пишет, так и для тех, кто воспринимает написанное, читает, анализирует.

Другой пример подобной интертекстуальности, говорящей об усугубляющемся драматизме времени, — жесткое стихотворение В. Пекова «Я стою и курю у забора» [Воскресшие на Третьей мировой, с. 273–274], в котором представлен реальный эпизод войны: сначала вражеский снайпер убивает русских бойцов, а потом они его — наведенной ракетой. Но этот снайпер оказывается «изящной блондинкой / С СВД и дырой в животе». И вот тональность автора меняется на литературную манерность: глядя на убитую, он размышляет в нарочитой стилистике классической любовной поэзии, со всеми присущими ей поэтическими штампами, хотя смысл этих литературных инсинуаций страшен, натуралистичен и откровенно жесток:

И смотрел на лицо или даже  
 На *открытые небу глаза*.  
 Сколько разных мужчин, умирая,  
*Перед ней уже падали ниц*,  
 Снег пошел и ложился, не тая,  
 На *опушку белесых ресниц*...

[Воскресшие на Третьей мировой, с. 274].

Сюжет преклонения перед Прекрасной Дамой превращается в стихотворении Пекова в смерть от руки прекрасной снайперши. Сама же Прекрасная

<sup>5</sup> Неслучайность интереса Е. Заславской к мифологическим образам и сюжетам подтверждает не только их постоянное присутствие в ее творчестве, но и опубликованная ею статья [Заславская, 2020б; Ищенко, Заславская]. Глубоко анализирует мифопоэтический субстрат творчества Е. Заславской в своих работах Н. С. Ищенко [Ищенко, 2020, 2021, 2024].

Дама — символ Красоты, Добра и Правды в русской философии и поэзии, становится символом абсолютного зла. Как мы понимаем, чем больше разница между идеалом и превращением его в свою противоположность, тем сильнее впечатление и потрясение читателя. В данном случае этот эффект наглядно представлен. Подобных примеров можно привести немало, но все они с разной амплитудой говорят об одном — о невозможном (в парадигме нормального времени и нормальной жизни, но на войне реализованном воочию) перепаде между каноническим «эйдосом» и его ужасающей деформацией.

Подводя итог, можно сказать о том, что в очередной раз тема любви становится в литературе безошибочной мерой всех вещей — экзистенциальных, конкретно-исторических, художественных. Что же касается значения этой темы в современной военной поэзии — оно очевидно. Очевидно именно потому, что сама любовь есть главная сила сопротивления смерти, войне, расчеловечиванию, дегуманизации. В ней присутствует энергия скрепы мужского и женского, мистического и реального, тленного и нетленного, земного и небесного — все то, что образует основу мировосприятия людей, и в первую очередь мировосприятия тех, кто оказался вовлечен в бурлящий поток истории.

---

*Артис Д.* Позднее сиротство : книга избр. стихотворений. Калуга, 2023.

*Воденников Д.* О стихах Анны Долгаревой // Долгарева А. Красная ягода. Черная земля : сб. стихов. М., 2023. С. 3–5.

Воскресшие на Третей мировой : антология военной поэзии 2014–2022 гг. / сост. А. Ю. Колобродов, З. Прилепин, О. В. Демидов. СПб., 2023.

*Долгарева А.* Красная ягода. Черная земля : сб. стихов. М., 2023.

*Долгарева А.* За рекой Смородиной : стихи. СПб., 2024а.

*Долгарева А.* И вода живая, и земля тоже живая : стихи // Дружба народов. 2024б. № 8. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2024/8/i-voda-zhivaya-i-zemlya-tozhe-zhivaya.html?ysclid=m52b5hhjq1879543179> (дата обращения: 10.11.2024).

*Жучкова А. В.* О поэтике Анны Долгаревой // Вопр. лит. 2023. № 4. С. 2–7. URL: [https://vk.com/wall-32062265\\_33252?ysclid=m0trlt2zve626334921](https://vk.com/wall-32062265_33252?ysclid=m0trlt2zve626334921) (дата обращения: 10.11.2024).

*Заславская Е. А.* Малороссия гроз. Малороссия грез / под ред. Н. С. Ищенко. Луганск, 2020а.

*Заславская Е. А.* Мифологические образы в современной поэзии Луганщины (с 2014 по 2019 год) // Terra культура. 2020б. № 11. URL: [https://terra.lgaki.info/generation\\_p/mifologicheskie-obrazyi-v-sovremennoy-poezii-luganshhinyi-s-2014-po-2019-god.html/4](https://terra.lgaki.info/generation_p/mifologicheskie-obrazyi-v-sovremennoy-poezii-luganshhinyi-s-2014-po-2019-god.html/4) (дата обращения: 10.11.2024).

*Ищенко Н. С.* Хронотоп затонувшего города Луганска в поэме Елены Заславской «Немо» // Культурный ландшафт регионов. 2020. Т. 2, № 5. С. 33–45.

*Ищенко Н. С.* Иеротопия Донбасса в поэме Елены Заславской «Новороссия гроз. Новороссия грез» // Тетради по консерватизму : альманах. М., 2021. № 2. С. 464–470.

*Ищенко Н. С.* Донбасс в книге «Эти русские»: национальная или имперская территория? // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация : материалы VIII Междунар. науч. конф., Москва, 19–20 апр. 2024 г. М., 2024. С. 173–177.

*Ищенко Н. С., Заславская Е. А.* Прохождение через символическую смерть в русской военной поэзии на примере современной поэзии Донбасса // *Философия жизни и смерти в России: вчера, сегодня, завтра* : монография. М., 2020. С. 64–70.

*Кораблев А. А.* Донецкий счет // *Донецкий криж: Территория гражданской поэзии* / сост. А. А. Кораблев. Донецк, 2020. С. 3–10.

*Кутина Н. А.* Поэзия многострадального Донбасса: верность русскому слову // *Полит. лингвистика*. 2023. № 6 (102). С. 20–27.

*Матвеева Ю. В.* Поэзия Донбасса как документ и свидетельство // *Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры*. 2023. Т. 29, № 2. С. 5–20.

*Митина Е. А.* Тема Священной войны в поэме Анны Ревакиной «Шахтерская дочь» // *Вестн. Донец. ун-та. Сер. Д : Филология и психология*. 2023. № 2. С. 86–95.

*Ортега-и-Гассет Х.* Запах культуры [пер. с исп.]. М., 2006.

*Плеханова И. И.* Простота исторического выбора (цена упрощения и откровения) // *Плеханова И. И. По-простому... : сб. ст. Ульяновск, 2023. С. 251–292.*

*Плеханова И. И.* Мистическая простота поэзии Анны Долгаревой // *Вопр. лит.* 2024. № 3. С. 105–121.

*Поплавский Б. Ю.* *Собрание сочинений* : в 3 т. Т. 3 : Статьи. Дневники, Письма / сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М., 2009.

*Ревакина А.* Шахтерская дочь // *Поэзия русского лета*. М., 2023. С. 270–302.

*Соловьев В. С.* *Смысл любви* // *Соловьев В. С. Смысл любви : избр. произв. / сост., вступит. ст., коммент. Н. И. Цимбаева*. М., 1991. 125–182.

*Филитов Д.* Между душою, тьмой и чувством долга // *Лит. Россия*. 2024. № 42, 1 нояб. Рубрика: Поэтический альбом. URL: [litrossia.ru>item/mezhdu-dushoju-tmoj-i-chuvstvom...](http://litrossia.ru/item/mezhdu-dushoju-tmoj-i-chuvstvom...) (дата обращения: 10.11.2024).

*Фромм Э.* *Искусство любить* / пер. с англ. ; под ред. Д. А. Леонтьева. 2-е изд. СПб., 2005.

*Цветева М.* *Сочинения* : в 2 т. Т. 1 : Стихотворения; Поэмы; Драм. произведения / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц ; вступ. ст. Вс. Рождественского. Минск, 1989.

*Статья поступила в редакцию 28.11.2024 г.*



Научная статья

УДК 81'27:355.013.1 СВО + 130.2:27-1 + 812.161.1-1(477.61/.62) + 821.161.1-145 Ревякина

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.010

## ДИСКУРС СВЯЩЕННОЙ ВОЙНЫ В «ШАХТЕРСКОЙ ДОЧЕРИ» АННЫ РЕВЯКИНОЙ: ТРАДИЦИЯ, ИНТОНАЦИЯ, ПРИРАЩЕНИЕ СМЫСЛА

Светлана Борисовна Королева<sup>1</sup>  
Евгения Александровна Митина<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup>Нижегородский государственный лингвистический  
университет им. Н. А. Добролюбова,

Нижний Новгород, Россия

<sup>2</sup>Московский педагогический  
государственный университет,  
Москва, Россия

<sup>1</sup>svetlakor0808@gmail.com,

<https://orcid.org/0000-0002-7587-9027>

<sup>2</sup>27jenni270@mail.ru,

<https://orcid.org/0009-0005-4175-4145>

**А н н о т а ц и я.** В статье анализируется содержание темы Священной войны в поэме Анны Ревякиной «Шахтерская дочь» в контексте формирования и развития соответствующего дискурса в русской культуре. Доказано, что создание в 1916 г. первой версии песни «Священная война» и в 1941 г. ее второй версии есть одно из следствий рефлексии об онтологической сущности войны в русской религиозной философии. В то же время истоки русского поэтического дискурса Священной войны обнаруживаются в военной поэзии, в том числе книжной и народной поэзии об Отечественной войне 1812 г. Утверждается, что в современной военной поэзии дискурс Священной войны закономерно стоит в центре художественного смысло-оформления опыта боевых действий на Донбассе. В донбасской поэзии в дискурс Священной войны входят новые элементы: ценностно заряженные образы русской военной истории и мотив братской близости человека Небесным силам, которые помогают ему в борьбе за Правду. Анна Ревякина в поэме «Шахтерская дочь» обновляет эмоционально-стилистическую интонацию, традиционно оформляющую поэтический дискурс Священной войны, и привносит новые элементы в его содержание. К новаторским элементам дискурса в поэме относятся: интимно-личностная интонация, пафос борьбы за мужское и женское в их живой взаимосвязи и взаимодействии, идея сохранения любви.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** дискурс Священной войны; русская религиозная философия; русская поэтическая традиция; донбасская поэзия; Анна Ревякина; поэма «Шахтерская дочь»

**DISCOURSE OF HOLY WAR  
IN “THE MINER’S DAUGHTER” BY ANNA REVYAKINA:  
TRADITION, POETIC INTONATION, INCREMENT OF MEANING**

**Svetlana B. Koroleva<sup>1</sup>**

**Evgenya A. Mitina<sup>2</sup>**

<sup>1,2</sup>*Linguistics University Of Nizhny Novgorod ,  
Nizhny Novgorod, Russia*

<sup>2</sup>*Moscow Pedagogical State University,  
Moscow, Russia*

<sup>1</sup>*svetlakor0808@gmail.com,*

<https://orcid.org/0000-0002-7587-9027>

<sup>2</sup>*27jenni270@mail.ru,*

<https://orcid.org/0009-0005-4175-4145>

**Abstract.** The paper analyzes the content of the Holy War theme in the poem “The Miner’s Daughter” by Anna Revyakina in the context of development of the correspondent discourse in Russian culture. It is argued that appearance of the first version of the song “Holy War” in 1916 and its second version in 1941 is a consequence of deep reflection on the ontological essence of war in Russian religious philosophy. At the same time, the origins of Russian poetic discourse of Holy War are rooted in war poetry, including literary and folk verse about the Patriotic War of 1812. It is argued that in modern war poetry the discourse of Holy War stands in the center of aesthetic conceptualization of the Donbass war experience. In ‘Donbass poetry’ new elements are formed within the discourse of Holy War: value-charged images of Russian military history and the motif of fraternal closeness of a human participating in a ‘justified’ battle to the heavenly forces that help him in this struggle. It is determined that Anna Revyakina in the poem “The Miner’s Daughter” renews the emotional and stylistic intonation which traditionally forms the poetic discourse of Holy War, and brings new elements to its content. The innovative elements of the discourse in the poem include the following: intimately personal intonation, the pathos of struggling for the masculine and feminine in their living interaction, the idea of saving love.

**Key words:** discourse of Holy War; Russian religious philosophy; Russian poetic tradition; ‘Donbass’ poetry; Anna Revyakina; poem “The Miner’s Daughter”

**1**

«Священная война» — понятие одновременно универсальное и национально окрашенное, терминологически определенное и символически многозначное. Оно имеет константный содержательный стержень и переменные, которыми его содержание прирастает в разные культурно-исторические эпохи. Содержание этого понятия зависит не только от общенародного отношения к общечеловеческому феномену священных войн — войн народов за свое святилище, божество [Грант, с. 176], за свою веру и религиозные убеждения [Матонин], — но и от непосредственных исторических событий, равно как от способа их осмысления.

В размышлениях Николая Сербского «Война и Библия» стержневое содержание понятия «Священная война» обрастает смыслами, порожденными опытом Первой мировой войны. «Божия война — это всегда битва за правду против ужаса лжи», — пишет святитель, высвечивая духовную составляющую понятия [Сербский, 2016]. Что же касается исторических смыслов, ими отмечены высказывания святителя о том, что захватническая война для православных христиан не только недопустима, но подлежит осуждению, в то время как война оборонительная или же освободительная, связанная с защитой (православного) народа и (православной) веры, благословенна.

Опыт Первой, а затем и Второй мировых войн задал множественные импульсы к осознанию русской религиозной философией духовных причин и духовного смысла войны. Особый же — русский — вектор этого осмысления был сформирован еще древнерусской социополитической и духовно-религиозной практикой: «...для Руси не было характерно ощущение ратного дела и управления государством» как чего-то «достойного, но все-таки далекого от святости». Они понимались как способы «проявления любви к ближним», как дела духовного и физического героизма [Каптен, с. 122]. В русле отношения к ратному делу как подвигу самопожертвования во имя ближнего своего и во имя Родины — подвигу, связанному с защитой «реальности абсолютной — веры христианского народа» [Лосский], — были осмыслены две сокрушительные войны XX в. двумя видными философами этого времени: отцом П. Флоренским и профессором В. Н. Лосским.

Высказывание Флоренского из записанной в 1915 г. (в составе заметок и впечатлений этого года [Коробов-Латынцев]) и опубликованной позднее панихиды об усопших воинах заканчивается словами о солдатской жертве во имя Родины и ближних и об очищении и преображении всего народа через эту жертву: «...Те, кто положил жизнь свою за нашу общую мать Родину... разве они не связаны с нами узами теснейшими — и любви, и близости, и родства? <...> Помолимся же... чтобы эта кровь послужила залогом нашего обновления и утверждением наших братских уз навеки» [Флоренский, с. 161].

Слова Лосского о том, что только та война может быть «названа справедливой», «...в которой человек, будучи призванным к абсолютной цели, осознанно... посвящает себя относительным ценностям... земля, Родина. И эта жертва приобретает абсолютный, неуничтожимый и вечный характер для человеческой личности» [Лосский], дополняют рассуждения Флоренского, привнося в содержание понятия «священная война» (здесь: справедливая) значение ратного подвига, жертвы на войне для становления личности.

Вместе с тем в словах П. Флоренского обращает на себя внимание проявление идущего из языческой древности ощущения кровной связи человека с родной землей, его рождающей. Не только ради страны, народа, предков и всех ближних, по Флоренскому, нужно жертвовать собой на войне, чтобы обратить ее в войну священную, Божью, но и ради самой родной земли — святой для человека своим материнством, своей «жизненной плодоносящей силой» [Топоров, с. 7],

мистически связанной со Вселенной, одновременно дающей жизнь, кормящей и погребаящей по смерти [Федотов, с. 24].

Приоткрывая не фольклорную, но космическую тайну русского содержания понятия «Священная война», С. Н. Булгаков в «Размышлениях о войне» (написаны в 1940 г.) утверждает: «В войне... проявляются силы не только человеческие, но и нечеловеческие, духовные, которые вообще действуют в мире. <...> В высшем напряжении человеческой трагедии осуществляется и высшее напряжение человеческого духа — самоотвержение. <...> Софийно творение, софийна история и — приходится признать... софийна и война, т. е. проявляющиеся в ней или, вернее, вопреки ей, но через нее, софийные начала жизни» [Булгаков, 1997]<sup>1</sup>.

Таким образом, в русской религиозно-философской мысли первой половины XX в. содержание понятия «Священная война» оформилось в результате синтеза фольклорного мироощущения, с характерным для него представлением о неразрывно-кровной связи народа с матерью-землей, и мировоззрения православного — в его русском изводе, признающем ратный подвиг во имя Родины, защиты веры и ближних своих святым, а войну, ведомую в этих целях, — священной.

Одним из следствий синтеза идей философско-религиозных, православных и фольклорных в содержании понятия «Священная война» (синтеза, заданного философской рефлексией) явилось создание А. А. Бодя в 1916 г. первой, оставшейся неизвестной широкому читателю и слушателю, версии песни «Священная война», которая была в июне 1941 г. взята Лебедевым-Кумачом за основу его знаменитого стихотворения. Действительно, торжественно-одический строй поэтического текста, его символическая образность, сочетающая элементы христианского кода (*священная война; сила темная; царство тьмы; всей силою, всем сердцем, всей душой; ярость благородная*) с элементами фольклорными (*гнилая нечисть; земля милая; крылья черные*) и книжными (*душители пламенных идей; тевтонская орда*), поэтическая лексика, восходящая к более и менее известным стихотворениям XVIII–XIX вв. (*смертный бой; ломить; русский край родной; поля просторные*), — все это говорит в пользу версии, изложенной поэтом, историком А. Черновым в 2017 г. [Чернов]. Через этот текст особое, национально-специфическое представление о священной войне, синтезирующее фольклорную стихию с философско-религиозными суждениями и гражданско-поэтическим языком и образностью, проникает в русскую литературу и закрепляется в ней.

В то же время можно предположить, что поэтический дискурс Священной войны формировался в русской литературе продолжительное время и что его признаки можно найти в более ранних текстах. Действительно, художественно-смысловые элементы, из которых постепенно складывается этот дискурс, прослеживаются, в частности, в военной поэзии (книжной и особенно народной)

---

<sup>1</sup> Ср.: из «Предисловия» к «Разговорам о войне» Вл. Соловьева: «Безусловно неправо только само начало зла и лжи, а не такие способы борьбы с ним, как меч воина или перо дипломата: <...> каждый раз то из них лучше, которого приложение уместнее, то есть успешнее, служит добру» [Соловьев, с. 9].

об Отечественной войне 1812 г. Понятно, что сам исторический контекст угрозы существованию России, русского народа и русской культуры, которую несла с собой наступающая европейская армия, подталкивал и офицеров [Высочков], и простых солдат к осмыслению необычного, общенародного характера этого военного противостояния. Симптоматично, что в одном из стихотворений Ф. Глинки, созданных в судьбоносном году, для защиты «друзей, Отечества, народа» поэт призывает «России верных сынов» сомкнуться «в ратном строе» или пасть «в родных полях». Если «ратный строй» здесь *стилистически* отсылает к древнерусской литературе и идее святости воинского подвига во имя Родины и веры, то «родные поля» *понятийно* соотносят стихотворение с фольклорной картиной мира.

Примечательно, что в народной поэзии — исторических песнях времен Отечественной войны — «высокий смысл защиты Отечества и соборного единения нации в период опасности» [Нестерова, с. 174] передается в таких формулах целеполагания, которые сливаются в единое ценностное основание представления о Родине (родной земле, стране), государстве (символом и центром которого является царь) и вере: «Ай да за Россию, за царя, за веру нужно гостеньку принять: / Ай да как на поле славном Бородинском поплотней дружка обнять!» [Исторические песни, с. 271]. Соответственно, и фольклорный мотив кровной связи человека, народа с родной землей преобразуется в этих песнях в мотив глубинной связи с матерью-землей его культуры, его государства. Именно это прочитывается в изображении разорения Москвы «ворами-французами» — разорения, на которое родная земля откликается масштабно и незамедлительно: «потрясалась мать-сыра земля», «мать-сыра земля расступилась» [Там же, с. 273]. Синтез фольклорной картины мира, религиозных верований и гражданственно-патриотической позиции в восприятии войны, очевидный в этих песнях, подготавливает ту почву, на которой впоследствии и произрастает поэтический дискурс Священной войны.

## 2

В современной донбасской поэзии (или Z-поэзии) дискурс Священной войны стоит в центре художественного смыслоформления опыта боевых действий на Донбассе и — шире — украинской земле, что, разумеется, нельзя считать случайностью. Содержание, которым понятие «Священная война» наполняется в ходе формирования и развития русской культуры, выстроено (как мы попытались показать) вокруг *идеи святости ратного подвига, совершенного во имя Родины-Отечества, защиты родной земли, религиозных убеждений (веры) и своих ближних (в расширительном понимании — своего народа)*. Очевидное общее историко-политическое значение военного столкновения на Донбассе как столкновения русского мира с антирусским, равно как и наступательно-агрессивный характер различных (от идеологических до военных) русофобских, антирусских проявлений сил, враждебных по отношению к русскому народу, русской культуре

и России, явились тем основанием, на котором обращение к дискурсу Священной войны в военной поэзии стало не только возможным, но и необходимым. Иными словами, оно стало следствием попытки художественного осмысления событий большой истории.

Само понятие «Священная война» не часто фигурирует в донбасской поэзии, хотя отдельные примеры прямого — и одновременно аллюзивно-символического, через опору на текст знаменитой песни и общенациональное представление о безусловной ценности Великой Победы — обращения к нему существуют. Так, это понятие становится точкой окончательной сборки смыслов, драматически-символической кульминацией и развязкой в стилизованном под современную разговорно-бытовую речь стихотворении Натальи Возжаевой:

<...>

И вдруг я говорю: Священная война,  
А мне твои друзья: рашистская собака.

<...>

Василий, значит так: я гордая страна,  
Не рашка, как твои друзья зовут Россию.  
И у страны сейчас Священная война.  
Короче говоря, не друг ты мне, Василий.

[«ПоЗыVнОй — Победа!»]

Именно к этому понятию как ценностному центру и нравственному императиву стягиваются и строки стихотворения Елены Заславской «Благородный Дон» — произведения, известного как текст одного из хитов рок-группы «Звербой»:

<...>

От злого дикаря,  
нациста-людоеда  
прикрой родную мать —  
огромную страну!

Пока ты не возьмешь  
Священную Победу —  
ты вправе продолжать  
Священную войну [Там же].

При этом значимыми признаками поэтического дискурса Священной войны, без упоминания самого понятия, «донбасские» тексты наполнены в высочайшей степени. Именно к нему восходит система мотивов святости ратного подвига, кровной связи с родной землей, защиты не только Родины, но и Правды, помощи свыше в противостоянии силам тьмы. Кроме того, донбасская поэзия вовлекает новые смыслы в поэтический дискурс Священной войны; иными словами, она достраивает этот дискурс, преображая его изнутри. Постоянство аллюзивной соотнесенности войны на Донбассе с отечественной историей в целом и Великой Отечественной войной в частности позволяет говорить о вхождении в поэтический

дискурс Священной войны символически-ценностных образов русской (особенно военной) истории. Значительную роль начинают играть образы Небесных сил, ангелов Божьих, Богородицы, Христа; кроме того, особый характер приобретают отношения между ними и автором-лирическим героем или его героями: в ситуации пограничного существования человека между жизнью и смертью, в ситуации гибели, значимой потери или напряжения всех сил Господь и его ангелы становятся ближайшими собеседниками, друзьями человека и одновременно остаются всемогущими (или почти) Силами добра.

Таким образом, в корпусе донбасской поэзии в дискурс Священной войны входят новые элементы: ценностно заряженные образы русской (военной) истории и мотив дружеской, братской близости человека, участвующего в битве за Правду, с Небесными силами, которые помогают ему в этой борьбе. К ряду поэтических произведений, в которых так или иначе проявлен «обновленный» (точнее, обогащенный новыми признаками) дискурс Священной войны, относятся, в частности, стихотворения Марии Ватугиной «Отболим, отплачем и отвоемся...» (как и весь «Триптих» 2022 г.) и Ольги Старушко «Икона» (2022), Дмитрия Артиса «В миру ли на ветру, в молитвах и борьбе...» (2022) и Дмитрия Молдавского «Русской армии слава и сила...», «Эта битва не будет легка...» (2022), многие из «донбасских» стихотворений Александра Проханова, написанных в 2022–2023 гг. и тогда же положенных на музыку и ставших широко известными как тексты песен в исполнении Юлии Чичериной («Икона Донбасса», «Марш русского Донбасса», «Минометный джаз-оркестр», «Солдат из Назарета»), и произведения Анны Ревякиной...

### 3

«Донбасс хотел жить по законам своих предков, по законам своей родной земли, говорить на русском языке, чтить своих героев, героев Великой Отечественной войны, поэтому это Священная война» [Поэтическая реплика...], — так подступает к объяснению «битвы за Донбасс» как Священной войны автор одиннадцати поэтических книг (в их числе — «Герои» и «Восемь. Донбасских. Лет») Анна Ревякина. Дискурс Священной войны фундирует образность и сюжет одного из ее выдающихся поэтических творений — поэмы «Шахтерская дочь»<sup>2</sup> [Долгинцев-Межевой]. Она была написана в течение лета — осени 2016 г., время действия поэмы охватывает 2014 г. и начало 2015 г. — ранний период так называемой «русской весны».

Особенности функционирования в поэме дискурса Священной войны определяются, с одной стороны, имплицитным его присутствием в тексте (поэтесса не вводит в текст само понятие «Священная война») и, с другой, жанровой гибридность поэмы, соединяющей документальность с художественностью, что, в свою очередь, связано с психологической, духовной, биографической близостью

---

<sup>2</sup> Эта поэма удостоена Гран-при VIII Международного литературного фестиваля «Чеховская осень» и других национальных и международных премий.



героини автору (главная героиня Мария, по признанию поэта, «на две трети я»). Эти две особенности сходятся в точке «антипафосности», «антипатетичности», в результате чего поэма воспринимается читателем как предельно искреннее, личностное, рождающееся здесь и сейчас высказывание о том, что прожили, через что прошли не только герои, но и автор:

Эта девочка — достоверная,  
как война, что в моем окне.  
[Ревякина, с. 248]<sup>3</sup>

В связи с этим дискурс Священной войны реализуется в поэме особым образом: «Священная война» не предъясняется читателю (слушателю) как некий общий императив или исторический факт, не соотносится с другими текстами, авторами, событиями, но вырастает изнутри текста как его — и автора — подлинная, становящаяся вместе с ними реальность. В то же время содержание дискурса в поэме, при некотором своеобразии деталей, соотносится с тем его вариантом, который оформился в донбасской поэзии в целом.

Автор рисует подчеркнуто неидеальную, наполненную предельно конкретными деталями картину мирной семейной жизни, в которой есть место какао и яблокам сорта золотой ранет, звездному небу и походам в зоопарк. В этом мире Марии-ребенка особая роль принадлежит отцу, он является его центром, мерилем его правильности и жизненности: «У Марии был дом — занавески и витражи, / был отец, который ей говорил: “Ложи!”» (с. 249). С приходом войны отец в одно мгновение исчезает из ее мира: сначала он уходит на фронт и только изредка пишет письма, а потом погибает.

А потом приходила война, забирала в строй  
самых смелых и самых правильных из людей (с. 252).

Детский мир Марии, утратив свой центр, мгновенно разрушается, и на его обломках из тоски, боли, вынужденного взросления, любви и долга появляется мир мужского действия, жесткого выбора и софийного бытия личности перед лицом смерти. Героиня замещает в строю своего отца и тем самым отказывается от своей женственности — в пользу мужественности, от своего потенциального материнства — в пользу «отцовства», от нежности и мягкости — в пользу твердости и решимости. Она делает страшный, но единственно верный для нее выбор — стать снайпером и защищать родную землю: «Я убью всякого, кто посмеет подойти ближе, чем эти низкорослые горы» (с. 266). Но при этом каждая оборванная ею жизнь, каждое совершенное над врагом насилие отзывается болью в ее женском сердце, каждая ее пуля выжигает нежную душу:

Здравствуй, мама! В моем блокноте  
не осталось живого места, на сердце пусто (с. 276).

<sup>3</sup> Далее стихотворные отрывки из поэмы «Шахтерская дочь» цитируются по данному изданию с указанием в круглых скобках страницы.

В соответствии с установками на «антипафосность», автобиографичность и документальную реалистичность текста дискурс Священной войны встроены в ткань достоверного повествования о том, что противопоставлено всему женскому — дочернему, материнскому, любовно-заботливому, нежному и просто живому. Не случайно война изображена через восприятие девочки, а потом юной девушки Марии, с голосом которой подчас сливается подчеркнуто женский голос автора. То разрушительное, что несет с собой война: смерть, насилие, ненависть, — противопоставлено обоим этим голосам, равно как и счастливому детству Марии, озаренному подлинной близостью детей и родителей, женщин и мужчин в донбасской шахтерской семье.

С идеей противоестественности насилия и ненависти, с пониманием того, что избежать их на войне невозможно, связаны особый драматизм и трагическая интонация в поэме. В то же время над этой идеей и этим пониманием в «Шахтерской дочери» встают образы жертвенной любви — к своему и общему (родовому) прошлому, к своей семье, родному дому, родной земле. Тема любви, перерастающей в чувство долга, в веру в необходимость ответа насилием на насилие во имя защиты того, что свято и дорого, призывающей мужчину и женщину *действовать*, в поэме Анны Ревякиной является центральной. В качестве таковой она создает особый индивидуально-авторский вариант дискурса Священной войны.

Этот вариант можно описать как художественно-документальный образ войны, максимально близкий героине и автору во временном и пространственном отношениях (как достоверная, здесь-и-сейчас разворачивающаяся реальность), предельно далекий для них в отношении психологическом (как реальность насилия и ненависти, противоречащая женскому — рождающему, несущему жизнь, освещенному любовью — началу) и глубоко взаимодействующий с ними в плане духовном (как софийная реальность, способствующая духовному возрастанию личности). Соответственно этому сложному, амбивалентному образу в дискурсе Священной войны в поэме своеобразно функционируют мотивы фольклорные, гражданственные и христианские (православные).

Что касается фольклорных мотивов, их место и содержание в дискурсе Священной войны определяется ключевой ролью темы кровно-родственной связи человека и земли в поэме в контексте ее «документальной» реалистичности. Фольклорные по своему происхождению образы ворон и воронов в поэме возникают не собственно как знаки беды, но как признаки фактической реальности войны. При этом «воронье» само врастает в войну, обнаруживая в своем имени созвучие с ней и способность к ней приспособляться: «Воронки, воронье, война...» (с. 263); «Эх, донецкие ветры — вольница, житница, / а теперь безлюдье — лишь псы да вороны» (с. 270); «В небе зимнем, что запятая, / черный ворон — в броню одет..» (с. 272).

Природа проходит через страдания и смерть вместе с героиней, вместе с автором — свидетелем, наблюдающим войну «в окне», вместе со всем Донбассом: «Вот деревья — сплошные виселицы» (с. 253); «Приходила зима — снежная, белая — / и деревья стояли сказочные, звенящие. / Умирили воины — юные, смелые — /

умирали стоя, умирали по-настоящему» (с. 270); «...но февраль обочин, / где деревья все еще мертвецы, / где не будут вылуплены птенцы» (с. 277).

Тема неразрывной связи человека с родной землей в соотнесенности с темой ее защиты от врага реализуется в поэме, в частности, в образе горсти земли, которую героиня (как бы вспоминая древнерусский ритуал съедания горсти земли в подтверждение верности и нерушимости клятвы [Афанасьев, с. 818]) готова «трижды» грызть: «Горсть земли — трижды. Я стану грызть эту землю — эту рыжую глину, эту свинцовую гирию, эту черную плоскость. До самого горизонта...» (с. 266).

Трудный выбор Марии оправдан возрастанием ее любви, ее души на войне: защищая донецкую землю, она «врастает нервами» «в степь» и постепенно осознает, что у них «одна на двоих душа» (с. 267); убиенная, она «врастает хребтом» в донецкие черноземы и продолжает жить этой общей с ними душой.

Фольклорные и христианские мотивы часто оказываются тесно переплетены в тексте, и в этом переплетении прослеживается значимая закономерность: духовное превалирует над душевным, небесное над земным, и православные смыслы пронизывают и претворяют собой фольклорную образность.

Так, письмо Марии отцу, стилизованное под малый жанр русского фольклора, оканчивается аллюзией на библейский миф о потерянном рае, и эта аллюзия разворачивает течение высказываний в письме в обратную сторону:

Дорогой отец,  
не дари колец,  
не дари цветов,  
берегись полков,  
воротись домой  
под большой луной,  
станем жить-тужить,  
до чужих женитьб,  
<...>

Воротись, отец,  
воротись, боец,  
станем сказки плесть,  
вот добро, вот честь...  
Вот наш спелый сад,  
вот ползучий гад,  
райских яблок сок.  
Этот сад — есть Бог.  
Этот дом есть мы... (с. 254)

Если «наш спелый сад» «есть Бог», а «дом есть мы», то «мы» обязаны выйти из «дома» для того, чтобы защитить не только сад, но и Бога в нем, т. е. в себе и на своей земле. И пока «ползучий гад» рядом с садом, боец не может вернуться. Мария, фактически переключаясь в этом письме с фольклорного кода на код библейский, христианский, сама отвечает на свою просьбу к отцу отказом.

В поэме Ревякиной народ, принимающий вызов войны в согласии с Божьей волей, получает поддержку свыше. При этом защита родины и смерть за нее ассоциируются с Воскресением Христа, торжеством Жизни над смертью:

Этот мир все еще подчиняется божьим законам,  
этот мир состоит из патронов и пары сапог.  
Николай говорил, что победа, добытая смертью, —  
это просто победа над страхом, победа побед (с. 255).

В идейном содержании и образности поэмы обнажаются духовные причины и духовные законы войны. Автор прибегает к библейской метафоричности и образам, расширяющим хронотоп произведения, выводящим его в топографическое бытие: Авель противопоставляется Каинам, которые преследуют его и посягают на его землю («Авель помнит, что всюду Каины, / только высунешься — убьют» (с. 261)); на руках отца Марии люди умирают и воскресают, на его глазах открываются «ходы в Преисподнюю» (с. 265).

Небесное покровительство воинам-дончанам в тексте изображается с помощью православной символики. Упоминается икона «позолоченного Николая» — Николая Чудотворца, которая особенно помогает всем молящим о защите и покровительстве. У Марии есть свеча, что «горит всеночно». В тексте сближаются образы крестиков в блокноте у Марии-снайпера и крестов на погостах.

Небесную помощь и помощь от матери-природы Донбасс получает не только в ответ на терпеливое принятие своего крестного пути («С нами Бог, с нами солнце и с нами дождь, / зарядивший снайперскую винтовку» (с. 266)), но и в связи с искренним упованием на Бога:

По чужому стрелять, своего прикрывать, что есть силы  
повторять: «Слава Богу! Живой! Слава Богу! Живой!» (с. 256)

С упованием на Бога связаны в поэме темы победы над страхом смерти, способности преобразить свою скорбь в духовную мощь, преодоления физических и нравственных страданий во имя добра и правды: «Смерть идет по чьему-то следу, / дай-то Бог, чтобы шла в обход» (с. 257). Из упования на Бога рождается и молитва главной героини за всех погибших: «Я молюсь обо всех двухсотых / с наступлением темноты...» (Там же).

Жизнь дончан превращается в житие: они фактически становятся святы своей решимостью положить свою жизнь на алтарь победы. Вставшие на защиту родной земли и своего народа от нацизма, физической и духовной смерти, воины изображаются в поэме освященными страданием и верностью родине и Богу:

А мы войны святые дети,  
а мы войны священный крест  
несем и, в общем-то, не ропщем... (с. 263)

Особенно пронзителен образ главной героини Марии, соединяющей в себе иконописную экфразичность и мотивы детской простоты, безыскусности, бедного сиротства:

Ее руки — не толще веточек,  
ее стопы — балетный свод,  
она будет из добрых девочек,  
из наивных святых сирот.  
Ее платье — бедность мрачная,  
ее крестик — металл да нить (с. 248).

Идея духовной близости Марии к состоянию святости передается и другими средствами: эпитетами, стилизованными под фольклорные («русококая ясна девица»), колористической соотнесенностью с образом Богородицы — через голубой цветок («в волосах голубой цветок»), указанием на ее физическую аскетичность, избличающую одухотворенность плоти (автор называет ее «прозрачной» девочкой).

Особое место в переплетенном функционировании православных и фольклорных мотивов в поэме занимает образность, связанная с идеей духовного родства человека Господу, с идеей родственной близости, отцовско-сыновних отношений между ними. Бойцы-воины Донбасса предстают детьми донецкой земли, о которых заботится Господь-отец:

Эти воины — дети кротами изрытой земли,  
вместо нимба Господь отдал им коногонку.  
Вместо сердца Господь даровал антрацит,  
вместо вдоха степного — горючесть метана (с. 256).

Особенное стилистическое оформление обретают мотивы веры в Иисуса Христа и надежды на его помощь. Сплетение традиционных молитвенных формул с элементами военного жаргона обнажает глубину вовлеченности героини, а вместе с ней и всех русских защитников Донбасса, в войну как священное стояние за Родину и Правду:

Господи Иисусе, как же страшно,  
стало минное поле, была пашня.  
Небо черно от дыма, глаза режет.  
Господи, мы одержимы, мы — нежить.  
Господи, я — отшельник, стрелок, пешка.  
Господи, присмотри за мной, установи слежку,  
приставь ангела, чтобы рука не дрогнула... (с. 269)

Символична в этом отношении композиция «Шахтерской дочери». В поэме 33 части: количество, как подсказывает сам автор, символически-аллюзивно отсылает к возрасту Христа, «к переломному возрасту, когда решается, быть ли ему распятым или нет» [Долгинцев-Межевой]. Распятой в поэме предстает родная земля, которую необходимо спасти, чтобы воскресить: «Кто спасет распятую

землю эту?» (с. 265). Земля Донбасса для своих защитников свята своей кровной связью с ними и в то же время своим страданием. Она, как и ее защитники, освящается болью.

Православное звучание в поэме приобретает и гражданственный мотив ненависти к врагу, убивающему родину и родных. Особый религиозный тон этому мотиву задает в поэме образ черной совести, соотнесенный с мыслью о том, что ненависть противоречит человеческому естеству, поскольку противоречит божественному естеству — любви.

Черной совести боль фантомная,  
боль, что мучает по ночам,  
эта домна внутри огромная,  
наша ненависть к палачам (с. 261).

Это поэтическое откровение, соотносимое в целом с религиозной составляющей поэтического дискурса Священной войны в донбасской поэзии, разительно отличается, например, от размышлений о близости любви и ненависти на войне, которые в рассказе М. А. Шолохова «Наука ненависти» (1942) приписаны некоему лейтенанту Герасимову: «...И воевать научились по-настоящему, и ненавидеть, и любить. На таком оселке, как война, все чувства отлично оттачиваются. Казалось бы, любовь и ненависть никак нельзя поставить рядышком. <...> Тяжко я ненавижу фашистов за все, что они причинили моей Родине и мне лично, и в то же время всем сердцем люблю свой народ и не хочу, чтобы ему пришлось страдать под фашистским игом» [Шолохов, с. 23].

Наиболее частотные же гражданственные мотивы в поэме связаны с ценностно-символическими отсылками к Великой Отечественной войне. Например, 26 мая 2014 г., когда бомбили аэропорт, метафорически соотносится с 22 июня 1941 г.: «...месяц май неожиданно станет военным июнем» (с. 268). Горящую траву донецкой земли поэтесса сравнивает с образом вечной славы победы на груди ветерана. Вера в грядущую победу освещает весь текст поэмы:

Что нас ждет впереди? Победа!  
И отмщенье за всех отцов (с. 266).

При этом так же, как мотив ненависти в поэме преобразуется православным мировоззрением, вера в победу в войне ассоциирована с верой в обожение человека, жертвующего для правого дела всем своим существом, в возможность его восхождения к Богу («Мы вкусим и вина, и хлеба, / на двоих мы разделим рай» (с. 257)), в восстановление человеческой справедливости и высшей Правды: «...канет в Лету лихолетье, и Бог воздаст» (с. 258).

Сохраняя общерусский содержательный стержень дискурса Священной войны («Священная война» в общерусском понимании — *любая война, которую народ ведет за сохранение своей Родины, своего государства и своей культуры, включая веру*; центральным для этого понятия в русской культуре является представление о святости ратного подвига, совершенного во имя Родины), работая в русле

традиционного для поэтического варианта этого дискурса синтеза фольклорной картины мира, православного кода русской литературы, философских и гражданственно-патриотических идей, Анна Ревякина в поэме «Шахтерская дочь» в целом обновляет и эмоционально-стилистическую интонацию, оформляющую дискурс, и элементы его содержания.

Что касается интонационного оформления, для него характерны исповедальность, особая искренность и антипафосность. Эти признаки можно считать сущностными особенностями авторского стиля, достигаемыми фрагментарностью композиции и особенно тесными отношениями между героиней и автором, а также образно-стилистическими средствами. Анна Ревякина совмещает в своем тексте разные лексическо-семантические элементы: от церковнославянизмов (*дщерь, всенощно, отмщенье, вкусить*) до просторечий (*ложй*), от специальных слов и профессионализмов, ассоциирующихся с шахтерским делом (*домна, коногонка*), до фольклорных и псевдофольклорных формул (*не дари колец, ясна девица, воротись домой*), от книжной лексики (*боль фантомная, ненависть к палачам*) до разговорных элементов (*платище, что есть силы*), элементов военного жаргона (*двухсотые*) и лексики военной тематики (*боец, минное поле, забирать в строй*). Разумеется, особенно значимое место в стилистике текста поэмы занимают авторские метафоры, зачастую также совмещающие разностилевые элементы (как, например, в этом случае: «Смерть идет по чьему-то следу, / дай-то Бог, чтобы шла в обход»).

Так или иначе, все эти элементы авторского стиля сообщают ключевому для поэмы дискурсу Священной войны особую личностную глубину и искренность интонации. В интонационно-эмоциональном смысле дискурс Священной войны в поэме вступает в противоборство с тем его возвышенно-поэтическим, торжественно-одическим вариантом, который оформился в тексте песни «Священная война» и, как можно предположить, закрепился в военной поэзии Великой Отечественной войны в целом, и стилистически сущностно обновляется.

Что же касается содержательного наполнения дискурса в поэме, общий вектор смысловых приращений в ней соотносим с выделенными выше элементами, характерными для донбасской поэзией в целом. В поэме этот вектор реализован, разумеется, в соответствии со своеобразием индивидуально-авторской картины мира. К индивидуальным содержательным элементам следует отнести в первую очередь идею вытеснения войной всего женского, женственного. Эта многократно проведенная и глубоко философски осмысленная в поэме идея втягивает в себя и фабульную линию судьбы Марии, и мотивы страданий родной земли, выжигания души (ассоциированной с женскостью) убийством и ненавистью, и тему противоестественности насилия, замещающего жизнь (даруемую женщиной) смертью. «Священная война» в поэме ведется за естественность мирной жизни, за взаимодействие мужского и женского в любви, за родную землю, человеческую память и Божью Правду.

При всей значимости фольклорных мотивов (с акцентом на мотиве неразрывной связи человека с родной землей) для функционирования дискурса



Священной войны в поэме ключевыми являются мотивы философско-религиозные. Они зачастую пронизывают собой и фольклорные, и гражданственные идейно-образные элементы и задают дискурсу Священной войны в тексте общее православное звучание, фокусируя его вокруг идеи сохранения и приумножения (жертвенной) любви.

*Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. М., 2015. Т. 1.

*Булгаков С. Н.* Война и русское самосознание. М., 1915.

*Булгаков С. Н.* Размышления о войне // Булгаков С. Н. Труды по социологии и теологии : в 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 650–692. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Sergij\\_Bulgakov/razmyshlenija-o-vojne/#source](https://azbyka.ru/otechnik/Sergij_Bulgakov/razmyshlenija-o-vojne/#source) (дата обращения: 16.04.2024).

*Высочков Л. В.* «Война теперь не обыкновенная, а национальная»: народы России в Отечественной войне 1812 года // Участие народов России в Отечественной войне 1812 г.: материалы Всерос. науч. конф. (г. Элиста, 11–14 сент. 2012 г.). Элиста, 2012. С. 18–25.

*Грант М.* Греческий мир в доклассическую эпоху / пер. с англ. Т. Азаркович. М., 1998.

*Долгицев-Межевой А.* Донецкий поэт Анна Ревакина: «Я выплакала поэму “Шахтерская дочь”» // ИА Регнум : сайт. 2019. 6 сент. URL: <https://regnum.ru/news/2770162> (дата обращения: 18.07.2023).

Исторические песни / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. С. Н. Азбелева. М., 2001.

*Каптен Г. Ю.* Проблема отношения к войне в Византии и на Руси // Бюл. Центра этно-религиоз. исслед. 2016. № 4 (4). С. 120–136.

*Кашкин А. С.* Концепция священной войны в книге Второзаконие // Христианское чтение. 2013. № 2. С. 170–189. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Aleksej\\_Kashkin/kontseptsija-svjashhennoj-vojny-v-knige-vtorozakonie/#source](https://azbyka.ru/otechnik/Aleksej_Kashkin/kontseptsija-svjashhennoj-vojny-v-knige-vtorozakonie/#source) (дата обращения: 10.06.2024).

*Коробов-Латынцев А.* Философ и война. О русской военной философии. М., 2022.

*Лосский В. Н.* Семь дней на дорогах Франции. Этюд о терминологии святого Бернарда. СПб., 2014. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Vladimir\\_Loskij/sem-dnej-na-dorogah-frantsii/#source](https://azbyka.ru/otechnik/Vladimir_Loskij/sem-dnej-na-dorogah-frantsii/#source) (дата обращения: 15.06.2024).

*Макаров А. И., Суровцев А. И.* Война // Православная энциклопедия : сайт. URL: <https://www.pravenc.ru/text/155138.html?ysclid=lylmls4ck377683142> (дата обращения: 06.06.2024).

*Матонин В. Н.* «Священная война» как социокультурный феномен // Europejska nauka XXI powiek : materialy VIII Miedzynar. nauk.-prakt. konf. Vol. 15 : Politologija. Filozofia. Przemysl, 2012. S. 55–59. URL: [http://www.rusnauka.com/13\\_EISN\\_2012/Philosophia/2\\_109662.doc.htm](http://www.rusnauka.com/13_EISN_2012/Philosophia/2_109662.doc.htm) (дата обращения: 19.07.2023).

*Нестерова Т. П.* Фольклорные мотивы в поэзии первой трети XIX века об Отечественной войне 1812 года // Сб. науч. тр., посвящ. 85-летию Мичуринского гос. аграр. ун-та : в 4 т. Мичуринск, 2016. Т. 1. С. 173–177.

«ПоЗыВнОй — Победа!». Антология современной патриотической поэзии // Союз писателей России : сайт. URL: <https://pisateli-rossii.ru/pozyvnoj-pobeda-antologiya-sovremennoj-patrioticheskoy-poezii/> (дата обращения: 18.06.2024).

Поэтическая реплика. «Шахтерская дочь». Анна Ревакина. ВГТРК. Вып. от 15.10.2022 // Смотрим : интернет-платформа. URL: <https://smotrim.ru/video/2495864> (дата обращения: 20.07.2023).

Правда // Православная энциклопедия : сайт. URL: <https://azbyka.ru/pravda> (дата обращения: 10.06.2024).

*Ревякина А. Н.* Шахтерская дочь // Поэзия русского лета. М., 2022. С. 248–278.

*Сербский Н., свт.* Война и Библия. Симферополь, 2016. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj\\_Serbskij/vojna-i-biblija/](https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Serbskij/vojna-i-biblija/) (дата обращения: 15.04.2023).

*Сербский Н., свт.* С Богом нас разделяет ложь // Сербский Н., свт. Мысли о добре и зле. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj\\_Serbskij/mysli-o-dobre-i-zle/2](https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Serbskij/mysli-o-dobre-i-zle/2) (дата обращения: 10.05.2024).

*Соловьев Вл.* Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории. Три свидания. М., 2018.

*Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре : в 2 т. Т. 1 : Первый век христианства на Руси. М., 1995.

*Федотов Г. П.* Русская религиозность // Федотов Г. П. Собр. соч. : в 12 т. Т. 10, ч. 1 : Христианство Киевской Руси. X–XIII вв. М., 2001.

*Флоренский П., свящ.* В санитарном поезде Черниговского дворянства // Новый мир. 1997. № 5. С. 146–161.

*Чернов А.* «Священная война». Автор слов Александр Бодэ (1865–1939). URL: <https://nestoriana.wordpress.com/2017/01/20/bode/> (дата обращения: 17.07.2023).

*Шолохов М. А.* Наука ненависти. М., 1942.

*Статья поступила в редакцию 23.09.2024 г.*

Научная статья

УДК 821.161.1-145 Долгарева + 82.091 + 82'06 + 81'23 + 355.013.1 СВО + 801.73

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.011

**ОПЫТ ЛИНГВОГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО ТОЛКОВАНИЯ  
СТИХОТВОРЕНИЯ А. ДОЛГАРЕВОЙ  
«ПЕРВОМУ ДВАДЦАТЬ, ВТОРОМУ СОРОК, ОТЕЦ И СЫН...»**

**Сергей Геннадьевич Павлов**

*Нижегородский государственный  
педагогический университет им. К. Минина,  
Нижний Новгород, Россия,  
sergeypavlov70@mail.ru,  
<https://orcid.org/0000-0001-8622-9022>*

**А н н о т а ц и я.** В статье представлено толкование стихотворения А. Долгаревой «Первому двадцать, второму сорок, отец и сын...». Предмет работы — герменевтические ситуации стихотворения. Цель — реконструкция его имплицитных смыслов. Новизна исследования определяется обращением к лингвогерменевтической интерпретации стихотворения А. Долгаревой. Продемонстрированы возможности лингвогерменевтической методики, выявлены основные смыслы стихотворения. Показано, что А. Долгарева может быть названа преемницей поэтической миссии А. Ахматовой.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** интерпретация; герменевтика; лингвистическая герменевтика; коммуникативный смысл; художественный текст; Z-поэзия; А. Долгарева

**AN EXPERIENCE OF LINGUO-HERMENEUTICAL  
INTERPRETATION OF A. DOLGAREVA'S POEM  
«THE FIRST IS TWENTY, THE SECOND ONE IS FORTY,  
THE FATHER AND SON...»**

**Sergey G. Pavlov**

*Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University,  
Nizhny Novgorod, Russia,  
sergeypavlov70@mail.ru,  
<https://orcid.org/0000-0001-8622-9022>*

**Abstract.** The paper presents an interpretation of A. Dolgareva's poem «The First is Twenty, the Second is Forty, Father and Son...». The subject of the work is the hermeneutic situations of the poem. The main goal is to reconstruct its implicit

meanings. The novelty of the study is determined by the appeal to the linguahermeneutic interpretation of A. Dolgareva's poem. The possibilities of the linguahermeneutic method are demonstrated, the main meanings of the poem are revealed. It is shown that A. Dolgareva can be called the successor of A. Akhmatova's poetic mission.

**Key words:** interpretation; hermeneutics; linguistic hermeneutics; communicative meaning; artistic text; Z-poetry; A. Dolgareva

## Введение

Анна Долгарева — поэтесса уже состоявшаяся и еще много обещающая, с узнаваемой интонацией и парадоксальным, наивно-искушенным взглядом, один из самых ярких представителей нового поэтического поколения и конкретно Z-поэзии. В настоящей статье анализируется ее стихотворение «Первому двадцать, второму сорок, отец и сын...».

Исторически сложилась так, что художественная литература в России выполняет функции историософии, философии, педагогики, служит существенным фактором формирования мировоззрения, гражданской позиции и экзистенциального самоопределения личности. Феномен Z-поэзии<sup>1</sup>, вызванный к жизни волею судьбоносных для русской цивилизации исторических обстоятельств, настоятельно требует своего читателя, популяризатора и исследователя.

Суггестивная сила художественного текста во многом определяется его интерпретацией. Эстетический модус функционирования языка, особенно поэтического, порождает нетривиальные смыслы и одновременно — серьезные трудности их реконструкции. Социальная значимость художественного текста, его глубина и интерпретационная неоднозначность обуславливают необходимость выработки эффективного исследовательского инструментария, способного минимизировать величину интерпретационной погрешности и предложить объективное, доступное для проверки толкование. Подобный инструментарий обеспечивает лингвистическая герменевтика художественного текста (далее — ЛГХТ).

## Методология исследования

ЛГХТ представляет собой лексикоцентричную процедуру толкования, реализуемую совокупностью лингвистических методик, неспециальными средствами осмысления языкового материала (работой со словарем, анализом словарных дефиниций) и изучением затекстовой информации, привлекаемой в качестве лингвопрагматического фона анализируемого текста.

Объектом ЛГХТ является герменевтическая ситуация — «ситуация, в которой можно либо понять, либо не понять текст» [Богин, с. 11], предметом — семантика и коммуникативный смысл языковых единиц, индивидуально-авторской

---

<sup>1</sup> Z-поэзия крайне неоднородна в эстетическом отношении. Речь идет о ее лучших представителях — Анне Долгаревой, Владиславе Маленко, Игоре Караулове, Александре Пелевине, Анне Ревякиной и некоторых других.

организацией которых создается содержательная глубина и, следовательно, интерпретационная проблема текста. Цель ЛГХТ — установить альтернативные, текстуально мотивированные решения интерпретационной проблемы и выбрать из них наиболее адекватное толкование, т. е. понимание, в максимальной степени приближенное к авторскому замыслу, насколько о нем вообще можно судить.

Полнота и адекватность интерпретации художественного произведения обусловлена уровнем читательской компетенции адресата. Она складывается из лингвистической (языковой) компетенции, общей эрудиции читателя и степени его знакомства с культурным контекстом произведения, личностью автора и изображенными реалиями.

Знание словарных значений слова не является достаточным условием адекватного понимания текста. Взаимодействуя друг с другом в границах художественной целостности, языковые единицы приобретают текстуально обусловленное значение — **коммуникативный смысл**. В. В. Виноградов писал: «В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в тесном взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспективе целого» [Виноградов, с. 234]. Подобные «дополнительные оттенки» и есть коммуникативный смысл — неузуальная информация слова, порождаемая авторской интенцией и взаимодействием языковых, текстуальных, а также внетекстуальных факторов.

Слово не только функционирует в тексте, но и бытует в своем времени, в своей культурной эпохе, в уникальном авторском сознании, наконец. Микро- и макроконтексты слова не всегда способны раскрыть его смысловое наполнение. В том случае, когда текстуального материала для ясности или адекватного прочтения недостаточно, ЛГХТ прибегает к затексту — внешней по отношению к анализируемому тексту информации, которая играет роль экстратекстуального параметра коммуникативной ситуации, определяющего интерпретацию языковых фактов. Более подробно с методологическими основаниями и образцами лингвогерменевтической интерпретации художественного текста можно ознакомиться в наших работах: [Павлов, 2021–2024].

## Обсуждение

Для удобства читателя приведем текст стихотворения полностью<sup>2</sup>:

Первому двадцать, второму сорок, отец и сын,  
Русые русаки среднерусской тверской полосы,

Цветное фото; «Не рыдай мене, Мати,  
Зрящи во гробе»: смерть была прежде.  
Оба неправильно держат свои автоматы.  
Ну кто их так держит.

---

<sup>2</sup> Тексты стихотворений А. Долгаревой приводятся по авторским публикациям в Telegram (<https://t.me/dolgareva/391>), за исключением специально оговоренного случая.

Аптечка говно, натирают берцы,  
 У старшего уже поизношено сердце,  
 У младшего условка за хулиганку.  
 Ходили в дозор спозаранку,  
 Сын чуть не споткнулся о мину.  
 «Матери только молчи, а то всыпет ремнину».

Пока ты дома ешь манго и пьешь брют,  
 Они за тебя умрут.  
 Летняя степь цветущая, пасторальная.  
 Ладно, чего там я, извини, забудь.  
 А знаешь, в чем самая жуть?  
 Им это нормально.

Обычное линейное чтение стихотворения выводит на закономерную для военной поэзии оппозицию с запрограммированной оценкой компонентов аксиологической диады: мужество и страдания солдат на войне (+) vs сытое, аморальное равнодушие гражданских (–). Текст А. Долгаревой можно прочитать, например, как перифразу стихотворения В. Маяковского «Вам!». С неизбежностью возникает подобный мотив и в Z-поэзии:

Умирал солдат, как говорится,  
 Без ненужных фраз и медных труб.  
 И гуляла пьяная столица,  
 И домой разъехалась к утру  
 «Умирал солдат, как говорится...» [Шмелев]

Но идейно-тематическая перекличка данных текстов не исчерпывает всей глубины стихотворения А. Долгаревой. Рассмотрим его потенциально герменевтические ситуации.

*Цветное фото*, безусловно, фотография погибших бойцов. На это указывают строки из ирмоса девятой песни канона, читаемого в полунощницу Великой субботы: «Не рыдай мене, Мати, Зряци во гробе». В третьей строфе сообщается о смерти обоих: *Они за тебя умрут*. «Не рыдай мене, Мати» — это и название иконографической композиции, изображающей положенного во гроб и оплакиваемого Иисуса Христа. Таким образом, богослужбная цитата вводит концепт «СВО» в сакральный контекст, намечает направление и глубину интерпретации стихотворения. Погружение военного материала в события Страстной седмицы не только освящает подвиг российских солдат, но и предельно масштабирует СВО, представляя ее как Священную войну Добра со Злом — борьбу Христа с Сатаной.

Оба неправильно держат свои автоматы.  
 Ну кто их так держит.

Бойцы на фотографии неловко держат личное оружие. Они не профессиональные военнослужащие. Текст не позволяет определить: мобилизованные или добровольцы. Затекут обнаруживает, что добровольцы. Стихотворение, приуроченное,

вероятно, к скорбной дате 22 июня, загружено автором в Telegram в 22 часа 22 минуты 21 июня 2022 г., т. е. до начала частичной мобилизации в сентябре того же года. По затексту реконструируется метафорическая сакрализация СВО. Для А. Долгаревой, считающей киевский режим нацистским, СВО, как и Великая Отечественная, есть Священная война с нацизмом: «Должно это закончиться разрушением украинского нацистского режима и взятием Киева» [Сердечнова].

А. Долгаревой свойственно свободное, даже небрежное отношение к поэтической технике, и в частности к рифмовке. Так, все рифмы первой строфы неточные, а в паре *Мати — автоматы* конечные слоги [ти] — [ты] создают эффект отсутствия рифмовки. Подобный способ фонетически гармонизировать концы стихотворных строчек представляет собой, скорее, квазирифму. Аналогичная квазирифма использована в стихотворении «Андрюха Швед...»:

Вопреки рыданиям матери  
Ушел, печали не зная.  
Стоял такой с автоматом  
На самом краешке мая.

Стихотворение «Андрюха Швед...», опубликованное А. Долгаревой 7 июля 2022 г., становится вариацией того же сюжета. *Вопреки рыданиям матери* девятнадцатилетний доброволец уходит на фронт, стоит весной, *на самом краешке мая*, с автоматом. Но от Андрюхи не останется и фотографии: он попросил его *не фоткать*. Обратим внимание на лексически тождественные квазирифмы, которых, наверное, можно было бы избежать. Возможно, это тот случай, когда поэт жертвует формой ради содержания. Как нам кажется, в творчестве А. Долгаревой слова *мать* и *автомат* образуют смысловую рифму с функцией исторического обобщения русской женской доли:

Я русская баба, плачущая о каждом,  
Кто не вернулся. Воющая в подушку.  
Бесплодная баба, что навеки однажды  
Кончится — и кто помолится за мою душу.  
Коли не подвезли другого мужа и сына,  
То вы, двадцатилетние, мои дети.  
Слезы капаят на копьё, такая судьбина.  
Не худшая, в общем, на свете.

А. Долгарева. «Сказали: не говори — баба...»

На новом витке отечественной истории русская женщина, в ипостасях матери и жены, продолжает нести свой тяжелый крест. Для А. Долгаревой это не *худшая судьбина*. Она даже находит в себе силы стоически улыбнуться ей в лицо: *Слезы капаят на копьё* — инверсированная цитата из шутилой песни на стихи Л. Дербенева из кинофильма «Иван Васильевич меняет профессию»:

Кап-кап-кап из ясных глаз Маруси  
Капают слезы на копьё.



У цитаты «Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи» есть литературный «прототип». Слова церковного песнопения выбраны эпиграфом к последней главке («Распятие») поэмы А. Ахматовой «Реквием». Опосредованная отсылка к А. Ахматовой дана в выше процитированном стихотворении, опубликованном А. Долгаревой через день после анализируемого — 23 июня:

Нет, я была поэтессой из Ленинграда.  
Шляпка, мундштук, открытые платья.  
Я до сих пор сыграю так, если надо.  
Но я — русская баба, всехняя мать я.  
«Сказали: не говори — баба...»

На фоне строчки *Коли не подвезли другого мужа и сына* ленинградская поэтесса идентифицируется как А. Ахматова.

У А. Долгаревой цитата из ирмоса имеет авторское продолжение:

...«Не рыдай мене, Мати,  
Зрящи во гробе»: смерть была прежде.

Богослужбные слова и авторский текст объединены в бессоюзное сложное предложение с отношениями причины между частями. *Не рыдай* — почему? Потому что *смерть была прежде*. Ответ есть, но, оказывается, он вызывает интерпретационные затруднения. Понятность/непонятность — понятия параметрические, а следовательно, субъективные, определяемые уровнем читательской подготовки. Понятное для одного предстает неясностью для другого. Так, большинство студентов-филологов вывести имплицитный смысл этих слов не в состоянии, в то время как семинаристы легко справляются с задачей. И так, что означает выражение *смерть была прежде*? Решение сводится к выяснению коммуникативного смысла наречия *прежде*. Возможны два правдоподобных варианта интерпретации (студенты давали и другие толкования, явно выходящие за пределы диапазона адекватности):

1) рыдать не надо, потому что смерть была и раньше; так устроен наш мир, где смерть — рутинная и неизбежная. Ср.: *В этом мире умирать не ново* (С. Есенин);

2) рыдать не надо, потому что смерть была раньше, а теперь, после того как Христос воскрес, смерти уже нет. Ср.:

Планета снимает каску.  
Мы видим ее портрет.  
Девятого мая Пасха.  
И смерти на свете нет.

В. Маленко. «Планета снимает каску...»

Церковный интертекст подсказывает правильный коммуникативный смысл слова *прежде* ≈ «до Воскресения Христа». Смерти больше нет: она упразднена Спасителем.

У старшего уже поизношено сердце,  
У младшего условка за хулиганку.

Оба добровольца вели далекий от идеального образ жизни. *Поизношенное* сердце сорокалетнего человека намекает, видимо, на пагубные пристрастия. У сына были проблемы с Уголовным кодексом. Тема ценностного контраста проявления человеческой личности в мирной жизни и на войне представлена и в стихотворении А. Долгаревой «Его звали Максим...»<sup>3</sup>. Эвакуированный мирных жителей Максим погиб. До войны он нарушал закон:

Мне потом говорили тихо:  
Вы не могли бы  
О нем не писать?  
Все-таки контрабандист,  
Бандитская морда,  
Позорит Родину-мать.

А. Долгарева принципиально не избирательна в выборе своих героев. У нее как бы две автономные системы оценок. В соответствии с такой логикой ошибки на «гражданке» не должны быть препятствием для отдания должного человеку, проявившему мужество на войне.

Пока ты дома ешь манго и пьешь брют,  
Они за тебя умрут.

Довольно экзотичные для русского стола вещи — фрукт манго и шампанское брют — суть даже не еда, а факультативное дополнение к ней, необязательный и неуместный в настоящей ситуации гастрономический изыск. В тексте слова *манго* и *брют* приобретают коммуникативный смысл ≈ «роскошь, демонстрирующая безразличие к сражающимся солдатам». С появлением антипода стихотворение, казалось бы, входит в кульминационную фазу. Однако интерпретационные ожидания читателя не оправдываются. Неожиданное извинение лишает текст обличительного пафоса, руководствуясь которым, автор всегда рискует соскользнуть в осуждение и самолюбование. В. Маяковский в стихотворении «Вам!», на наш взгляд, этого не избежал:

Вам ли, любящим баб да блюда,  
жизнь отдавать в угоду?!  
Я лучше в баре блядам буду  
подавать ананасную воду!

Роль бармена в значном месте оказывается для лирического героя предпочтительнее смерти на поле боя. В. Маяковский ментально уничтожает своих адресатов, но, сам того не замечая, встает на весьма уязвимую социально-этическую позицию. А. Долгарева просто констатирует факт, приглашая идеологического оппонента к рефлексии: *А знаешь, в чем самая жуть?* При этом эксплицитного

---

<sup>3</sup> Текст стихотворения приводится по электронной публикации в журнале «Москва» ([https://moskvam.ru/publications/publication\\_3086.html](https://moskvam.ru/publications/publication_3086.html)).

суждения о нем не выносятся. Вопрос призван сфокусировать внимание на ценностном и экзистенциальном выборе добровольцев. А. Долгарева вообще склонна устраняться от назначения правых и виноватых:

...а с тем,  
 Кто предатель,  
 А кому давать ордена,  
 Разбирайтесь, пожалуйста,  
 Как-нибудь без меня.  
 «Его звали Максим...»

Происходит переакцентуация аспектов проблемы. Социальный аспект (не) справедливости переносится в духовную плоскость. Дело не в том, что существуют «плохие» люди, а в том, что их нельзя осуждать. По крайней мере А. Долгарева этого не делает.

А знаешь, в чем самая жуть?  
 Им это нормально.

Семантика слова *жуть* здесь неочевидна. В большом 17-томном академическом словаре у него только одно значение — «Разг. Страх, ужас» [ССРЛЯ, стб. 195]. Оно первым приходит на ум при восприятии слова *жуть*. Но прочтение *А знаешь, в чем самый ужас?* невозможно. Было бы естественным употребить слово *жуть* в значении 'ужас' для выражения возмущения нравственной деградацией человека, думающего только об удовольствиях и совсем не переживающего о погибших солдатах: *А знаешь, в чем самый ужас? Тебе это нормально.* Справедливое негодование по отношению к бездушным бонвиванам превратило бы текст в плоское, с легким привкусом менторской пошлости моралите, что совершенно чуждо А. Долгаревой как языковой личности. *Жуть* в том, что воспринимают существующее положение вещей как норму сами воины. И это, конечно, нельзя назвать ужасом.

В словаре Т. Ф. Ефремовой представлено и другое значение слова *жуть*, выступающего в синтаксической функции предикатива. Толкуется оно через отсылку к предикативу *жутко*: «О выражении изумления от чего-либо, восхищения или ужаса в отношении чего-либо многочисленного или кого-либо очень большого, сильного» [Ефремова]. В этом значении слово *жуть* может выступать и как существительное. Приведем примеры подобного употребления: *Вошло в привычку и даже стало ритуалом во все прочие дни таить в себе сладкую жуть суббот...* (А. Азольский. «Облдрамтеатр» (1997)) [НКРЯ]; *Совершенно верно, — согласился со своим неразлучным спутником Коровьев, — и сладкая жуть подкатывает к сердцу, когда думаешь о том, что в этом доме сейчас попевает будущий автор «Дон Кихота», или «Фауста», или, черт меня побери, «Мертвых душ»!* (М. А. Булгаков. «Мастер и Маргарита»); *Жуть и восторг охватывали душу* (В. П. Астафьев. «Бойе» (2015)) [Там же]. Безусловно, словом *жуть* выражено изумленное восхищение перед воинами. Контекстуальными средствами в семантике предикатива *жуть* актуализируется коммуникативный смысл ≈ «непостижимое, запредельное величие павших воинов».

Формальная неоднозначность анафорической отнесенности местоимения *это* порождает еще одну герменевтическую ситуацию: что именно *нормально* воинам? Понятно, что нормой для солдат является их смерть, а не сладкая жизнь гражданских. Однако авторская интенция остается неясной. Фраза *Они за тебя умрут* не дает уверенности, что воины вообще знают и помнят о таких людях. Информация о них может принадлежать только всезнающему автору. В предложении *Они за тебя умрут* две пропозиции: 1) они умрут; 2) они умрут за тебя. Следовательно, теоретически допустимы два варианта толкования: 1) *нормально*, что солдаты могут умереть; 2) *нормально*, что солдаты готовы умереть за человека, живущего в собственное удовольствие и, видимо, не думающего о них.

Есть ли возможность однозначного решения? Думается, что есть. Как реакция на решимость добровольцев погибнуть слово *жуть* было бы сильным семантическим и эмоциональным преувеличением. Смерть на войне — стандартно-статистическое событие, и ничего удивительного в готовности солдат умереть нет. Поразительно именно то, что они готовы умереть и за безразличных к их судьбе гедонистов.

*Они за тебя умрут.* В этой строчке слышится аллюзия на Евангелие: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15:13). Нравственный подвиг отца и сына превосходит евангельскую меру. В контексте цитаты «Не рыдай Мене, Мати...» вполне обоснованной выглядит почти крамольная мысль: подвиг тверских добровольцев с сомнительным прошлым соразмерен жертве Христа, отдавшего жизнь за всех — праведных и неправедных.

## Выводы

При чтении стихов А. Долгаревой, сочетающих нарочитую просторечность и имплицитную литературность, подлинный смысл текста осознается не сразу. Резюмируем основные смыслы стихотворения «Первому двадцать, второму сорок, отец и сын...», реконструированные комплексной методологией ЛГХТ:

1. Для павших на СВО добровольцев смерти нет. Она побеждена воскресшим Христом.

2. СВО — это Священная война с неонацистским режимом как частный случай борьбы Добра (Христос) со злом (Сатана).

3. Подвиг на войне рассматривается вне контекста гражданской жизни человека.

4. Вечная доля русской женщины — быть женой и матерью солдата, хоронить и оплакивать погибших.

5. Право вынесения решения по духовно-нравственному состоянию человека и его деяниям принадлежит вышестоящим инстанциям, соответственно — Богу и государству.

6. Добровольцы готовы умирать за тех, кто этого не заслуживает, что делает их подвиг в каком-то смысле равновеликим голгофской жертве Христа.

И последнее. По порядку, но не по важности. Творчество А. Долгаревой дает основания считать, что она осознает себя преемницей поэтической и гражданской миссии А. Ахматовой, когда-то написавшей:

Я была тогда с моим народом,  
Там, где мой народ, к несчастью, был.  
«Реквием»

Теперь с полным правом так может сказать и новая Анна русской литературы — Анна Долгарева.

---

*Богин Г. И.* Филологическая герменевтика. Калинин, 1982.

*Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959.

*Ефремова Т. Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М., 2000. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/162835> (дата обращения: 02.08.2024).

НКРЯ — Национальный корпус русского языка : сайт. URL: <https://ruscorpora.ru/> (дата обращения: 02.08.2024).

*Павлов С. Г.* А. Ахматова. «Двадцать первое. Ночь. Понедельник...»: опыт лингвистической герменевтики // Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Сер. : Гуманит. и соц. науки. 2021. Т. 21, № 2. С. 70–80.

*Павлов С. Г.* Образ *Святой Руси* в поэме А. Блока «Двенадцать»: опыт лингвистической герменевтики // Научный диалог. 2022. Т. 11, № 5. С. 157–175. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2022-11-5-157-175>

*Павлов С. Г.* Затекст как средство интерпретации художественного текста (на материале стихотворения А. С. Пушкина «Клеветникам России») // Нижегородский текст русской словесности: художественное постижение национальной ментальности : сб. ст. по материалам IX Междунар. науч. конф. Н. Новгород, 2023. С. 230–234.

*Павлов С. Г.* Лингвистическая герменевтика образа Маргариты в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Русский язык в школе. 2024. № 85 (3). С. 63–73. <https://doi.org/10.30515/0131-6141-2024-85-3-63-73>.

*Сердечнова Е.* Поэтесса Анна Долгарева: «Большая военная литература с Донбасса обязательно придет». URL: <https://portal-kultura.ru/articles/books/346971-poetessa-anna-dolgareva-bolshaya-voennaya-literatura-s-donbassa-obyazatelno-pridet/> (дата обращения: 08.08.2024).

ССРЛЯ — Словарь современного русского литературного языка : в 17 т. Т. 4 : Ж–З. М. ; Л., 1955.

*Шмелев А.* «Умирал солдат, как говорится...» // Стихи.ру : сайт. URL: <https://stihi.ru/2022/08/05/6850> (дата обращения: 08.08.2024).

*Статья поступила в редакцию 17.12.2024 г.*

Научная статья

УДК 7.067 + 7.048.3 + 101.3 + 130.2

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.012

## **ЛИНИЯ КАК ЭЛЕМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ МИРА И ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТОВ КУЛЬТУРЫ**

**Галина Юрьевна Османкина<sup>1</sup>**

**Татьяна Юрьевна Быстрова<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>*Омский государственный технический университет,  
Омск, Россия,*

*Galaomsk2004@mail.ru*

<sup>2</sup>*Уральский федеральный университет,  
Екатеринбург, Россия,*

*taby27@yandex.ru,*

*<https://orcid.org/0000-0001-6713-6867>*

**А н н о т а ц и я.** Линия в художественном произведении рассматривается в статье как одна из форм репрезентации базовых концептов культуры. Посредником между ней и смыслами служит художественная модель мира, специфическая для каждой отдельной культуры. Уточняется методология культурологического исследования концептуального содержания линий пластических искусств, приводятся примеры работы архитекторов и художников с прямой линией как «линией порядка».

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** линия в пластических искусствах; культурологический анализ; художественная модель мира; картина мира; концепт

## LINE AS AN ELEMENT OF ARTISTIC MODEL OF THE WORLD AND A FORM OF REPRESENTATION OF CULTURAL CONCEPTS

**Galina Yu. Osmankina**<sup>1</sup>

**Tatiana Yu. Bystrova**<sup>2</sup>

<sup>1</sup>*Omsk State Technical University,  
Omsk, Russia,*

*Galaomsk2004@mail.ru*

<sup>2</sup>*Ural Federal University,  
Ekaterinburg, Russia,*

*taby27@yandex.ru,*

<https://orcid.org/0000-0001-6713-6867>

**Abstract.** The papers considers the line in a work of art as one of the forms of representation of basic cultural concepts. The artistic model of the world, specific to each individual culture, serves as an intermediary between it and the meanings. The methodology of the cultural study of the conceptual content of the lines of the plastic arts is specified, examples of the work of architects and artists with a straight line as a “line of order” are given.

**Key words:** line in the plastic arts; cultural analysis; artistic model of the world; picture of the world; concept

Всякое произведение искусства есть дитя своего времени...

*В. В. Кандинский*

Всякий большой художник показывает не какую-то тему или предмет, а привносит с собой целый мир, то есть очень широкое освещение пространства, внутри которого он живет.

*П. Д. Волкова*<sup>1</sup>

### Введение

Линию можно рассматривать как универсальный элемент изобразительного искусства разных периодов. Ее конфигурация способна выражать разнообразные смыслы: так, мы говорим о линии движения, линии роста и т. п. Произнося эти формулировки, человек видит перед мысленным взором достаточно схожие образы, устойчиво воспроизводимые культурой [Пелипенко, с. 241–244]: линия роста — скорее всего, вертикаль, линия развития — диагональ, направленная вправо и вверх. Более того, в культурном гипертексте современности функции линии не ограничиваются только обозначением контура предметов; она приобретает смысловую наполненность, ассоциативно отсылая к тому или иному концепту,

<sup>1</sup>См.: *Волкова П. Д. Лекции по искусству. Кн. 2. Интернет-издательство Rideró, 2018.*



наполняющему ее различными значениями. Неоднократное использование тех или иных линий в произведениях искусства связывает с ними определенные устойчивые смыслы, и в этом аспекте линия может стать предметом исследования культурологии, определяющей, как возникает эта связка культурного смысла и формы. Именно так трактуют искусство и его выразительные средства В. М. Доброштан [Доброштан], О. А. Кривцун [Кривцун], Е. Н. Яркова [Яркова]. Необходимо, однако, объяснить, притом не только с позиций психологии восприятия, как и за счет чего это происходит. И если В. В. Кандинский трактует линию «физикалистски», как бы из нее самой, как след силы, перемещающей точку [Кандинский, с. 92], то мы связываем линию с теми или иными значениями и смыслами, которые «вычитывают» в ней люди, воспринимающие художественное произведение и находящиеся в пространстве культуры.

Искусствоведение делает упор на организующую, конструктивную роль линии в формообразовании, композиции, структуре произведения (линия как контур, как средство изображения), тогда как культурология может изучать концепты культуры, актуализируемые линиями, пересекающимися с другими формами репрезентации этих концептов (артефакты, действия людей). Одновременно этот взгляд уводит от гносеологической трактовки искусства (линия исключительно как отражение реального объекта или его части) в сторону понимания художественного произведения как аккумулятора смыслов культуры — в духе Ю. М. Лотмана и других представителей культурно-исторического подхода (Б. М. Гаспаров, Г. С. Кнабе, В. П. Руднев). Согласно им, культура наполнена концептами и кодами, способность расшифровки которых обеспечивает как инкультурацию, так и преемственность развития той или иной культуры [Тао, Быстрова]. Ценностно-смысловая составляющая концептов культуры «снимает» их имперсональность, поскольку их репрезентацию и восприятие осуществляют отдельные люди [Карасик, с. 107]. Искусство выступает одним из гарантов этого процесса, помимо понимания обеспечивая еще и вчувствование воспринимающего в смысл.

Актуальность исследования линий во взаимосвязи с выражаемыми ими смыслами (концептами) обусловлена проведенным нами ранее анализом художественной теории и практики в их историческом развитии [Османкина]. Осознание выразительности элементарных линий особенно активно происходит с XVIII в. Так, У. Хогарт в XVIII в. обратил внимание на волнообразную линию как «линию природы», обозначив ее как линию красоты.

Целью нашей статьи является обоснование возможности культурологического анализа линии в произведении изобразительного искусства. Это обеспечит более полное видение базовых единиц культуры, фиксирующих представление человека о мире и своем месте в нем, при одновременном углублении понимания художественных произведений разных периодов, преднамеренно и спонтанно репрезентирующих эти представления. Анализируя линию в искусстве в связи с представляемыми ею смыслами, можно зафиксировать и объяснить многообразие представлений о различных сторонах человеческого бытия при сохранении их

внутренней, не всегда вербализованной общности. Образы и мотивы искусства, в свою очередь, могут сопоставляться с любыми другими, внехудожественными продуктами и феноменами, наполненными схожими или противоположными значениями, полнее раскрывая картину мира той или иной эпохи.

Исходя из методологии исследования линий в искусстве как одного из способов репрезентации концептов культуры, мы должны за многообразием использования какой-либо линии в отдельных произведениях и артефактах видеть постоянство доносимого ею смысла, и не только на ассоциативном уровне или по аналогии. Необходимо избегать субъективности и предвзятости, хотя предмет изучения бесконечно вариативен. Это достижимо при четких границах исследования — мы рассматриваем только изобразительное искусство, притом в его фигуративной, а не абстрактной версии, и интерпретируем только линии<sup>2</sup>, участвующие в создании художественного образа.

Еще одно допущение состоит в том, что определенная линия в искусстве репрезентирует культурные смыслы, интегрированные в *художественную модель мира* как относительно завершенного ценностно-смыслового континуума [Художественные модели мироздания...], в свою очередь, отбирающего и фиксирующего фундаментальные для человека значения и смыслы, формирующиеся в ходе культурогенеза [Дуванова, с. 68].

Для Платона концепт — это познание, «схватывание» сути вещей, для средневековых ученых — единица речевого общения, порожденная расщеплением языка и речи, неспособной выразить всю полноту представлений об Абсолюте и вместе с тем отсылающей к нему. В Средние века философы (П. Абеляр, У. Оккам, И. Солсберийский и др.) подчеркивали *всеобщее-значимое* содержание концептов, «связывающих познание и опыт, которые прежде, со времен Платона, чаще всего максимально далеко разводились» [Степанов, с. 111]. В 1920-х гг. С. А. Аскольдов-Алексеев определяет концепт как мысленное образование, заменяющее множество аналогичных предметов [Аскольдов]. Иначе говоря, мы не сможем найти где-либо концепт в его полной явленности, но каждый из носителей будет отсылать к его содержанию и репрезентировать его. Наконец, Ж. Делез и Ф. Гваттари указывают на *динамическую* природу концепта как «мыслительного акта», вмещающего в себя конечное число разнородных смысловых составляющих [Мошняга, с. 269], что полезно учитывать при объяснении присутствия концептуальных значений в художественном произведении: концепт не исчерпывается только понятийной частью [Карасик, с. 107].

Сегодня теоретики сходятся в том, что внутри пространства культуры концепт представляет собой «сгусток культуры» [Межибо] в сознании человека, отражающего социокультурные процессы времени. В отличие от Н. В. Красовской, видящей художественные концепты непосредственно в художественной картине мира [Красовская, с. 22], мы понимаем концепт как *смыслообразную структуру*,

---

<sup>2</sup> Согласно словарям, линией называется черта, полоса, контур, протяженный и тонкий пространственный объект.

являющуюся транслятором опыта современности и предыдущих эпох, наполненную разнообразными культурными значениями, возникающими благодаря связи отдельного произведения пластического искусства с художественной моделью мира определенного периода. В свою очередь, художественная модель «погружена» в картину мира эпохи, дающую основания для ответов на различные смысложизненные вопросы. Это двойное опосредование нужно учитывать при определении предмета исследования (см. рисунок).

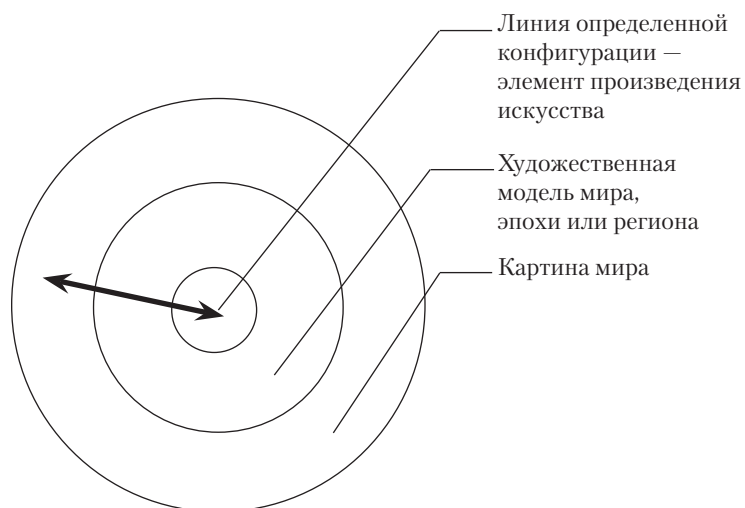


Схема представления концептов культуры в произведении искусства: возможности линии. Жирная линия показывает прямую и обратную связь во взаимодействии линии, художественной модели мира и картины мира определенной культуры

Т. Б. Сиднева отмечает, что концепт выявляет «...единство стабильности и динамичности, общей идеи и ее единичных вариантных проявлений» [Сиднева, с. 143], определяя тем самым некую культурную универсалию, способную соединять смысл и философию искусства, в которой «спрессованный веками опыт» может «одновременно адаптироваться к конкретному содержанию» [Там же] формы и образов. Исходя из этого, концепт есть понятие, способное не только сохранять, но аккумулировать и синтезировать смыслы.

Отсюда в методологическом плане две основные искусствоведческие модели изучения художественного произведения, выделенные в свое время Дж. Каллером [Каллер, с. 69–70], — поэтика (смысл, как нечто подлежащее объяснению) и герменевтика (интерпретация смысла) — приводятся к единству в вопросе о способности произведения и его составляющих отсылать к базовым концептам культуры и в то же время проговаривать их.

### Механизм художественной репрезентации концептов культуры линией

Поскольку линия редко осмысливается в качестве репрезентанта смыслов, необходима первичная гипотеза о том, как именно действует в культуре данный механизм. Можно предположить двунаправленную цепочку, ведущую от картины мира, общей для культуры определенного периода и/или региона, к художественной модели мира как совокупности образов и рефлексий разных авторов этого периода и/или региона и далее — к линии определенной конфигурации, считываемой представителями данной культуры в качестве смыслоносной.

Актуальность художественной модели мира для какого-либо другого периода приводит к легкости считывания концептов на следующем историческом этапе. Так, концептуальное наполнение волнообразных линий модерна (красота как витальность природных форм и закономерностей) близко подобным линиям в искусстве Древней Греции. Необходимость проговаривания близких идей или смыслов приводит к сходству выразительных приемов искусства. Идея порядка чаще всего выражается ритмической организацией прямых линий либо использованием прямой в качестве организующей композицию оси. Примеры этого мы найдем в культурах, высоко оценивающих создаваемые человеком порядки, от цивилизации Древнего Египта — до классицизма и неоклассики. Можно согласиться с А. А. Барабановым в том, что «линии <...> выступают эмоционально-эстетическими знаками, теми единичными знаками “алфавита” эмоционального уровня художественного языка, активно влияющими на формирование синтетического художественного образа» [Барабанов, с. 158].

Анализируя художественную модель египетского искусства, Н. Л. Павлов отмечает: «Более трех тысяч лет люди жили только на восточном, правом берегу Реки. На западном они хоронили мертвых. <...> Из этой природной реалии перед нами возникает естественная структура пространства и его жизненные оси: юг — север, восток — запад. Жизнь “от Реки” протекает с юга на север. Жизнь “от Солнца” проходит с востока на запад» [Художественные модели мироздания..., с. 33]. Сообразно ей создается структура храма, а сообразно движению все оживляющего Солнца — вычисляются модули скульптурных изображений сфинксов, пропорции храмовых статуй и т. п. «Главная мера Солнца-творца — его луч, угловая мера хода по небу, — становится мерой всего земного» [Там же, с. 38], но именно через посредство синтетического художественного произведения. Порядок небесной и земной природы счастливо совпадает в древнеегипетской культуре с порядком религиозных обрядов и даже повседневных дел, наделяя прямую линию (восходящую к солнечному лучу) огромным множеством значений, притом не только символических. Культура еще не осознает себя в своей автономности, но понимает порядок как одну из главнейших жизненных основ и транслирует этот смысл через прямые линии искусства. При этом они не абстрактны, а имеют природно-пространственную обусловленность. Вместе с тем их нельзя интерпретировать однозначно-символически, поскольку они не столько отсылают к Солнцу, сколько выражают смысл его движения по небосводу для субъектов культуры.

Трактовка Н. Л. Павлова перекликается со шпенглеровской характеристикой культуры Древнего Египта, т. е. с картиной мира египтян. Вводя еще одну составляющую — вечность, — О. Шпенглер отмечает, что «...египетское бытие — это бытие странника, бредущего всегда в каком-то одном направлении; весь язык форм его культуры служит воплощению этого одного мотива. Его прасимвол рядом с бесконечным пространством» [Шпенглер, с. 353].

Посмотрев на дальнейшую историю искусства, можно увидеть схожую смысловую наполненность в искусстве европейского и русского абсолютизма. Людовик XIV, «король-солнце», создает лучеобразную композицию Версаля на всех уровнях масштаба этого грандиозного художественного ансамбля. Прямая линия как линия порядка возникает и здесь, теряя пространственную устремленность к небу: все стягивается к личности, к персоне. Соответственно, смысл линии и контекста говорит о социальном порядке схожим и в то же время отличающимся образом: солнце направляет свои лучи во все стороны, тогда как «король-солнце» концентрирует их вокруг себя, вплоть до мест своей частной жизни. М. И. Сви́дeрская, говоря о художественной модели XVII в., указывает на всеохватность «сверхличного и вместе безлично-субъективного» начал, приходящих в контурах классицизма к «определенной мере» [Художественные модели мироздания..., с. 151]. Это полностью соответствует формирующейся в данное время концепции человека в единстве границ и безграничности его познания, человека как конечной частицы бесконечного мира, человека как индивидуальности, принимающей некоторые социальные конвенции. Поэтому лучеобразные прямые то сходятся, то расходятся в садово-парковых ансамблях, архитектуре, интерьерах. Как видим, характер прямой линии, не исключая такого универсального значения, как порядок, наполняется дополнительными оттенками смысла, обусловленными базовыми концептами конкретной культуры. Вместе с тем такие концепты могут репрезентироваться другими культурными формами, не обязательно имеющими материальную природу и не обязательно в искусстве.

Аналогично садово-парковому ансамблю Версаля прямые линии входят в разные виды искусства. Так, музыку Ж. Ф. Рамо, работавшего в это время, «связывают с версальским стилем, это как бы Версаль, нарисованный звуками» [Жердев, с. 100].

Прямые линии модернистского искусства, в особенности архитектуры, имеют характер, близкий к симулятивному, ведь их прямизна продиктована чисто технологическими и экономическими причинами. Индустриально создаваемым формам «удобно» быть прямолинейными, монотонно ритмически организованными, имеющими произвольное направление. Если это и говорит о каких-то культурных изменениях, то в первую очередь о недостаточном осознании специфики и власти техники — ее «воли», ее порядка. Ранее мы отмечали, что «деформация... инвариантных смыслов (или целиком — концептов) свидетельствует о размывании границ той или иной культуры, утрате культурной идентичности» [Тао, Быстрова, с. 119]. Критика модернистского искусства, в том числе на современном этапе, показывает драматичную трансформацию картины мира в период смены

традиционных и классических форм техническими: «Ле Корбюзье копировал новейшие технические устройства... и вносил их элементы в новую архитектуру» [Салингарос, с. 110]. Это касается и других видов искусства. Геометризм Ар Деко связывают со стремлением художников 1920–1930-х гг. к использованию технологий. А, к примеру, Марк Ротко говорит о своих абстрактных работах 1950-х гг., состоящих из цветных полос, что в них, прежде всего, «присутствует ясно выраженная идея смерти — указание на конечность жизненного пути» (цит. по: [Сандлер]), т. е., переключаясь с египетскими темами, о которых он даже не упоминает, идет не в контексте концепта порядка, а в связи с направленностью и общим духом этого самого порядка — к смерти, к вечности.

Выводимая Н. Л. Павловым художественная модель мира египтян периода создания храмов показывает, что нужно уточнить в связке линии и концепта культуры. Во-первых, значение линии в художественном произведении любого масштаба не может не учитывать ее отношения с другими составляющими произведения. Соответственно, смысловые «сгустки» картины мира определенной эпохи существуют не автономно, а в связи с другими концептами, задающими оттенки их значений. В почти любом древнеегипетском художественном произведении это — направление прямой в пространстве произведения, определяемое связью субъектов культуры с Солнцем, ее связь с расположением светила в определенное время дня и связь с другими «лучами». Сказанное подтверждает понимание концепта культуры В. Г. Зусманом: концепт есть «...микромодель культуры, а культура — макромодель концепта. Концепт порождает культуру и порождается ею» [Зусман, с. 41].

Во-вторых, анализируя линию в произведении, пусть даже реалистической живописи, нужно выводить за пределы рассмотрения «вторичные» прямые, обусловленные изобразительными задачами (так, полосатая ткань на портрете героини не может наделяться тем же концептуальным содержанием, что композиционные прямые, ведь полоски в ряде случаев диктуются технологией ткачества, а не базовыми ценностями культуры).

Наконец, в-третьих, для точности выводов необходимо обобщение конкретного художественного материала, позволяющее уточнить в количественном и качественном планах, какие именно концепты культуры может представлять та или иная линия в произведении искусства. Этот вопрос требует отдельного исследования в последующих работах.

### Заключение

Из сказанного можно сделать вывод, что каждая эпоха создает собственное искусство, собственную глубоко индивидуальную художественную модель мира. Вместе с тем наличие концептов в ней может дать частичное сходство «внутренних стремлений всей духовно-моральной атмосферы» (В. В. Кандинский), привести к актуализации художественных форм и приемов прошлого, усиливая содержательность современного произведения искусства. Не случайно Л. В. Миллер



считает, что отдельный концепт воплощает универсальный художественный опыт, «зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве фермента и строительного материала при формировании новых художественных смыслов» [Миллер, с. 42].

Этот вывод подтверждает правомочность исходной гипотезы и возможность дальнейшего развития представленного подхода применительно к другим видам линий в пластических искусствах.

---

Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антология / под рук. проф. В. П. Нерознака. М., 1997. С. 276–279.

Барабанов А. А. Человек и архитектура: семантика отношений. Екатеринбург, 1999.

Доброштан В. М. Искусство как специфическая форма и феномен культуры // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та технологии и дизайна. Сер. 3 : Экон., гуманитар. и обществ. науки. 2010. № 4. С. 34–39.

Дуванова Н. В. Категория культурного смысла и ее функционирование в художественной культуре // Вестн. КемГУКИ. 2021. № 54. С. 66–74.

Жердев Е. В. Семантика прямых и кривых линий в произведениях искусства и дизайна // РГХПУ им. С. Г. Строганова : офиц. сайт. [Источник не указан]. С. 99–111. URL: [https://xn---7sbabalgj4as1arld1aqs8v.xn--p1ai/uploads/catalogfiles/1745\\_e-v-zherdev-semantika-pryamyh-i-krivyh-linij-v-proizvedeniyah-iskusstva-i-dizajna.pdf](https://xn---7sbabalgj4as1arld1aqs8v.xn--p1ai/uploads/catalogfiles/1745_e-v-zherdev-semantika-pryamyh-i-krivyh-linij-v-proizvedeniyah-iskusstva-i-dizajna.pdf) (дата обращения: 06.12.2024).

Зусман В. Г. Концепт в культурологическом аспекте // Межкультурная коммуникация : учеб. пособие. Н. Новгород, 2001. С. 38–53.

Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение / пер. с англ. А. Григорьева. М., 2006.

Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2005.

Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002.

Красовская Н. В. Художественный концепт: методы и приемы исследования // Изв. Саратов. ун-та. Новая серия. Сер. : Филология. Журналистика. 2009. Т. 9, вып. 4. С. 21–24.

Кривцун О. А. Искусство как феномен культуры // Худож. культура. 2018. № 1(23). С. 2–31.

Межибо Т. Г. Проблема определения термина «концепт» // Вестн. КГУ им. Н. А. Некрасова. 2008. № 3. С. 181–184.

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

Мошняга Е. В. Концептное пространство // Энциклопедия гуманитар. наук. 2011. № 1. С. 269–273.

Османкина Г. Ю. Линия «красоты» в искусстве и дизайнерских проектах в стиле модерн // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопр. теории и практики (Тамбов). 2014. № 8(46) : в 2 ч. Ч. 2. С. 125–128. URL: <http://www.gramota.net/editions/3.html> (дата обращения: 06.11.2024).

Пелипенко А. А. Избранные работы по теории культуры. М., 2014.

Салингарос Н. Анти-архитектура и деконструкция. Екатеринбург ; Москва, 2017.

Сандлер И. Воспоминания о Марке Ротко // Третьяковская галерея. Спец. вып. 1 : Америка — Россия: на перекрестках культур. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/sv1-amerikarossiya-na-perekrestkakh-kultur/vospominaniya-o-marke-rotko> (дата обращения: 01.12.2024).



*Сиднева Т. Б.* Концепт «искусство» как предмет современных культурологических рефлексий // Вестн. Вят. гос. гуманитар. ун-та. 2013. № 1(1). С. 142–145.

*Степанов Ю. С.* Константы: словарь русской культуры. М., 2004.

*Тао М., Быстрова Т. Ю.* Методологический потенциал изучения концептов в культурологии // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2020. Т. 26, № 2(197). С. 111–120.

Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Кн. 1. М., 1997.

*Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Ч. 1 : Гештальт и действительность / пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М., 1993.

*Яркова Е. Н.* Искусство как предмет культурологии (опыт методологической рефлексии) // Обсерватория культуры. 2015. № 3. С. 12–19.

*Статья поступила в редакцию 09.12.2024 г.*

Научная статья

УДК 069.1 + 069.4 + 069.5:929 Ахматова + 069.5:929 Блок

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.013

## МИФОЛОГИЗАЦИЯ КАК СВОЙСТВО МУЗЕЙНОГО НАРРАТИВА

**Елена Геннадьевна Серебрякова**

*Воронежский государственный университет,*

*Воронеж, Россия,*

*Serebrjakova@phipsy.vsu.ru,*

*<https://orcid.org/0000-0002-5281-8192>*

**А н н о т а ц и я.** На примере мемориальных квартир А. Ахматовой (Набережная реки Фонтанки, 34) и А. Блока (ул. Декабристов, 57) в Петербурге представлены два типа музейного нарратива — мифологизированный и биографический. Мифологическое повествование сакрализует основные моменты биографии и создает сверхценный образ персонажа. Биографический нарратив предлагает посетителю двигаться вслед за датами жизни и творчества. Типы нарратива отражают замысел создателей музеев. Мифологизированный нарратив воспроизводит творческую биографию А. Ахматовой. Биографический тип повествования воссоздает индивидуально-личный жизненный путь А. Блока.

Рассказ экскурсовода и артефакты экспозиции в музее А. Ахматовой иллюстрируют авторский миф поэтессы, соответствуют ее художественным маскам. Логика повествования выдержана в дихотомии сакрального и профанного. Образный ряд, символика, речевой строй экскурсий и логика экспозиций приведены в соответствие с мироощущением Ахматовой. Создатели музея А. Блока акцентируют внимание на подлинности экспонатов, к мифологическому повествованию экскурсоводы не стремятся. Ощущение уникальности места создается за счет мемориальной ценности предметов. Символика образного ряда экспозиции не раскрыта. В основе логики повествования лежит биографическая хронология.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** музейный нарратив; мифологизированный нарратив; биографический нарратив; музей-квартира А. Ахматовой; музей-квартира А. Блока

## MYTHOLOGIZATION AS A FEATURE OF THE MUSEUM NARRATIVE

**Elena G. Serebryakova***Voronezh State University,  
Voronezh, Russia,*Serebrjakova@phipsy.vsu.ru,  
<https://orcid.org/0000-0002-5281-8192>

**Abstract.** Using the example of the memorial apartments of A. Akhmatova (34 Fontanka River embankment) and A. Blok (57 Dekabristov St.) in St. Petersburg, two types of museum narrative are presented – mythologized and biographical. The mythological narrative sacralizes the main points of the biography and creates an extremely valuable image of the character. The biographical narrative invites the visitor to follow the dates of his life and work.

The story of the guide and the artifacts of the exposition in the A. Akhmatova museum illustrate the author's myth of the poetess, corresponding to her artistic masks. The logic of the narrative is sustained in the dichotomy of the sacred and the profane. The imagery, symbolism, speech structure of the excursions and the logic of the expositions are brought into line with Akhmatova's worldview. The creators of the A. Blok Museum focus on the authenticity of the exhibits. Lecturers do not seek to introduce visitors to the mythopoetic type of utterance. The feeling of uniqueness of the place is created through the memorial value of the objects. The symbolism of the figurative series of the exposition has not been disclosed. The logic of the narrative is based on a biographical chronology.

**Key words:** museum narrative; mythologized narrative; biographical narrative; A. Akhmatova's apartment museum; A. Blok's apartment museum

М. Д. Лошак в одном из интервью высказала суждения, что всякий музей создает миф об авторе или историческом событии, которому посвящен. В другом выступлении добавила: «Мифы уничтожать нельзя, их надо наращивать» [Лошак]. К сожалению, уважаемый музейный работник, в то время директор Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, в обоих случаях не стала развивать свою мысль, а ограничилась лишь констатацией, по ее мнению, очевидного факта. Нам остается высказывать предположения о семантике утверждений. Очевидно, что понятие «миф» оба раза употреблено не в бытовом значении, как синоним «выдумки» или «мистификации», а в научном. Речь идет об особом типе повествования «о событиях и персонажах, которые в той или иной традиции почитаются священными» [Неклюдов, с. 4]. Вероятно, М. Д. Лошак имела в виду, что персональный музей сакрализует своего героя, наделяет его статусом сверхценной персоны, при этом предлагает посетителям неполный, а главное, идеализированный образ, в целом актуализирующий лишь одну из черт многогранной личности: это музей поэта, художника, военачальника и пр. Идеализация персонажа, надделение его уникальными умениями и навыками, действительно созвучна мифологическому повествованию, в котором герой — полубог, получеловек — обладает сверхъестественными способностями.

Другое свойство мифологического персонажа — представительство от имени всего рода / племени и, как следствие, особая значимость его деяний для соплеменников и потомков. А. Блок, А. Ахматова, И. Бродский и другие творцы предстают в музейных экспозициях как носители родовых качеств поэта вообще, вневременных и безусловно ценных. И в этом музейное высказывание, кажется, также соответствует мифологическому. Осознав логику утверждений М. Д. Лошак, мы встаем перед вопросами принципиальной важности:

1. Мифологизация как свойство музейного высказывания является его потенциалом или носит универсальный характер, т. е. может ли повествование, представленное в музее, не быть мифологизированным?

2. Если музеи заняты мифотворчеством, не перечеркивает ли это научность как обязательное свойство деятельности музея?

Ответы на эти вопросы мы попытаемся отыскать в процессе анализа двух литературных музеев Петербурга — Анны Ахматовой в Фонтанном доме (Набережная реки Фонтанки, 34) и квартиры Александра Блока (ул. Декабристов, 57).

Выбор объектов исследования неслучаен. Это музеи поэтов одной эпохи. Музей поэта призван создавать образ художника слова. Художественный образ не равен человеку, «литературная персона» и «биографическая личность» могут значительно различаться между собой. Кроме того, поэтическое высказывание близко мифологическому метафоричностью и символизмом, особой логикой, основанной не на рациональных, а на эмоционально-образных связях, позицией автора, стремящегося универсализировать свой личный опыт, представить его одновременно как уникальный и всеобщий, создать упорядоченную структуру мира и человека.

Другая причина выбора объектов исследования — мифотворчество поэтов Серебряного века. Провозгласив примат искусства над действительностью, модернисты создали устойчивую мифологию художника-демиурга, не разделяющего жизнь и творчество. Мифологизация собственной биографии, свойственная как символистам, так и акмеистам, реализовывалась в творческом и бытовом поведении. Устроители музеев Ахматовой и Блока, кажется, предрасположены к мифологизации как стратегии музейного повествования. Посмотрим, реализуют ли данные музеи эту потенцию на практике.

Но прежде чем приступить к анализу, определим основные понятия:

**Миф** — исторически первый тип сознания, основанный на синкретизме, т. е. нерасчлененности человека и природы, микро- и макрокосмоса. В повествовательной структуре миф сформировал устойчивые сюжеты и образы (архетипы), сохранившиеся в трансформированном варианте в более поздних текстах, зафиксировал циклическое время, представил историю космических стадий созидания и разрушения как сакральную, выстроил стройную иерархическую систему мироздания, в которой люди занимают низшую ступень, над ними помещаются герои (полубоги-полулюди), еще выше — жрецы, играющие роль посредников между профанным и сакральным мирами, а венчают пирамиду боги. Символизм как свойство мифологического сознания реализуется в нарушении рациональных причинно-следственных связей и образной насыщенности повествования.

**Мифологизация** — искусственное конструирование мифов (эстетических, политических, социальных и пр.) по модели архаического с сохранением таких основных повествовательных приемов, как использование архетипов, наличие сверхгероя, сакральный характер высказываний, символизм и метафоричность речи, эмоциональная насыщенность, суггестивность, причинно-следственные связи, построенные на аналогиях.

**Нарратив** — тип повествования, организация высказывания.

**Музейный нарратив** — «самостоятельно созданное высказывание (или повествование) о событии или взаимосвязанных событиях, представленные в виде последовательности образов» [Сапанжа, с. 5]. Очевидно, что образы, сменяющие и дополняющие друг друга, должны образовывать стройную систему, создавая в итоге единое целостное представление о сути высказывания и значимости персонажа, которому посвящен музей.

Компоненты музейного нарратива:

1. Вербальные — рассказ экскурсовода и этикетаж<sup>1</sup>. Словесное повествование создает сюжет экскурсии, лектор акцентирует внимание посетителей на особо значимых с его точки зрения объектах выставки и определяет характер высказывания.

2. Визуальные — артефакты экспозиции. Дополняя друг друга, они создают свой сюжет, ведут повествование, понятное посетителю без помощи экскурсовода, при самостоятельном восприятии предложенной музеем истории. Зачастую, как это бывает на художественных выставках, визуальный компонент первичен, а словесный текст — вторичен, он разъясняет, уточняет, дополняет экспозицию.

3. Театрально-игровые. Например, с 2021 г. Эрмитаж реализует проект «Как звучат картины Караваджо», в ходе которого музыканты и певцы, в костюмах, соответствующих эпохе живописца, на современных копиях инструментов XVI в. озвучивают мелодии, ноты которых изображены на полотнах «Лютист» и «Музыкантши». Включение в повествовательный ряд столь неожиданных компонентов, как пение и музыка, значительно обогащает представление зрителей о картинах и усиливает эмоциональное воздействие.

Очевидно, что компоненты нарратива могут соответствовать разному типу высказывания. Биографический нарратив предлагает посетителю двигаться вслед за датами жизни и творчества, залы и разделы выставок совпадают с этапами биографии, повествовательная подробность зависит от количества экспонатов. Повседневно-бытовой нарратив ведет рассказ «от глобальной истории к локальной, от объективности к субъективным повествованиям, от обыденного к нетривиальному» [Сапанжа, с. 5]. В мифологическом сакрализируются основные моменты биографии и создается сверхценный образ персонажа.

Музей Анны Ахматовой на реке Фонтанке был открыт к ее столетию, в 1989 г. К этому времени усилиями самой поэтессы, ее окружения и литературоведов в отечественной культуре был создан и прочно утверждён ахматовский миф. Важно иметь в виду, что именно поэтесса заложила его основу и сознательно конструировала в течение всей жизни.

<sup>1</sup> Анализ этикетажного нарратива не входил в задачу данной статьи. — Е. С.

Автомифологизация реализовывалась Ахматовой в разнообразных «масках», применяемых в поведенческой практике. С. Ю. Пак выделил несколько художественных образов в ее повседневно-бытовом поведении:

1. «Татарская княжна», «королева / царица»;
2. «Царскосельский лебедь» / «царскосельская муза»;
3. «Жена и мать врага народа», «мученица сталинской эры и носительница памяти о ней» [Пак, с. 219].

Жизнетворческие маски не сменялись в хронологическом развитии, а, наслаиваясь друг на друга, создавали объемный образ Художника, связывали Ахматову с символическим топосом русской культуры. Они были элементом авторского мифа, включавшего несколько базовых позиций:

1. Осмысление собственной частной истории в контексте общеевропейского дискурса.

2. Идентификация себя как хранителя исторической и культурной памяти, связующего звена литературных эпох — от золотого века русской поэзии до будущих поколений художников слова. Вневременной характер поэзии как бы персонализировался в ее творческой биографии. Это задавало масштаб самоидентификации в категориях «миссии», «долга» и «судьбы».

3. Позиционирование себя поэтом каждую минуту жизни. Убежденность в необходимости творить собственную биографию как произведение искусства определяло равнодушие к повседневно-бытовой сфере, демонстративное существование вне быта и будничного контекста.

4. Стертость границ между биографией и творчеством порождала мистификации и смену «масок» как поведенческие приемы. Ахматова в документах (например, в личной карточке члена Союза советских писателей) могла фальсифицировать дату и место рождения. Жизнетворческие «маски» реализовывались в поведенческих моделях. Известно ироничное замечание Льва Гумилева матери «Не королевствуй!» как реплика на литературный образ в бытовом поведении, да и сама она признавалась, что «есть одна Ахматова, есть другая, а есть еще и третья».

По масштабу и весомости в культуре ахматовский миф можно сопоставить лишь с пушкинским. Однако стоит иметь в виду, что к моменту создания музея на Фонтанке воспоминания Л. Чуковской [Чуковская] и А. Наймана [Найман] сформировали традицию демифологизации Ахматовой. Таким образом, у создателей музея была возможность выбора типа нарратива. Пойти за Ахматовой и продолжить мифологизировать ее образ или развенчивать миф — это определяли создатели музея.

Анализ вербального и визуального компонентов нарратива позволяет утверждать, что музейные работники выбрали первый путь<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Материалом для анализа послужили электронные экскурсии в музеи А. Ахматовой и А. Блока. Позволяя себе делать выводы на основе электронных ресурсов, мы исходим из убеждения в том, что логика и общая модель высказывания в устных, безусловно, более полных версиях экскурсий аналогична версиям, представленным в интернете.

Топография музея начинается с Литейного проспекта. Оформив подступы к зданию инсталляциями, стихами и муралом Ахматовой, устроители создали театральную-игровую среду, настраивающую посетителей на артистическую атмосферу места.

Экскурсия начинается с рассказа экскурсовода о Шереметьевском дворце и саде, что задает парадигму восприятия [Лекция директора Музея Анны Ахматовой...]. В пространство небольшого по площади музея включается сад с деревьями, «помнящими» Ахматову, скамьей, на которой сидел сотрудник НКВД, следивший за ней в 1946 г. Таким образом площадь музея расширяется, приобретает больший масштаб. История дворца задает особое летоисчисление: Ахматова — одна из жильцов дома, где обитали пять поколений рода Шереметьевых и который посещали великие гости: А. Пушкин, О. Кипренский и многие другие. Ее фигура, вписанная в топос мировой и отечественной культуры, приобретает необходимое для мифа измерение. В рассказах экскурсоводов акцентируется противопоставление классической культуры советской поре, когда, по их словам, интеллигенция была вынуждена решать вопрос не только выживания, но и сохранения духовной свободы, путь к которой давало творчество, культура, историческая память. Так задается важная для самоопределения Ахматовой система нравственных координат, построенная на оппозициях: высокое — низкое, вечное — сиюминутное, культурное — политическое, творческое — бытовое, а в картину мира, созданного музейным высказыванием, входит мотив утраченного «золотого века», типичный для мифопоэтики.

Важная в мифе дихотомия сакрального и профанного определяет логику нарратива: на лестнице мы видим входную дверь с медной табличкой, на которой вязью написано имя Николая Николаевича Пунина, и оконце, из которого Ахматова пыталась разглядеть посетителя. Официальный статус хозяина, вполне стабильный и значимый в 1920-е гг., о чем сообщает экскурсовод (Е. Джумук) [Первая мини-экскурсия по музею Анны Ахматовой], противопоставлен царившей в доме начала 1930-х гг. атмосфере страха и ожидания ареста. На кухне экскурсовод (Е. Джумук) выделяет буфет из красного дерева — знак благополучной дореволюционной жизни семейства Пуниных — и советскую посуду и утварь из грубого фаянса [Вторая мини-экскурсия по музею Анны Ахматовой]. Прием антитезы, взятый из арсенала художественных средств, определяет композиционное решение экспозиции и повествовательный ряд экскурсии.

Поддержание литературных образов Ахматовой, реализованных ею в повседневной практике, требует от экскурсоводов речевых фигур умолчания и констатации фактов биографии без глубокого объяснения причин: «Ахматова была человеком вне быта» (С. Прасолова) [В музее-квартире Анны Ахматовой]; «Ахматова оказалась в этой квартире потому, что стала женой Пунина, и на долгие годы ее жизнь оказалась связана с семьей Пунина» (Е. Джумук) [Первая мини-экскурсия по музею Анны Ахматовой]. Погружать посетителя в реальное положение дел — значит развенчивать авторский миф: Ахматова приходит жить в чужую семью, где в тесных комнатах ютятся законная жена Пунина, его дочь, домработница



Пуниных и ее сын с семьей. Экскурсоводы не говорят о том, как взрослая женщина могла пойти на столь унижительное положение и позволить новоявленным домочадцам третировать собственного сына (подростку Льву Гумилеву находится место только в углу коридора, на крохотном сундуке, за занавеской). Напротив, из фотоснимков поэтессы в экспозиции выбраны те, на которых запечатлены величественная поза, горделивая осанка, царственный взгляд. Внимание смещено с повседневно-житейского измерения ситуации к художественному, актуализирована одна из жизнетворческих «масок» — «королева / царица». На вопрос о причинах сложных отношений с сыном дан ответ: «Она была прежде всего поэт, а потом мать» (Н. Попова) [Лекция директора Музея Анны Ахматовой...]. Безусловно, такая характеристика отражает самоопределение Ахматовой, для которой все житейское вторично в сравнении с творчеством и служением музе.

Экскурсоводы (Н. Попова, Е. Джумук) обращают внимание на символику архитектурного устройства квартиры: анфиладная система комнат, типичная для дворцовых построек XVIII в., символически связывает обитателей дома с эпохой классической культуры. При этом каждая комната имеет выход в общий коридор, параллельный анфиладе комнат, который переводит обитателей как бы в иное измерение — коммунальную квартиру. Выявить этот потаенный смысл архитектурного устройства дома и квартиры, как это делают экскурсоводы, — значит перейти на символический тип высказывания, типичный для поэтики мифа.

Логика символического нарратива определяет общую композицию экспозиции. Каждый зал посвящен не только определенному десятилетию жизни поэтессы в Фонтанном доме, но и конкретному тексту, ставшему знаковым в ее творческой судьбе: комната Ахматовой 1920-х гг. — замыслу «Поэмы без героя», столовая — поэме «Реквием», кабинет Пунина, в котором она жила после эвакуации 1940-х гг., — судьбоносному для нее постановлению о журналах «Звезда» и «Ленинград». За конкретным десятилетием жизни возникает образ, развивающий общий повествовательный сюжет.

Смысловые акценты в экспозиции каждого зала расставлены с помощью знаковых объектов, рождающих цепь художественных ассоциаций. В одном зале — это знаменитая шаль, белая, с кистями. На портретах и фотографиях Ахматовой 1920-х гг. шаль украшает одно плечо поэтессы, рождая ассоциации с лебединым крылом — элементом образа «царскосельского лебедя». В зале шаль брошена на кресло, что создает ощущение летящего крыла.

Центральным объектом другой комнаты является поражающей изысканной резьбой по дереву сундук, подаренный О. А. Глебовой-Судейкиной и превращенный поэтессой в архив. Информация о дате и месте создания этого шедевра — XVIII в., Италия — задает систему координат, в которой производила самоидентификацию Ахматова: ее мир — искусство, культура, красота, вневременные ценности. Важная в мифопостроениях модернистов Серебряного века декларация приоритета искусства над повседневной жизнью реализована в меблировке комнаты, в целом по-советски скромной, несопоставимой по утонченности и красоте с центральным артефактом.

По свидетельству директора музея (1989–2023 гг.) Н. И. Поповой, в Фонтанном доме всегда было много зеркал [Лекция директора Музея Анны Ахматовой...]. Зеркала — значимый образ в лирике Серебряного века. За ним встают мотивы двойничества, обмана, иллюзорности реальной жизни, важные в мифопоэтике Ахматовой. Зеркала в музее создают игровое пространство: в них отражаются фотографии поэтессы и ее окружения, что придает экспозиции объемность, а у посетителей рождает ощущение соучастия в жизни хозяев и гостей дома.

Таким образом, ассоциативность образного ряда экспозиции вовлекает гостей музея в художественный мир поэтессы, соответствует логике не только поэтического, но и мифологического текста, в котором эмоционально-чувственные, образные смысловые связи определяют движение сюжета.

Художественный образ «мученица сталинской эры и носительница памяти о ней» пронизывает повествование, при том, что экспонатов, закрепляющих его, немного: чемоданчик, приготовленный Ахматовой для себя на случай ареста, пепельница, в которой сжигались строки «Реквиема» после заучивания наизусть, да скамья «стукача» в саду (после постановления 1946 г. о журналах «Звезда» и «Ленинград» Ахматова должна была ежедневно появляться в окне дома, чтобы продемонстрировать представителю надзирающих органов, что не покончила с собой). Достичь эффекта значимости данного образа позволяет рассказ экскурсовода, настойчиво напоминающего об атмосфере страха, в котором жила поэтесса.

Как видим, повествовательный сюжет, слагающийся из вербального и визуального рядов, движется за автомифом, что позволяет посетителям музея погрузиться в художественный мир героини, ощутить своеобразие ее мировосприятия.

Эффект присутствия поэтессы создает звучание голоса Ахматовой, запись, сделанная в ее зрелые годы. Напевная, торжественная, величественная манера чтения — мелодекламация — создает ощущение весомости каждого слова, необходимое для сакрального языка, отсылает к изначальной, возникшей в мифе связи лирики и музыки.

Суггестивность нарратива усилена за счет мистических мотивов в рассказах экскурсоводов: частотным элементом является утверждение о «великих тенях», наполняющих дом, «витающих в этих стенах» (Н. Попова, А. Соколова, Е. Джумук). Как известно, одним из литературных образов Ахматовой была Кассандра — троянская царевна, прорицательница, отвергнувшая любовь Аполлона и за то понесшая проклятие: троянцы не верили ее неизменно сбывавшимся пророчествам. Мотивы предзнаменований, ясных только ей, сбывшихся, но никем не оцененных предсказаний, тайного знания и т. п., обильно звучащие в поэзии Ахматовой, пронизывают текст экскурсий. Опыт «ворожбы» взят экскурсоводами на вооружение и реализован на практике.

Литературная экспозиция, продолжающая мемориальную часть музея, закольцовывает сюжет: от вневременных ценностей культуры и искусства, символом которых выступает Шереметьевский дворец, к бессмертию художника, победившего хаос времени и разрушительную силу социальной истории.

Хронологическую парадигму завершает «американский зал» Бродского, ученика Ахматовой, никогда не бывавшего в этом доме. От золотого века русской культуры, истоков творчества поэтессы, проведена линия к одному из ее «птенцов», продолжившему поэтическую традицию. Так закрепляется вневременное, вселенское измерение, свойственное мифу: ценности искусства, поэзии, красоты вновь провозглашаются как непреходящие, вечные.

Итак, сюжет музейного повествования, композиция, образный ряд, символика, речевой строй экскурсий и логика экспозиций приведены в соответствие с мироощущением Ахматовой. Следуя непреложной для литературоведа аксиоме оценивать творчество в заданной автором системе координат, создатели музея нашли адекватный язык, мифопоэтический, базирующийся на автомифологизации.

Цель их мифотворчества, безусловна, благородна: статус сверхценной личности поэтессы позволяет удерживать неослабевающий интерес посетителей и осуществлять собственную культуротворческую миссию.

При этом научность как обязательное свойство музейной работы не уничтожается мифологизированным нарративом. Музей обладает коллекцией более 50 тыс. единиц хранения, ведет научную и научно-исследовательскую работу, занимается издательской деятельностью, реализует социокультурные проекты, проводит выставки, мастерские, флэш-мобы, образовательно-проектные лаборатории, находит новые площадки и формы жизнедеятельности.

Создатели музея А. А. Блока находились в более выигрышном положении. В момент открытия музея в 1980 г. они получили из Пушкинского Дома подлинную мебель и вещи поэта, чего не имели сотрудники музея-квартиры Ахматовой. Аутентичность экспонатов — весомое преимущество любого музея.

Композиционно музей А. Блока построен аналогично ахматовскому: мемориальную часть продолжает литературная экспозиция, погружающая посетителей в творчество, воссоздающая культурный контекст Серебряного века и круг общения поэта. В организации литературной части сотрудники, как и их коллеги из музея Ахматовой, используют театрально-игровые приемы: планировка квартиры № 23 на втором этаже, где Блок с женой прожил полтора года и скончался в 1921 г., не сохранилась, но намечена на потолке и таким образом как бы воссоздана. Стихи, страницы из дневника поэта, воспроизведенные на стенах, развешенные фотографии и афиши — все это призвано создавать у посетителя впечатление «путешествия по книге» [Музей-квартира А. А. Блока], как заявлено на сайте музея.

Однако тип музейного нарратива принципиально иной.

Мемориальная часть экспозиции размещена в квартире № 21 на четвертом этаже, где поэт жил с 1912 по 1920 г. К этому времени жизнетворческая позиция и художественная мифопоэтика Блока сформировались полностью. Однако биографический нарратив диктует предельную точность и аккуратность в изложении не художественно-творческой, а индивидуально-личной истории, не позволяет сотрудникам допускать аллюзии и интерпретации в отношении фактов жизни и творчества.

Достоверность обстановки заявлена сразу. Экскурсовод (А. Долгушова) [Музей-квартира А. А. Блока] предупреждает, что в коридоре лишь один предмет не является подлинным — телефон. Кофры, с которыми путешествовали Блоки, лампа под потолком — все это ценно само по себе, как материальная память об исключительной личности.

Образность как свойство поэтического мироощущения выявлена в поэтизации причин выбора квартиры: дом напоминает корабль, Блок видел залив и, выходя на балкон, ощущал себя на капитанском мостике (А. Долгушова, А. Горегина) [Музей-квартира А. А. Блока; Телецикл «Не квартира — музей»].

Кабинет поэта, святая святых для формирования творческой биографии, получает у экскурсоводов сугубо информативное толкование. Внимание посетителей обращено на лаконизм убранства рабочего стола: лампа под зеленым абажуром, письменный прибор, пресс-папье, фаянсовая статуэтка-визитница в виде крохотной таксы — ничего лишнего, отвлекающего от творчества. Звучит цитата из дневника К. Чуковского, иронизировавшего по поводу «страшного порядка, вызывавшего желание хоть немного намусорить».

Аскетизм рабочего пространства получает объяснение в свойствах характера хозяина: Блок предстает педантом, приверженцем порядка и самодисциплины. Забавное изображение таксы эмоционально диссонирует с холодностью убранства письменного стола. Белая, заметная на пустом пространстве статуэтка получает комментарий из дневника Блока, подтверждающий законность ее существования именно на этом месте. Экскурсовод как бы старается подтвердить аутентичность экспонатов и их расположения.

Символический подтекст артефактов не обозначен: лампа под зеленым абажуром, зеленое сукно стола, ручка, которой написана значительная часть поэтического наследия, могли бы вызвать россыпь литературных аллюзий. Мифопоэтическое прочтение позволило бы иначе истолковать идеальный порядок: значимая в самоопределении Блока ницшеанская дихотомия «аполлоновского» и «дионисийского», рационального и иррационального начал, решилась бы в пользу «аполлоновского» и означала бы стремление поэта к гармонизации не только бытового, но и бытийного существования. Правомерность такого прочтения подтверждает бюст Аполлона, украшавший кабинет, а после уплотнения в 1920 г. перевезенный поэтом в другую квартиру, двумя этажами ниже, и разбитый кочергой в дни предсмертной агонии. Семантически значимый жест в логике авторского мифа.

На соседнем с рабочим столе помещается ваза, украшенная по периметру «скифским» «звериным» орнаментом. Символика «скифства» как этапа творческих и мировоззренческих исканий не озвучена. Не получает семантического толкования ни античная, ни фольклорная образность — важные мифологемы поэтики и мировосприятия Блока. В квартире хранятся лампа с античными элементами, ваза-лягушка в фольклорном духе. Однако символика предметного ряда не раскрыта. Очевидно, к мифологическому повествованию экскурсоводы не стремятся. Мемориальная ценность предметов — дедушкиного дивана, набитого

морской травой, книжных шкафов, бабушкиного кресла и пр. — сама по себе призвана создать у посетителей ощущение уникальности места.

В столовой акцентировано внимание на бульотке — спиртовом чайнике, позволявшем сохранять воду горячей до 5–6 часов чаепития, как любил Блок. Сообщается, что за столом велись беседы о чем угодно, кроме быта и хозяйственных вопросов. Так, вскользь, без объяснения сути упомянута позиция жизнетворчества, исключаяющая из внимания художника повседневно-будничное, нетворческое [Музей-квартира А. А. Блока]. И если в речи экскурсоводов Фонтанного дома фигура умолчания диктовалась стремлением сохранить авторский миф, то ее причина в данном типе повествования — в стремлении его вообще не касаться.

В ходе экскурсии звучат стихи Блока, однако их образы всякий раз привязаны к конкретной локации: строки о подсвечнике — к спальне, цитата из стихотворения «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека» — к виду из окна. Цитаты, «прописанные» в разных комнатах, существуют изолированно друг от друга, не создают непрерывной связи образов и целостного поэтического высказывания. Их назначение иллюстративное, задача — скрасить рассказ.

Спальня (следует предупреждение, что ее меблировка неизвестна, поскольку Блок не оставил описания) обставлена бекетовской мебелью. Примечательно замечание экскурсовода (А. Долгушовой) [Музей-квартира А. А. Блока] о том, что именно Бекетовы в первую очередь были для Блока семьей. По соседству, в комнате жены, на стене висит портрет Л. Д. Менделеевой, превосходящий размерами все блоковские, заказанный, вероятно, Блоком (экскурсовод не дает информации о заказчике). Портрет доминирует в комнате над другими экспонатами и вызывает мысли о ценности для хозяев, вероятной глубокой любви мужа. В этом контексте реплика-намек требует разъяснения, но тема сложных внутрисемейных отношений не развита. В рассказе мельком упомянуты взаимные увлечения супругов, происходящие, как можно предположить, из их личностных свойств.

Экспозиция в комнате Менделеевой не разъясняет вопроса. Предметный ряд, иллюстрирующий увлечения хозяйки театром и коллекционированием фарфора, не способен вскрыть драматизма семейных отношений, искалеченных авторским мифом о двух видах любви: «идеальной» как основе религиозного преображения мира, уготованной супруге, и «низкой», «плотской», предназначенной другим женщинам. Без разъяснения философии любви Вл. Соловьева, принятой поэтом к реализации в начале творческого пути, сохранившей действенность до конца жизни и вызывавшей сопротивление жены, понять семейную драму Блоков нельзя. Вероятно, осознавая это, но не желая глубоко погружаться в трудно объяснимые темы, экскурсоводы предпочитают ограничиваться замечаниями самого общего порядка.

Язык символов не был чужд Л. Д. Менделеевой. В одном из залов посетители узнают, что венчальные свечи сохранялись ею в течение всей совместной жизни, как и икона Казанской Божьей матери, которой их благословляли на брак [Телецикл «Не квартира — музей»]. Одну из венчальных свечей Менделеева зажгла

у гроба мужа. Символика поступка не раскрыта, хотя и очевидна: духовная связь супругов имеет идеальную природу и не прерывается со смертью одного из них.

Безусловно, поведенческая модель Блока и стилистика его авторского мифа отличаются от ахматовского. Мифотворчество символиста носило религиозно-философский, мистический, а значит, глубоко интимный характер. Мифологизация жизни не нуждалась в театрализованном поведении и наглядной демонстрации художественных «масок». Образы «поэта Прекрасной Дамы», «певца революции», закрепленные за ним в литературной среде и общественном сознании, проистекали из поэтики текстов, но не поддерживались Блоком в публичной сфере. А значит, музей не обладает столь «говорящими» артефактами, как ахматовская шаль, чемоданчик, приготовленный на случай ареста, и пр. Однако потенциал имеющихся экспонатов не реализован вполне, мифопоэтический пласт повествования всякий раз искусно обходится рассказчиками.

Это придает мемориальному нарративу о трагической, полной противоречий и самоотрицания судьбе «юбилейный» дискурс: создает идеализированный образ поэта и иллюзию дома, где между супругами царили полное взаимопонимание и гармония, мать жила двумя этажами ниже, а значит, внутрисемейные связи были устойчивы и прочны, за окном рабочего кабинета, на «мосту вздохов», неизменно собирались поклонницы и т. д. Такой способ высказывания хоть и сохраняет материальную подлинность экспонатов, но грешит поверхностностью, а главное, не передает уникальный тип мировосприятия Блока и специфику поэтической самоидентификации.

В литературной экспозиции сделана попытка дополнить образ, ввести культурный контекст рубежа веков, революционной поры, показать личность во взаимосвязях с современниками — словом, представить биографию поэта как многомерную и противоречивую. Знаменитая цитата А. Блока о своем творческом и жизненном пути как «вочеловечении» предполагает развернутый комментарий. Метафорическую образность символиста понять нелегко. Но, следуя за фактами жизни, как того требует биографический подход, экскурсовод (Д. Соловьева) движется дальше, пролистывая эту страницу. Обстоятельно, с выделением семантически значимых строк из дневника, экскурсовод повествует о последних месяцах жизни, физической и эмоциональной усталости поэта и разочаровании в революции, обернувшемся отчаянием и гибелью [Музей-квартира А. А. Блока]. Вводить мифопоэтический контекст экскурсовод не считает нужным.

Задача рассказать о жизни и творчестве А. Блока музеем выполнена. Без мифопоэтики в сюжете о художнике Серебряного века обойтись можно. Но если в музее Ахматовой посетителей погружают в глубины самосознания поэтессы, то мироощущение Блока остается загадкой. Взгляд извне (через предметный мир мемориальной квартиры, рассказ экскурсовода, материалы литературной экспозиции) позволяет различить лишь общий контур поэтической фигуры.

Итак, музеи А. Ахматовой и А. Блока в Петербурге реконструируют разные типы биографий, художественно-творческую — в первом случае и индивидуально-личностную — во втором. Стратегия высказывания и тип нарратива всякий



раз адекватны избранной задаче. Биографический нарратив не хуже и не лучше мифологизированного. Мифологизация оправдана, если соответствует мироощущению поэта и позволяет настроить посетителя на его внутренний строй и лад. Но какой бы тип повествования ни избирал музей, из представленной истории должен слагаться неповторимый, узнаваемый образ художника слова.

---

В музее-квартире Анны Ахматовой // Teledetki. 2018. 29 апр. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=D6OAUHe53Nw> (дата обращения: 10.10.24).

Вторая мини-экскурсия по музею Анны Ахматовой // Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме : видеоканал. 2020. 6 апр. URL: [https://vk.com/video/playlist/-12701496\\_6?z=video-12701496\\_456239164%2Fclub12701496%2Fpl\\_-12701496\\_6](https://vk.com/video/playlist/-12701496_6?z=video-12701496_456239164%2Fclub12701496%2Fpl_-12701496_6) (дата обращения: 10.10.24).

Лекция директора Музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме Нины Ивановны Поповой // Музеумания : youtube-канал. 2017. 5 июня. URL: <https://www.youtube.com/@D0%9C%D0%A3%D0%97%D0%95%D0%95%D0%9C%D0%90%D0%9D%D0%98%D0%AF> (дата обращения: 10.10.24).

Лошак М. Д. Музей как объект интерпретации : видеолекция. 2019. 20–25 янв. URL: <https://yandex.ru/video/preview/2255286417329911447> (дата обращения: 10.10.24).

Музей-квартира А. А. Блока : видеоэкскурсия. 2020. 30 нояб. // Музей истории Санкт-Петербурга : сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Teisut-k-jA> (дата обращения: 10.10.24).

Найман А. Г. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989.

Неклюдов С. Ю. Структура и функции мифа // Мифы и мифология в современной России. М., 2000. С. 17–38.

Пак С. Ю. Жизнетворческие маски Анны Ахматовой (к стратегиям автоматифологизации) // Рус. лит. 2015. № 3. С. 215–226.

Первая мини-экскурсия по музею Анны Ахматовой : видеозапись экскурсии 30 марта 2020 г. URL: <https://rutube.ru/video/af58260ebe99b2b82e461fe85cce1afb/> (дата обращения: 10.10.24).

Сапанжа О. С. Частный музей повседневной культуры как новый нарратив // Музей. Памятник. Наследие. 2020. № 1(7). С. 5–13.

Телецикл «Не квартира — музей». Мемориальный музей-квартира А. А. Блока // Студия док. фильмов «ТЕЛЕИНВЕСТ» : Rutube-канал. URL: <https://rutube.ru/video/96ee6e28a029c6f1fb6b4af4c5642aea/> (дата обращения 10.10.24)

Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Париж, 1980.

*Статья поступила в редакцию 02.09.2024 г.*



Научная статья

УДК 398.3(450) + 394.2(450) + 398.332.393

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.014

## **ТРЕХМЕРНОЕ ПРОСТРАНСТВО НАРОДНОГО ПРАЗДНИКА В АСПЕКТЕ АКТУАЛИЗАЦИИ ТРАДИЦИЙ (НА ПРИМЕРЕ ИТАЛИИ)**

**Татьяна Викторовна Азарова**

*Российская академия народного хозяйства  
и государственной службы при Президенте  
Российской Федерации,  
Москва, Россия,  
azarovativ@yandex.ru*

**А н н о т а ц и я.** О значении праздника в жизни отдельного человека и сообщества в целом задумывались еще во времена Античности. Создано множество теорий и подходов к рассмотрению этого культурного феномена. Данная статья ставит целью рассмотреть ключевые характеристики народного праздника в аспекте актуализации традиционных ценностей, составляющих ядро праздничного события. В результате смещения парадигмы понимания базисных категорий, формирующих жизнь сообщества, происходит искажение смыслов. Описания праздника в рамках различных подходов свидетельствуют о различных смысловых уровнях внутри этого явления. В настоящем исследовании приведена попытка сформировать схему многомерного пространства праздника как культурной единицы со сложной структурой. В статье рассмотрены традиции народного праздника Святого Мартина в Италии (регион Аbruццо), стране с доминантой региональных различий, в том числе в праздничной культуре.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** пространство праздника; праздники Италии; народный праздник; традиционные ценности; праздник Святого Мартина; регион Аbruццо

## THE THREE-DIMENSIONAL SPACE OF A NATIONAL HOLIDAY IN THE ASPECT OF UPDATING TRADITIONS (ON THE EXAMPLE OF ITALY)

**Tatiana V. Azarova**

*Russian Presidential Academy of National  
Economy and Public Administration,  
Moscow, Russia,  
azarovatv@yandex.ru*

**A b s t r a c t.** The significance of the holiday in the life of an individual and the community as a whole has been thought about since antiquity. Many theories and approaches to the consideration of this cultural phenomenon have been created. This article aims to examine the key characteristics of the national holiday in order to actualize the traditional values that make up the core of the festive event. As a result of the paradigm shift in understanding the basic categories that shape the life of a community, there is a distortion of meanings. Descriptions of the holiday within the framework of different approaches indicate different semantic levels within this phenomenon. In this study, an attempt is made to form a scheme of the multidimensional space of the holiday, as a cultural unit with a complex structure. The article examines the national holiday of St. Martin in the Abruzzo region of Italy, in a country with dominant regional differences, including in festive culture.

**К е y w o r d s:** holiday space; Italian holidays; national holiday; traditional values; Feast of Saint Martin Abruzzo region

Праздник в культурологическом отношении является сложной структурой, включающей в себя несколько семантических уровней, что позволяет некоторым исследователям говорить о трехмерном пространстве праздника [Cardini, p. 83]. Выполняя функцию своеобразного моста между реальным временем и вневременным пространством, праздник является смысловым узлом, сформировавшим человечество. В современных условиях возникла необходимость объяснить истинные первоначальные смыслы праздника, чтобы избежать появляющихся ложных представлений о сути событий [Cattabiani, p. 54]. Прежде всего, праздник выступает как абстрактное понятие языка и культуры, связанное с историческим развитием и отражающее особое отношение человека ко времени. «Даже если прошлое не было идиллическим, оно все равно остается прошлым, даже если настоящее нам не нравится, то будущее остается чистым широким экраном, на который проецируется желание счастья, которое на феноменологически-поведенческом уровне представляется как потребность в счастье (перевод мой. — Т. А.)» [Cardini, p. 46].

Исходя из множества теорий и концепций описания праздника, можно предположить, что праздник как явление, принадлежащее сфере интересов различных наук, в жизни сообщества функционирует на нескольких уровнях: линейном, эмоционально-перцептивном и духовно-метафизическом. В линейной плоскости, когда речь идет о физическом пространстве, *праздник — это особого рода действие,*

в котором утверждаются разделяемые в сообществе ценности. Эмоционально-перцептивный уровень: *праздник — противопоставленный будням отрезок времени, характеризующийся радостью и торжеством, выделенный в потоке времени в память или в честь кого- или чего-либо, обладающий сущностной связью со сферой сакрального, отмечаемый в культурной или религиозной традиции как институционализированное действие, которое обеспечивает его участникам максимальную причастность к этой сфере* [Словарь по культурологии]. Духовно-метафизический уровень: *праздник — событие, вспомненное и повторяемое по ритуалу, идентифицируется как сиюминутное, продолжающееся в настоящем. У последующих поколений есть возможность прожить отмеченный предками момент, но в современных условиях* [Cattabiani, p. 105]. Праздник — торжественное событие религиозного, спортивного или народно-гастрономического характера, объединяющее людей одной территории или убеждений. Праздник можно рассматривать и как явление с метафизической основой, это труд особого рода. Благодаря множеству переплетений, составляющих сложные связи традиций, наслоений, верований, внутри праздника формируется своеобразная система взаимоотношений человека со временем, с Богом, пространством, другими людьми, с самим собой. Французский социолог Э. Дюркгейм, говоря о значении духовного компонента, отмечал, что религия обладает интеграционной силой, которая снабжает людей одного сообщества моральными ценностями [Дюркгейм, с. 211]. За счет наличия такого аспекта народный праздник является неотъемлемой частью жизни сообщества, отражая комплекс материально-духовных представлений о мире и человеке и в то же время позволяя выразить идентичность эмоциональной составляющей в характере народа.

В итальянской научной традиции на первом месте в описании концепции народных праздников находится календарный подход, который предлагает в своей работе «*Calendario, miti, leggende*» итальянский ученый Альфредо Каттабиани [Cattabiani], автор развивает идею о праздничных днях как периоде приостановки работы в честь божественных сил. Жизненный трудовой цикл древних людей формировался естественным образом: от момента умирания природы осенью к возрождению жизни весной. Дуччо Балестраччи (Balestracci) в работе «*Attraversando l'anno*» утверждает, что циклы года связаны в сознании людей с надмирным пространством, например, зимние праздники с обрядами огня призваны вызвать солнце из зимнего небытия. Франко Кардини говорит о календарной основе праздников, приводя историю различных календарей [Cardini]. Исследователь Марио Налдини (M. Naldini) размышляет о социально-религиозном происхождении праздника, рассматривая переход от архаических ритуалов и культов к праздникам с христианским осмыслением [Naldini]. Натале Спинето в книге «*La Festa*» связывает кризис праздничности с секуляризацией западного мира и стремлением осовременить такое понятие, как праздник, что проявилось после Второй мировой войны в связи с отделением человека от жизни природы и от следования годовым циклам [Spineto]. Алессандро Фаласси (A. Falassi) в книге статей под названием «*Festa*» выражает идею об укорененности народного

праздника в отдельном сообществе, о взаимовлиянии традиций и людей, приводит примеры похожих праздников в разных регионах, говорит о важности сохранения причинно-следственных связей в основе праздника [Falassi]. Историк и преподаватель Алессандра Рицци (A. Rizzi. *Ludus/ludere. Giocare in Italia alla fine del Medioevo*) связывает народный праздник главным образом с феноменом игры, появившимся в Средние века. Фабио Муньяйи (F. Mugnaini. *Al tempo delle feste. Etnografie del festivo in Toscana*) выделяет регион Тосканы как наиболее репрезентативный с позиций внедрения практик по сохранению праздника — «коллективного укоренения в традицию». Фурио Джези (F. Jesi. *Il tempo della festa*) в литературной форме повествует о значении народного традиционного праздника для маленьких городов Италии, приводит примеры из жизни крестьян. Исчезает сама идея праздника, когда нет предпосылок для коллективного осмысления праздничного события. Богослов и историк Франческо Руссо (F. Russo) рассматривает праздник с точки зрения антропологии и этнографии [Russo]. Народный праздник демонстрирует связь индивидуума с собственными корнями, именно поэтому праздник должен быть свободен от каких бы то ни было политических установок и по большей части выражать религиозность сообщества. Исследователь Лаура Бонато (L. Bonato) в книге «*Antropologia della festa*» пишет об опасностях изобретения новых праздников с целью привлечения туристического потока. Можно сказать, что в Италии весьма распространены книги о традициях различных регионов, включающие пространную информацию о народных праздниках с отсылкой на исторические этапы развития локального сообщества.

При определенной доле ответственности органов власти и управления, которые понимают важность поддержания художественной и нравственной составляющей народного сознания, праздник может быть использован как фактор сохранения этнокультурной идентичности [Falassi, с 78]. Праздник существует во многих формах как особое явление культуры. Историк Я. Ассман говорит о двумерности, присутствующей в культурной памяти: «Благодаря культурной памяти мир повседневности дополняется, или расширяется, измерением отвергнутого и потенциального, так что память возмещает урон, претерпеваемый бытием от повседневности» [Ассман, с. 60].

Предлагаем свою схему формирования специфического пространства праздника, где каждый компонент влияет на другие и при этом обладает особым набором характеристик и отличительных особенностей (рис. 1).

В ходе праздников ощущение самих себя и своего единства проявляется по-разному, и праздники сами по себе становятся достоянием группы, эта коллективность выражается на культурном, историческом, религиозном и социальном уровнях. Праздник характеризуется как явление феноменологического порядка, включающее такие концепты, как обряд, ритуал, традиция, обычай, канон, торжество, церемония, праздничное шествие (*corteo storico*). Эти элементы находятся в специфической взаимосвязи внутри народного праздника, качественная характеристика присутствия того или иного звена зависит от исторического развития сообщества, религиозных, культурных, общественно-политических особенностей.

Также обрядово-ритуальная составляющая создает некий код праздника, специфические действия понятны посвященным, но являются важными для всего сообщества. У народного праздника есть свой алгоритм, определенные роли участников и набор особых знаний [Большаков, с. 21]. Глубинное понимание праздника как катарсического возвышения над обыденным важно для человека. Если это восприятие уходит из уклада, то вполне закономерно предположить, что философия и самой праздничности, и сопутствующей ей повседневности искажается [Лаврикова, с. 75].



Рис. 1. Трехмерное пространство праздника

Если мы обратимся к Италии, то здесь нет однозначных трактовок сущностных характеристик праздничной культуры в силу локальных различий. Республиканский строй определяет и отношение к традиционным праздникам внутри локальных сообществ, в которых поддерживаются устойчивые праздничные традиции. Прежде всего, это ответственность за сохранение идентификационных характеристик данной территории, условий развития и устоев. Локальные праздники существуют в рамках общенациональной структуры, но на местах значительно разнятся, в значительной степени благодаря стремлению самих носителей локальных культур культивировать свою исключительность или локальную идентичность [Russo, p. 214].

В качестве примера рассмотрим праздник Святого Мартина в регионе Аbruццо на юге Италии. Смыслы праздника в честь этого святого уходят корнями в языческую эпоху [Токарев, с. 36]. Можно отметить набор разнородных по природе явлений, которые, трансформировавшись, приобрели структурность, где каждый элемент выражает тот или иной важный для сообщества момент коллективной истории. Попробуем проследить, как наличие нескольких исторических уровней сочетается с многомерным пространством в одном событии.

Изначально в древнюю эпоху по окончании сельскохозяйственных работ зажигались факелы как символ страха перед наступлением холода и сокращением светового дня. Позже христианская традиция видоизменила смысл обряда, который стал выражать благодарность святому Мартину, помогающему при нехватке

продуктов. Покровительство святого символизирует разделенный на две части плащ, одна из половин которого предназначена для условного странника. Фраза «Ce sta lu sande Martine» (Здесь находится Святой Мартин) на диалекте региона Абруццо означает достаточное количество провианта, и благодарный гость, который приходит в дом к трапезе, с благословением произносит фразу «Sande Martine!» (Святой Мартин!).

Христианское значение праздника связано с миротворческой деятельностью Сан-Бернардино Сиенского, прибывшего в Сканно в 423 г. для подавления непрерывных братоубийственных войн, которые прекратились с зажиганием большого огня перед церковью Сан-Рокко. Вплоть до 1940-х гг. перед пещерой святого Мартина разводили большой костер. Успех мероприятия поддерживается энтузиазмом молодых людей, которые, начиная с первой декады октября, приступают к сбору дров и других материалов, чтобы соорудить двадцатиметровый факел. Эта конструкция с наступлением вечера поджигается, на праздник собираются жители окрестных деревень и городков, выражая свое почтение и благоговение. Обряд включает и другие ритуалы. Например, дети и молодежь наряжаются, мажут свои лица сажей и водят хороводы вокруг костров. После чего все ходят по деревне с колокольчиками и веселыми песнями завершают праздничный день. По традиции из муки, меда, грецких орехов, сушеного инжира готовятся лепешки, (так называемая «Pizza Co quattrini» — «Пицца с монетками»), внутри которых можно найти монетку на счастье детям. В этом празднике соединяются языческие представления о щедрости земли, плодородии, пожелания счастливой семейной жизни и рождения детей, а также воспоминания о щедрости и покровительстве святого заступника данной местности. В последние десятилетия для повышения популярности праздника среди туристов наблюдается тенденция к проведению продуктовых дегустаций и массовых зрелищ, которая приводит к нивелированию исконных смыслов религиозного действа. Так, в дни празднований Святого Мартина проходят гастрономические мероприятия Deguscanno (производное от глагола degustare — «пробовать» и Scanno — название города). Такие мероприятия обещают погружение в атмосферу феодальных времен, кулинарные путешествия с возможностью попробовать различные традиционные блюда и продукты (рис. 2).



Рис. 2. Афиша гастрономических мероприятий на празднике Святого Мартина

Что касается пространства, то оно должно соответствовать конкретному историческому периоду. Индивидуальное восприятие формируется в сознании каждого человека с учетом значимости события, а реальность праздника — это не что иное, как актуализация событий прошлого, важных для данного сообщества в настоящий момент. Народный праздник — это проживание определенного события или ситуации, которые могут быть осмыслены только коллективно [Naldini, p. 57]. О вневременности праздника свидетельствуют символические моменты обозначения времени: пространство праздника вмещает в себя человека, человек растворяется в нем, чтобы дойти до абсолютного начала, вернуться к истокам, отстраниться от реального течения времени — таким образом праздник представляет собой образ идеального мира. В связи с этим у человека появляется желание остановить время, заключенное в праздничном пространстве [Broccolini].

Праздничная культура является для современного исследователя своего рода взглядом из прошлого. В Средние века люди относились к празднику не как к деятельности, они видели в празднике переход в другую реальность, эту трехмерность люди прошлого осознавали более глубоко, чем люди рациональной эпохи. С одной стороны, средневековый человек также стремился к переживаниям, но, с другой стороны, зависимость от природы, ощущение себя частью этой природы и необходимость выстроить отношения с высшим миром у средневекового человека была значительно более острой и тонкой.

Мы можем констатировать, что в современной Италии не происходит искажения смыслов праздничного пространства при условии сохранения истинного понимания праздничности. В настоящее время «элементы развлекательные и веселые становятся главенствующими, в то время как событийное воспоминание и ритуальные компоненты бледнеют, и если остаются, то принимают роль некоего повода (перевод мой. — Т. А.)» [Spineto, p. 20]. Анализируя теории, в которых праздник рассматривается в основном как отвлечение от повседневного труда, можно вспомнить слова ди Нола о том, что праздник становится временем особого назначения, символом спасения от повседневности, чему способствуют ритуалы, мифы, сверхъестественное [Nola, 88].

### Заключение

Традиционный праздник в Италии не позволяет порваться связи времен, напротив, дает возможность соединить все эпохи для актуализации смыслов, заложенных предыдущими поколениями. Способность связать прошедшее с настоящим в ожидании будущего рождает чувство времени. Праздничное пространство вмещает смыслы на разных уровнях в силу исторической отдаленности важного момента, его иного понимания в настоящем и актуализует эти смыслы.

Таким образом, исходя из полифункциональности и смысловой вариативности, праздник можно определить в следующих категориях: 1) это культурно-массовое действо; 2) явление с ядром сакральности; 3) многомерное пространство как нематериальное достояние. Наличие нескольких смысловых уровней позволяет



сделать предположение о семиотической природе праздника и рассматривать его как вторичную знаковую систему, которая выступает средством поддержания коллективной памяти. В Италии на уровне локальных сообществ сохраняется традиция передачи значимых знаний о мироустройстве, жизни человека и его месте в сообществе.

Существующая в стране так называемая культура больших туров (*cultura dei grand tours*) в значительной мере повлияла на праздничную культуру, формируя ее аспекты, заставляя подстраиваться под запросы туристических потоков, которые привносят много внешнего. Так, праздник Святого Мартина включает гастрономические элементы с современным акцентом. Если возникают искажения в угоду политическим смыслам, значит, праздником можно управлять и с его помощью воздействовать на сознание, на формирование мышления. Между тем участие граждан в культурных проектах находится на достаточно высоком уровне, именно поэтому сообщества пытаются привлекать внимание властей посредством публикации статей и книг, распространения информации об объектах, требующих реконструкции или защиты.

---

*Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. М., 2004. (*Studia historica*).

*Большаков В. П.* Культурные практики в процессах становления культуры // *Вестн. СПбГУКИ*. 2016. № 2 (27), июнь. С. 14–20.

*Дюркгейм Э.* Социология: ее предмет, метод, назначение. М., 1995.

Словарь по культурологии // *Gufu.me*: словари и энциклопедии : сайт. URL: <https://gufu.me/dict/culturology/%D0%9F%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D0%BA> (дата обращения: 10.11.2024).

*Лаврикова И. Н.* Краткий экскурс в теорию праздника // *Вестн. Челяб. гос. ун-та. Филология. Социология. Культурология*. 2011. № 2 (217). Вып. 20. С. 74–78.

*Токарев С. А.* Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: XIX – начало XX века: Зимние праздники. М., 1973.

*Broccolini A.* Il dibattito italiano e la trasformazione delle feste popolari // *Treccani* : website. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/festa-popolare\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/festa-popolare_(Enciclopedia-Italiana)/) (date of access: 15.11.2024).

*Cardini F.* I giorni del Sacro. De Agostono Libri. Novara, 2016.

*Cattabiani A.* Calendario. Le feste, i miti, le leggende e i riti dell'anno. Milano, 2008.

*Falassi A.* Festa. Electa editore, Milano, 1988.

*Nola A. M. di.* Varianti semiotiche della festa e interpretazione marxiana // *Festa: antropologia e semiotica*. Firenze, 1981. P. 88–99.

*Naldini M.* Il giorno della festa. Origini e tradizione. Nardini editore, 1999.

*Russo F.* Antropologia della festa. *Acta Philosophica Rivista Internazionale Di Filosofia*. 2006 // *Academia* : website. URL: [https://www.academia.edu/23662585/Antropologia\\_della\\_festa](https://www.academia.edu/23662585/Antropologia_della_festa) (date of access: 10.11.2024).

*Spineto N.* La Festa. Editore Laterza. Roma, 2018.

*Статья поступила в редакцию 17.11.2024 г.*

Научная статья

УДК 168.522;7.031.2 + 78.03 + 780.6 + 78.071.1 Глинка + 78.071.1 Римский-Корсаков +  
+ 781.632

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.015

## НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

**Лю Цзини**

*Московский государственный университет  
имени М. В. Ломоносова,  
Москва, Россия,  
1304638069@qq.com,  
<https://orcid.org/0009-0004-7524-9641>*

**А н н о т а ц и я.** В статье излагается взгляд на место народных инструментов в творчестве русских композиторов XIX–XX вв. и начала XXI в., представлены произведения, в которых звучат такие инструменты, как гусли, балалайка, домра, баян и др. Кратко описана история их развития и приведены примеры применения данных инструментов в сочинениях классических жанров — в операх, сонатах, симфониях и концертах. Отдельное внимание уделено приемам подражания звуку гуслей в операх М. И. Глинки и Н. А. Римского-Корсакова. Акцент сделан на деятельности Великолорусского оркестра народных инструментов В. В. Андреева. Раскрыты отдельные черты творчества современных русских композиторов, таких как А. И. Кусяков и Е. И. Подгайц, создавших значительное число произведений для балалайки, домры и аккордеона. В результате проведенного анализа выявлена важность русских народных инструментов для современной музыкальной культуры.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** гусли; балалайка; домра; аккордеон; баян; М. И. Глинка; Н. А. Римский-Корсаков; Великолорусский оркестр

## FOLK INSTRUMENTS IN RUSSIAN CLASSICAL MUSIC

**Liu Jingyi**

*Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia,  
1304638069@qq.com,  
<https://orcid.org/0009-0004-7524-9641>*

**Abstract.** The article outlines a view on the role of folk instruments in the work of Russian composers of the 19th–21st centuries, presents works in which such instruments as the gusli, balalaika, domra, button accordion, etc. are sounded. It also

© Лю Цзини, 2025

briefly describes the history of their development and provides examples of the use of these instruments in works of classical genres — in operas, sonatas, symphonies and concerts. Special attention is paid to techniques for imitating the sound of gusli in the operas of M. I. Glinka and N. A. Rimsky-Korsakov. An important emphasis is placed on the activities of the Great Russian Orchestra of folk instruments by V. V. Andreev. The work touches on certain features of the work of modern Russian composers, such as A. I. Kusyakov and E. I. Podgaitis, who created a significant number of works for the balalaika, domra and accordion. As a result of the analysis, the importance of Russian folk instruments for modern musical culture was revealed.

**К е у о р д с:** gusli; balalaika; dorma; accordion; bayan; M. I. Glinka; N. A. Rimsky-Korsakov; Great Russian Orchestra

### Введение

Русская народная культура — это неотъемлемая часть культурного наследия страны. Как писал культуролог Б. В. Седухин, в «ней отражен житейский опыт от раннего этапа общественного развития до настоящего времени» [Седухин, с. 8]. Ее важнейшим компонентом является народная музыка, включающая в себя песни и частушки, инструментальную музыку, народные танцы и пляски.

В настоящей статье рассматривается использование народных инструментов в произведениях русских композиторов разных эпох. Необходимо отметить, что на данную тему существуют исследования А. П. Кононова и Г. Н. Преображенского [Кононов, Преображенский], М. И. Имханицкого [Имханицкий], В. Б. Попонова [Попонов], В. В. Бычкова [Бычков] и др. Новизна данной работы заключается в комплексном анализе роли и функций некоторых народных инструментов в произведениях классической музыки.

В XIX в. продолжается формирование русской композиторской школы. С возникновением оперы «Жизнь за царя» («Иван Сусанин», 1836) М. И. Глинки началась национальная опера. Одной из главных характеристик творчества русских композиторов является связь с народной музыкой, а именно использование народных мотивов в произведениях. М. И. Глинка писал об этом так: «...создает музыку народ, а мы, композиторы, ее только аранжируем» [Бекетова, с. 21]. Народные песни, как зеркало, отражают жизнь народа, а для композиторов они становятся источником творчества. Композитор и дирижер Д. Б. Кабалевский говорил: «Народная песня, как сказочный источник живой воды, давала композиторам силу и вдохновение, учила их красоте и мастерству, учила любить жизнь и человека» (цит. по: [Алейников, Котикова]).

Многие русские композиторы обрабатывали мелодии народных песен и использовали их в своих произведениях. Например, русские народные песни «Солнце низенько», «Просо», «Завью венки» звучат в опере Н. А. Римского-Корсакова «Майская ночь», в его же опере «Сказка о царе Салтане» мы слышим песню «Во саду ли, в огороде». Стоит отметить и обращение композиторов к мелодиям других народов России. К примеру, использование азербайджанской песни «Галанын дибиндэ» в персидском хоре в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила»,

украинской народной песни «Веснянка» в третьей части Первого концерта для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского. Часто звучат народные мелодии и в музыке композиторов XX в.: так, в кантате «Курские песни» Г. В. Свиридова звучит мелодия песни из Курской области «Ты воспой, жавороночек».

### Основная часть

Т. В. Позднякова пишет: «Народная инструментальная музыка являлась своеобразным отражением окружающей действительности, представления о себе и о мире» [Позднякова, с. 350]. Народные песни обычно сопровождаются аккомпанементом народных инструментов. Многие русские композиторы разных поколений включали народные инструменты в состав симфонического оркестра. Наиболее распространенные из них — гусли, домра, балалайка, гармонь, баян и др.

Излюбленным народным инструментом композиторов XIX в. были гусли, признанные самым древним русским инструментом. Первые сведения о них относятся к 591 г. [Мехнецов, с. 23]. Гусли были описаны в русских народных сказках, например, на них играли былинный герой Садко и легендарный певец Боян. Также упоминание о них можно найти в памятнике древнерусской литературы XII в. «Слово о полку Игореве».

Однако важно отметить, что композиторы XIX в. использовали в своих сочинениях не столько подлинные народные инструменты, сколько аллюзии на их звучание. Наиболее известные аллюзии на звучание народных инструментов встречаются в интродукции из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», а также в ариях из опер «Садко» и «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова.

Опера М. И. Глинки «Руслан и Людмила» — это первая эпическая опера, написанная в 1842 г. по одноименной поэме А. С. Пушкина. «Руслан и Людмила» является стихотворной сказкой, вдохновленной древнерусскими былинами. Она открывается большой сценой свадебного пира, на котором легендарный певец-сказитель Боян исполняет две песни — «Дела давно минувших дней» и «Есть пустынный край» и аккомпанирует себе на гусях. При этом партию гуслей композитор заменил исполнением данного музыкального фрагмента на фортепиано и арфе. Этот прием создает аллюзию на звучание гуслей и явился новаторской находкой Глинки. Этот же прием применил в своих операх «Снегурочка» и «Садко» и Н. А. Римский-Корсаков.

Опера Римского-Корсакова «Снегурочка» написана в 1881 г. по одноименной пьесе А. Н. Островского, которого, в свою очередь, вдохновила русская народная сказка. Опера имеет подзаголовок «весенняя сказка». Ее сюжет повествует о девушке-снегурушке и народе берендеев, живших в восточноевропейских степях в XI–XIII вв. Второе действие оперы начинается хором и песней, которую исполняют слепые гусяры. И здесь композитор также использовал признанный успешным прием имитации звука гуслей при помощи фортепиано и арфы.

Теперь обратимся к другому народному инструменту — рожку, упомянутому в сказке «Снегурочка». Пастух Лель — это один из ключевых героев оперы, «певец

любовных песен и покоритель сердец женской половины берендеевского царства, как олицетворение вечного искусства музыки, по-видимому, вечно пребывал и будет пребывать в прекрасной и мирной стране берендеев» [Римский-Корсаков, 1978, с. 9]. В опере *Лель*, играя на рожке, исполняет три песни: «Земляничка-ягодка» (Первая песня Леля, действие I), «Как по лесу лес шумит» (Вторая песня Леля, действие I), «Туча со громом стоваривалась» (Третья песня Леля, действие III). Первое действие открывается выходом Леля (Первая песня Леля), который наигрывает на рожке мелодию. В конце второй песни *Лель* наигрывает похожую мелодию. Все тот же легкий пастушеский наигрыш звучит и во вступлении к третьей песне Леля. Во всех эпизодах для имитации звука рожка Леля композитор использует кларнет. Это была удачная находка Римского-Корсакова.

Эпическая опера «Садко» в семи картинах Н. А. Римского-Корсакова, написанная в 1892–1896 гг., основана на старинных русских былинах о гусляре Садко. Кроме того, композитор обращался к сказке о Морском царе и Василисе Премудрой, а также к некоторым сюжетам сказок из сборника «Народные русские сказки» под редакцией А. Н. Афанасьева. В своем предисловии к опере композитор писал: «Многие речи, а также описания декораций и сценических подробностей заимствованы целиком из различных былин, песен, заговоров, причитаний и т. д. Былина о Волхе Всеславьевиче и песня о Соловье Будимировиче взяты из народного эпоса, лишь с надлежащими сокращениями» [Римский-Корсаков, 1896, с. 1].

Сюжет о Садко давно занимал воображение композитора. Уже в 1867 г., перед началом работы над полномасштабным произведением, Римский-Корсаков написал одноименную симфоническую картину. Позже часть из этого материала он включил в оперу.

Гусли появляются во многих сценах оперы: в былине Нежаты о Волхе Всеславьевиче «Гой же ты, молодой гусляр» (картина 1), в песне Садко «Ой, ты, темная дубравушка» и «Заиграйте, мои гусельки» (картина 2), вновь в песне Нежаты «Как на озере, на Ильмене» (картина 4), в песне Садко «Синее море грозно, широко» (картина 6), в общей пляске и финале шестой картины «Славен грозный Царь Морской», в финале седьмой картины «Слава Старчицу, память могучему». Как было сказано выше, Римский-Корсаков здесь опирался на приемы из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. Так, под аккомпанемент гусельных переборов, имитируемых арфой и фортепиано, звучат музыкальные темы певцов-сказителей Садко и Нежаты.

Не менее важную роль в классической музыке играют балалайка и домра. Первые письменные упоминания о балалайке в московских хрониках восходят к 1688 г., и этот инструмент имел широкое распространение уже с конца XVII в. А домра, которая, видимо, имела восточные «корни», стала популярным инструментом скоморохов и довольно быстро распространилась в XVI в.

Что касается балалайки, то здесь нельзя не упомянуть Великорусский оркестр В. В. Андреева. Он считается первым в истории России оркестром русских народных инструментов. Для того чтобы оценить вклад этого музыкального коллектива в популяризацию русских народных инструментов, кратко опишем его историю.

В 1887 г. композитором и балалаечником-виртуозом В. В. Андреевым (1861–1918) был создан «Кружок любителей игры на балалайках». В его состав входили восемь исполнителей на балалайке, включая самого основателя. Уже через год, в 1888 г., в Санкт-Петербурге состоялся первый публичный концерт кружка. Деятельность кружка положила начало новому жанру сценической инструментальной музыки в России — концертному исполнительству на балалайках.

В. В. Андреев не только достиг впечатляющих высот в исполнении на балалайке, но и усовершенствовал ее. В его оркестре появились разные виды балалаек: бас, контрабас, тенор, альт, дискант, пикколо. В 1896 г. ансамбль включал уже несколько видов балалаек, а также домр и гуслей, различающихся как по размеру, так и по звучанию. В 1896–1898 гг. мастерами-художниками Ф. С. Пасербским, С. И. Налимовым, Н. П. Фоминым, П. П. Каркиным было создано новое семейство домр, включавшее пикколо, малую, альтовую, басовую и контрабасовую домру. С этого момента ансамбль стал состоять уже из 14 музыкантов. В это же время произошло переименование «Кружка любителей игры на балалайках» в «Великорусский оркестр».

Усовершенствование народных инструментов постепенно способствовало тому, что состав Великорусского оркестра приблизился к составу академического симфонического оркестра. Кроме того, музыкальность и композиторские способности его участников делали ансамбль В. В. Андреева высокопрофессиональным и сравнимым с симфоническим. Для дальнейшего развития оркестра, по совету и с помощью студента Петербургской консерватории Н. П. Фомина, который позднее стал известным композитором, его участники начали изучать музыкальную грамоту.

Исследователь оркестра народных инструментов М. С. Копырюлин выделял в репертуаре Великорусского оркестра, во-первых, произведения (мазурки, полонезы, вальсы), сочиненные самим В. Андреевым; во-вторых — фольклорные обработки и вариации; в-третьих — переложения классических произведений русских композиторов, таких как М. И. Глинка, П. И. Чайковский, А. П. Бородин, М. А. Балакирев, А. К. Лядов, Н. А. Римский-Корсаков, А. Г. Рубинштейн, а также зарубежных, включая произведения В. А. Моцарта, Ж. Бизе, Л. Бетховена, Э. Грига, Ф. Шуберта, Р. Шумана и др. [Копырюлин, с. 15–16].

В Великорусском оркестре инструменты делились на группы, подобно тому, как это было в симфоническом оркестре европейской системы. К ним относились домровая и балалаечная группы, а также группы ударных инструментов и гуслей. Кроме того, в каждой группе было деление на разные партии, соответствующие отдельным инструментам.

По мере развития этого оркестра формировалась и композиторская школа, направленная на создание репертуара для оркестра народных инструментов. Среди этих композиторов можно выделить Н. Фомина (1864–1943), В. Насонова (1860–1918), Н. Привалова (1868–1928), П. Каркина (1873 или 1875 — 1942) и др. В 1906 г. ученик А. Н. Римского-Корсакова, композитор А. К. Глазунов (1865–1936) написал специально для Великорусского оркестра «Русскую фантазию»



ля мажор ор. 86, ставшую первым произведением, написанным именно для оркестра русских народных инструментов. Это произведение положило начало новому музыкальному направлению, связанному с использованием форм европейской симфонической композиции для народного оркестра.

Начиная с середины XX в. на фоне возрастания тенденций музыкального неофольклоризма советские композиторы стали активно создавать произведения с участием народных инструментов. Например, композитор Н. П. Будашкин (1910–1988) написал множество подобных произведений, в числе которых необходимо назвать Концерт в трех частях для трехструнной домры с оркестром; концертные вариации для балалайки с оркестром на тему русской народной песни «Вот мчится тройка почтовая»; «Русскую фантазию» для оркестра народных инструментов и др.

В дальнейшем, благодаря успешным гастролям Государственного оркестра русских народных инструментов имени В. В. Андреева по европейским странам, США и Канаде, балалайка получила широкую известность во всем мире. Это также способствовало возникновению оркестров русских народных инструментов на территории других стран. Например, в США появилась Ассоциация балалачников и домристов Америки, в Париже — оркестр балалаек Святого Георгия, в Германии — ансамбль «Волжские виртуозы».

На родине В. В. Андреев и его последователи занимались активной просветительской деятельностью, в результате которой начали открываться курсы подготовки руководителей народных оркестров, народные консерватории, отделения народных инструментов в вузах. На сегодняшний день в России существует более шестидесяти профессиональных оркестров народных инструментов. В. В. Андреев не только способствовал возникновению академического профессионального исполнительства на народных инструментах, но и внес значительный вклад в народно-культурное и музыкально-педагогическое наследие России и мира.

В XX–XXI вв. продолжилось активное создание произведений для балалаек и домр. К ним относятся, к примеру, три сонаты для балалайки и фортепиано ростовского композитора А. И. Кусякова (1945–2007). В этих трех сонатах представлено сочетание традиций и инноваций. Это произведение — одно из сложнейших в репертуаре для исполнения на народных инструментах.

Наш современник композитор Е. И. Подгайц (1949) также создал ряд произведений для домр и балалаек. Интересно, что среди них есть как сольные, так и ансамблевые сочинения (к примеру, сольная партита для балалайки). В сочинениях для камерного ансамбля звучание балалайки и домры сочетается с другими инструментами (например, «Осеннее настроение» для балалайки и фортепиано, «Прощание» для домры и гитары, Соната для фортепиано и альтовой домры). Подгайц является также создателем сочинений для оркестра с участием народных инструментов, в числе которых Концерт для альтовой домры и камерного оркестра, «Элегия» для домры и камерного оркестра, концерт «Времена года в Москве» для балалайки и камерного оркестра, «Якутский концерт» для балалайки с оркестром



[Ефрем Подгайц] и др. Кроме названных выше сочинений, А. И. Кусяков и Е. И. Подгайц также являются авторами произведений для баяна и аккордеона.

Аккордеон и баян — относительно молодые инструменты по сравнению с гуслями, балалайками и домрами, получившие широкое признание лишь во второй половине XX в. На протяжении долгого времени эти инструменты постоянно совершенствовались.

Много тысяч лет назад на Древнем Востоке существовали музыкальные инструменты кэн и шэн, которые являются далекими предшественниками современного аккордеона. В подобном типе инструментов впервые был использован принцип язычкового звукоизвлечения. В становлении аккордеона большую роль также сыграли орган и органостроение. В 1829 г. венский органный мастер Кирилл Демиан создал гармонику, которая имела на правой клавиатуре пять клавиш и на левой стороне пять клапанов. Кирилл Демиан назвал этот инструмент аккордеоном. В XIX в. он быстро распространился по всей Европе, в том числе и в России, что способствовало возникновению различных типов родственных ему гармоник. Приходили в Россию из Европы и такие разновидности этого инструмента, которые позже не получили широкого распространения. К ним относится, к примеру, гармонифлют — хроматическая ручная гармоника с фортепианной клавиатурой диапазоном в три октавы. Так, Н. А. Римский-Корсаков в своем труде «Летопись моей музыкальной жизни» писал, что играл на гармонифлюте в 1860–1861 гг., во время пребывания в Морском корпусе: «...часто играя по вечерам отрывки из этих опер на гармонифлюте» [Римский-Корсаков, 1909, с. 14].

В 30-х гг. XIX в. тульский оружейник Иван Сизов, взяв за основу образцы немецких губных и ручных гармоник, создал свой собственный инструмент — тульскую гармонь и затем начал ее производство. Постепенно возникали все новые ее виды: клавишная гармоника, в том числе бологовская гармоника, касимовская гармоника, невские «черепашки», сибирская гармоника, вятская гармоника и др. Однако стоит отметить, что создатель невской «черепашки» Петр Невский был первым исполнителем на гармонике, который выступал с симфоническим оркестром. В 90-х гг. XIX в. мастера, пробуя совершенствовать конструкцию народной гармоники, создали новую систему клавиатуры, в результате возник баян, названный по имени древнего русского былинного певца Бояна.

Аккордеон и баян распространились во всех городах России, постепенно вытеснив другие народные инструменты. Особенно они полюбились слушателям в XIX–XX вв., в частности в годы Великой Отечественной войны. Важно отметить, что в настоящее время аккордеонисты и баянисты исполняют не только народную музыку, но и классические произведения И. С. Баха, Моцарта и Бетховена, а также русских композиторов, например, М. И. Глинки, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и т. д.

Многие профессиональные композиторы классического направления часто предпочитали использовать именно аккордеон. В 1883 г. П. И. Чайковский впервые вводит партии четырех аккордеонов в симфоническую партитуру третьей части («Юмористическое скерцо») Сюиты для оркестра № 2.

В 1926 г. возникает еще один интересный ансамбль народных инструментов — Первый симфонический оркестр гармонистов под руководством Л. Бановича. Программа оркестра многообразна: от произведений русской и западноевропейской классики таких композиторов, как Э. Григ, Ж. Бизе, Л. Бетховен, В. А. Моцарт, Ф. Шуберт, Д. Россини, М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков, М. П. Мусоргский, до революционных песен и обработок народных мелодий.

В XX в. появляется ряд произведений, написанных специально для аккордеона и баяна. В 1937 г. Т. И. Сотников сочиняет Концерт для выборного баяна с симфоническим оркестром. Это первое произведение для баяна классической крупной формы. В этом же году Ф. А. Рубцов создает Три пьесы для баяна и Концерт для баяна с оркестром народных инструментов. В 1955 г. он пишет Второй концерт для сходного состава.

Как упоминалось выше, А. И. Кусяков и Е. И. Подгайц также создавали произведения для баяна и аккордеона. А. И. Кусяков является автором Концерта для баяна, струнных и ударных инструментов, семи сонат для баяна, пяти испанских картин для флейты и баяна, сюиты «Лики уходящего времени» и др. Е. И. Подгайц на протяжении многих лет создавал произведения как для баяна, так и для аккордеона, среди них: «Липс-концерт» для баяна и симфонического оркестра; «Ex animo» для баяна и струнного квартета; Концерт № 2 «Viva voce» для баяна; Концерт № 3 «Пестрый залив» (Кирьявалахти) для аккордеона с оркестром; «Изумрудная скрижаль» для хора, фортепиано и аккордеона; Концерт № 4 «Рифмы времени» для баяна с оркестром [ЕФРЕМ ПОДГАЙЦ] и др.

Советский композитор и баянист В. А. Золотарев (1942–1975) также создал ряд известных произведений для баяна, среди которых как сольные сочинения, так и произведения концертного жанра. В их числе «Детская сюита» № 1, Партита и сонаты № 2 и № 3 и «24 медитации» для баяна-соло; Концерт № 1 и Концертная симфония № 1 для баяна с симфоническим оркестром; Рондо-каприччиозо для трех баянов и др.

Необходимо также назвать и других композиторов, часто использовавших в своем творчестве народные инструменты. К ним относится С. А. Губайдулина (1931), которая создала, в частности, знаменитую партиту «Семь слов Христа» для виолончели, баяна и струнных, а также пять пьес для домры и фортепиано по мотивам татарского фольклора и др.

Отметим также композитора В. Пороцкого (1944), который написал Сонату для баяна, Концерт для аккордеона и камерного оркестра (соч. 51), «Приношение» для квартета аккордеонов (соч. 67) и др. К известным сочинениям с участием баяна и других народных инструментов относятся также «Il dolce dolore» для виолончели и баяна; «Miserege» для сопрано, фортепиано и баяна; Симфония № 3 для баяна с оркестром С. Беринского (1946–1998), а также Концерт для балалайки и камерного оркестра «Время прощать»; Концерт для баяна и камерного оркестра «Страсти по Иуде»; Концерт для балалайки, альтовой домры и оркестра русских народных инструментов «Остров счастья» М. Броннера (1952).

### Заключение

Сегодня народные инструменты — это важное связующее звено между национальной культурой и музыкальным искусством. Композиторам XIX–XX вв. и начала XXI в. удалось ввести эти инструменты, как важную часть народной культуры, в классическую музыку, а также сочинить для них значительное число произведений классической формы. Изучение народных инструментов в произведениях классической музыки помогает лучше понять творческие идеи и замыслы композиторов.

---

*Алейников С. В., Котикова Т. И.* Фольклор в творчестве русских композиторов XX века // Студенческий научный форум : материалы IX Междунар. студ. науч. конф. URL: <https://scienceforum.ru/2017/article/2017039169> (дата обращения: 13.04.2024).

*Бекетова Н. В.* Праздник русской музыки: «Жизнь за царя» Глинки как национальный миф // Юж.-Рос. муз. альманах. 2004. № 1. С. 20–31.

*Бычков В. В.* Академизация русских народных инструментов: синтез или самостоятельность, единство или размежевание, друзья или соперники? // Тр. С.-Петерб. гос. ин-та культуры. 2015. Т. 207. С. 90–108.

Ефрем Подгайтц. Список сочинений // ЕФРЕМ ПОДГАЙЦ : сайт. URL: <https://podgaitc.info/spisoksochineny.htm> (дата обращения: 24.04.2024).

*Имханицкий М. И.* У истоков русской народной оркестровой культуры. М., 1987.

*Кононов А. П., Преображенский Г. Н.* Оркестр имени В. В. Андреева. Л., 1987.

*Копырюлин М. С.* Переложения симфонической музыки для оркестра русских народных инструментов: исторический, образовательный и практический аспекты : дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2022.

*Мехнецов А. М.* Русские гусли и гусельная игра : исслед. и материалы. СПб., 2006. Ч. 1.

*Позднякова Т. В.* Русские народные инструменты в XXI веке (опыт исторического осмысления) // Художественные традиции Сибири : материалы Междунар. науч. конф., 2–3 окт. 2018 г. Красноярск, 2019. С. 350–353.

*Попонов В. Б.* Русская народная инструментальная музыка. М., 1984.

*Римский-Корсаков Н. А.* «Садко» : опера-былина : в 7 карт. СПб., 1896.

*Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906. СПб., 1909.

*Римский-Корсаков Н. А.* «Снегурочка»: весенняя сказка. (Тематический разбор). 2-е изд. М., 1978.

*Седухин Б. В.* Народная музыкальная культура: состояние и тенденции развития : дис. ... канд. культурологии. М., 2004.

*Статья поступила в редакцию 16.09.2024 г.*

Научная статья

УДК 316.722(510) + 398.4(510) + 7.046 + 791.228(510)

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.016

## **СОВРЕМЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА МИФОЛОГИЧЕСКОГО ГЕРОЯ КИТАЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В АНИМАЦИОННЫХ ФИЛЬМАХ**

**Фэн Цзин**

*Уральский федеральный университет,  
Екатеринбург, Россия,  
1144168496@qq.com*

**А н н о т а ц и я.** Мифология — это общая память народа и важная часть культурного кода. В последние годы китайские анимационные фильмы используют элементы традиционной китайской мифологии, создают современные образы мифологических героев, модернизируют и трансформируют традиционную китайскую культуру. На основе теории мифологических архетипов в данной статье проводится сравнение образа мифологического героя Нэчжа в классическом китайском тексте «Возвышение в ранг духов» и современном мультфильме «Нэчжа: Рождение дьявола» с точки зрения отношения героя к судьбе, эволюции его характера и поведения. Трансформация образа мифологического героя происходит в основном под влиянием постмодернистской культуры и современной массовой культуры, поэтому имеет тенденцию секуляризации, персонификации, вовлеченности в повседневность, нарушения традиционных норм и вульгаризации, что является отражением меняющегося менталитета китайского общества, эстетического канона и культурного контекста. При построении современного образа мифологического героя воспроизводится история китайских мифологических сказаний, сохраняются традиционные культурные элементы, что обеспечивает культурный обмен

© Фэн Цзин, 2025

Китая с другими странами, а также способствует дальнейшему развитию мировой культурной сферы.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** классическая китайская культура; мифология; образ героя; анимационный фильм; трансформация; «Возвышение в ранг духов»; «Нэчжа: Рождение дьявола»

**Б л а г о д а р н о с т и.** Данная статья является промежуточным результатом проекта фонда планирования социальных наук провинции Ляонин в 2024 г. «Исследование ценности и применения революционной культуры “шести городов” Ляонина в перспективе китайского национального сообщества в новом веке» (проект № L24CMZ002).

## **MODERN TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF THE MYTHOLOGICAL HERO OF CHINESE CLASSICAL CULTURE IN ANIMATED FILMS**

**Feng Jing**

*Ural Federal University,  
Ekaterinburg, Russia,  
1144168496@qq.com*

**A b s t r a c t.** Mythology is a people's common memory and an important part of the cultural code. In recent years, Chinese animated films have used elements of traditional Chinese mythology, created modern images of mythological heroes, and modernized and transformed traditional Chinese culture. Based on the theory of mythological archetypes, this paper compares the images of the mythological hero Nezha in the classical Chinese text "Investiture of the Gods" and the modern animated film "Nezha: Birth of the Demon Child" in terms of his attitude to fate, character evolution and behavior. The transformation of the mythological hero image is mainly influenced by postmodern culture and modern mass culture, so it tends to be secularized, personified, involved in everyday life, violating traditional norms and vulgarized, which is a reflection of the changing mentality of Chinese society, aesthetic canon and cultural context. The modern construction of the mythological hero image not only reproduces the long history of Chinese mythological tales, awakens traditional cultural elements and plays a positive role in their preservation, but also provides a highly effective channel for Sino-foreign cultural exchanges, and contributes to the further development of the global cultural sphere.

**K e y w o r d s:** classical Chinese culture; mythology; hero image; animated movie; transformation; "Elevation to the rank of spirits"; "Nezha: Birth of the Devil"

**A c k n o w l e d g m e n t s.** This article is the intermediate result of the 2024 Liaoning Provincial Social Science Planning Fund Project "Research on the Value and Application of the Revolutionary Culture of Liaoning's "Six Cities" in the Perspective of the Chinese National Community in the New Century" (Project № L24CMZ002).

## Введение

Мифология — это сказание, показывающее происхождение и порядок всех вещей в мире через воображение, которое обладает нормативной и символической силой [Хун Юньцзи, с. 61], в то же время она представляет традиции страны и народа и имеет большую духовную и культурную ценность. Анимационные фильмы отличаются высокой степенью виртуальности и воображения и имеют уникальное преимущество в визуальном представлении мифов, предоставляя большую творческую свободу для максимального восстановления мифологического мира и творческого переосмысления его образов и персонажей. [Сяо Юе, Дин Вэнься, с. 98]. Героические персонажи занимают чрезвычайно важное место в мифах и являются вечной темой мифологических историй. Они воплощают основные ценности социума, служат поведенческой моделью для обычных людей.

Исследования китайских героических анимационных фильмов в последние годы в основном сосредоточены на таких категориях, как формирование образа, ценности и эстетика. Ван Сяююй и Ван Цзин анализируют национальную идеологию и традиционную китайскую культуру, а также позитивный и креативный образ Китая, создаваемый в китайских анимационных фильмах, с точки зрения трансформации жанра, эволюции образа, а также его значения и перспектив [Ван Сяююй, Ван Цзин]. Основываясь на теории архетипов К. Юнга и Н. Фрая, Янь Ваньци и Ма Чжунхун утверждают, что для китайской анимации характерна не развлекательность сюжета, а акцентирование положительных качеств героических персонажей [Янь Ваньци, Ма Чжунхун]. Сравнивая различия в образах героев в китайских и зарубежных анимационных фильмах, Го Юйнин объясняет, что духовный подтекст китайских анимационных героев соответствует «китайской духовной силе» и «китайскому стилю» новой эпохи [Го Юйнин]. Рассматривая героический образ Нэчжа, Сунь Ин подчеркивает, что он тесно связан с судьбой нации и ценностями времени и стал уникальной репрезентацией национального духа и стремления человека к самореализации [Сунь Ин]. Дяо Ин фокусируется на эстетической трансформации образа героя в мифологической анимации после 2015 г., утверждая, что трансформация эстетических характеристик героев, выдвигание на первый план символизации героя и изменение трех основных пространственных иерархических отношений, вызванное новой этикой героя, обусловили размывание и расширение границ современного образа героя [Дяо Ин]. По мнению Тао Е и Лю Сытуна, современный образ героя конструируется на основе новых социальных и культурных реалий, возникших в результате эффективной интеграции национальных культурных ценностей с ценностями западной культуры [Тао Е, Лю Сытун]. Цзя Юйфэн и Чжан Вэйхуа считают, что анимация «нового китайского стиля» адаптируется к западным эстетическим стратегиям для создания более современных произведений, а также для воплощения универсальных культурных героических ценностей в персонажах, выступающих альтернативой «антигерою» [Цзя Юйфэн, Чжан Вэйхуа].

Мы видим, что с развитием китайской анимационной индустрии появляется все больше исследований, посвященных образу героя, но в основном они

рассматривают процесс производства анимации и контекст эпохи, им не хватает глубины культурологического анализа мифологических архетипов в современной анимации.

Наше исследование фокусируется на образе мифического героя в китайских анимационных произведениях, изучении связи между китайской анимацией и китайской мифологией, выявлении эволюции образа китайского мифического героя в классической культуре и сравнительном анализе качеств образа мифического героя. Это позволяет построить архетип китайского мифического героя и выявить его культурную обусловленность и перспективы его использования в китайской анимации.

### Методы

Согласно концепции швейцарского философа и психолога К. Юнга, «архетип» — это различимая категория в накопленном опыте предков, чисто формальное понятие, которое может быть раскрыто только при наполнении его образами, идеями и мотивами, а значит, это унаследованная форма или паттерн, а не конкретное эмпирическое содержание [Ши Чуньхуа, с. 64]. Юнг описал множество архетипов, включая «программный» архетип героя, его исследования показывают, что создание архетипа героя связано с переживаниями героя, требующими высшего напряжения всех его сил, мужества и самоотверженности, преодоления трудностей и препятствий ради победы над чудовищами, воплощающими хаос и зло. Н. Фрай уточняет, что миф — это самый базовый вид архетипа, и ставит знак равенства между ними, утверждая, что «миф — это архетип, хотя для удобства мы называем его мифом, когда речь идет о повествовании, и переименовываем в архетип, когда говорим о его значениях» [У Чичжэ, с. 89]. Мифы уходят корнями в эволюционную историю народов, они рождаются как следствие переработки реального опыта и наполнены спонтанным эмоциональным переживанием в процессе человеческого познания. Как беллетризованная социальная интерпретация, «...мифы — это воплощение вероучений; они обычно священны и всегда сочетаются с теологическими и религиозными ритуалами. Их главные герои, как правило, не люди, но часто имеют человеческую природу; это животные, боги или благородные герои» [Алан Дандес, с. 10]. Это вполне может объяснить процесс нарративной смены образов китайских мифологических героев в анимационных фильмах.

В работе используется метод сравнительного анализа для сопоставления и анализа образов мифологических героев в китайской классической культуре и современных анимационных фильмах, описательный метод для анализа архетипов и современных трансформаций образов китайских мифологических героев, а также культурологический метод для анализа причин современной реконструкции образов мифологических героев китайской классической культуры в анимационных фильмах.



## Результаты

### *Прототип героического образа Нэчжа в китайских анимационных фильмах*

Нэчжа, знаменитый герой из древней китайской мифологии, — один из самых популярных персонажей китайских анимационных фильмов. История мифологического персонажа уходит корнями в позднюю даосскую и буддийскую мифологию. Затем он становится, как отмечает Б. Л. Рифтин, персонажем в драмах XIII–XIV вв. Его рождение сопровождается рядом чудес, и он получает волшебные талисманы: «...младенец трех с половиной лет, с золотым браслетом — цянь-куньцюань (“браслет неба и земли”) на правой руке и полоской красного шелка — хуньяньлин (“шелк, баламутящий небо”). С помощью этих волшебных талисманов Нэчжа мог побеждать своих противников» [Мифы народов мира, с. 737]. Нэчжа относится к классу защитников и драконоборцев. Подробно его история излагается в романе 1516 г. времен династии Мин (1368–1644) «Возвышение в ранг духов» (Фэн шэнь яньи). В наше время он становится главным героем в современном анимационном фильме «Нэчжа: Рождение дьявола».

Образ Нэчжа был создан в романе «Возвышение в ранг духов» под влиянием конфуцианства. В романе говорится, что Нэчжа родился в приморском городе Чэнтангуань и был третьим сыном Ли Цзина, с рождения был наделен божественной силой, владел мощным оружием и должен был победить множество врагов. С ранних лет Нэчжа знал, что его миссия — помочь военачальнику Цзян Цзя свержнуть жестокое правление династии Шан и помочь людям избавиться от страданий и обрести мирную и счастливую жизнь. Когда Нэчжа было семь лет, он ранил в битве воинов Лун-вана, Царя Драконов, чтобы спасти маленького ребенка, убил третьего сына Царя Драконов и чуть не убил самого Царя. Разозлившись, Царь Драконов устроил бурю за городом, явился к отцу Нэчжа и потребовал его смерти. Нэчжа покончил жизнь самоубийством, чтобы спасти своих родителей и жителей города. После этого его даосский учитель и покровитель с помощью цветка и корня лотоса вернул Нэчжа к жизни, а бодхисатва Манджушри усмирил буйный нрав Нэчжа. После воскрешения Нэчжа последовал за Цзян Цзя на войну, сражался очень храбро и одержал окончательную победу, позволив людям жить счастливой жизнью, и за это заслужил почитание.

Между героическим образом Нэчжа в фильме «Нэчжа: Рождение дьявола» и в романе имеются большие различия. В романе Нэчжа — реинкарнация демонического начала, символ зла (пророчество о том, что он принесет беду людям), но это дело судьбы, предначертанной ему свыше. В фильме образ Нэчжа наделен чертами трикстера: уже в детстве он проявляет озорной характер, разыгрывает людей, заставляя их прятаться, так что родители Нэчжа стараются не выпускать его из дома. Здесь акцент смещен на показ идеальной семейной гармонии, бесконечную родительской любовь и заботы: отец спасает Нэчжа, заменяя жизнь сына своей. В конце концов, чтобы защитить своих родителей и жителей города, Нэчжа побеждает своих врагов, становится великим героем и приобретает уважение людей.

Сравнивая героическое поведение Нэчжа в двух произведениях, мы можем увидеть трансформацию образа мифологического героя классической китайской культуры в современной культуре:

**1. Отношение к судьбе.** В романе Нэчжа с самого рождения знал, что на него возложена воля богов неба — он передовой офицер полководца Цзян Цзыя. И Нэчжа должен следовать божественному указу и судьбе. Он вынужден совершать жестокие поступки: ранит воинов Царя Драконов, убивает его сына и по ошибке убивает другого человека из лука. Изначальная мотивация его поступков — это не субъективный выбор личной воли, а результат «судьбы», которая предназначала ему убить 1700 человек. Другими словами, насилие в виде убийства не было его намерением, но это было предопределено судьбой, которой он должен был подчиниться. Но мы видим, что люди, которых Нэчжа убивает, несут зло, и, следуя своей судьбе, он защищает жителей своего родного города и приносит им счастливую жизнь.

Напротив, Нэчжа в фильме призван принести беду людям и в конце концов будет убит громом и молнией, поэтому его с детства отвергали и боялись люди. Несмотря на непонимание со стороны людей, он не отказался от своих убеждений и стремился доказать свою значимость. Он сражался с драконами и защищал людей в городе, демонстрируя свою храбрость и преданность. С самого рождения Нэчжа считался опасным «другим», и его действия по спасению людей — это в равной степени и результат его внутренней доброты, и борьба с судьбой. Когда верховное божество грозит ему громом и молнией, чтобы уничтожить его, и герой попадает в безвыходную ситуацию, он восклицает: «Мою судьбу решаю я, а не Бог», что является восстанием против сильной власти, свидетельствует о желании доминировать и способности управлять своей судьбой.

**2. Персонафикация образа мифического героя.** Под влиянием конфуцианства традиционные мифологические герои классической китайской культуры, представленные в романе «Возвышение в ранг духов», идеализируются и часто наделяются возвышенными качествами. «Под влиянием традиционных ритуалов они отказались от своих личных желаний и проявили патриотизм. Они, как правило, обладали духом самопожертвования ради страны и народа, осознанием опасности в мирное и процветающее время и были идеальными персонажами — великими, терпимыми и преданными служению народу» [Чжэн Вэйли, с. 41]. Нэчжа как героический персонаж, созданный в традиционной китайской культуре, не боится сражаться с демонами, всегда идет вперед, отстаивает справедливость и добивается выдающихся успехов во имя защиты страны и ее народа. Даже перед лицом невзгод он остается непоколебимым и мужественным. Это стремление спасти родителей и других людей, смелость перед лицом смерти ради достижения конфуцианских добродетелей, преданность народу и инициатива соответствуют традиционному китайскому восприятию образа героя.

Образ Нэчжа, созданный в фильме, приобретает черты несовершенства. Здесь усиливается «декадентский» образ ребенка, безалаберного, неуправляемого, который постоянно нарушает порядок и бьет баклуши. Его поведение гротескно,

язык грубый, он дразнит людей и издевается над ними — это проявление качеств «обычного человека». Сегодня, когда молодые люди составляют основную аудиторию анимации, подражание и деконструкция становятся их способом выражения собственных ценностей, поэтому постмодернистская культура с критической направленностью и игровым отношением появляется и в анимационном творчестве. Персонификация образа мифологического героя «ослабляет его божественный авторитет, заставляет зрителей по-новому ощутить необычность образа героя и в то же время подчеркивает его человеческую теплоту, доброту и в конечном итоге вызывает сопереживание у зрителей» [Янь Ваньци, с. 221].

**3. Добровольность героических поступков.** Древний Китай находился под сильным влиянием конфуцианства, и защита порядка и поддержание социальной иерархии закреплялись в культурной памяти благодаря книгам и ритуалам. «Сыновняя почтительность», «сяо» как важное требование конфуцианского этикета имеет статус ортодоксальности и неоспоримости. Родители становятся инстанцией власти, авторитарный патриархат бесконечно расширяется, а свобода, естественность детей подавляется. В древние времена, когда людям приходилось сталкиваться со множеством трудностей и бедствий, они были готовы поверить в судьбу, поэтому в романе с момента рождения Нэчжа отец считал его демоном и хотел его убить, и отношения между ними были более напряженными. Но как бы сильно Нэчжа ни страдал от проступков, иго конфуцианского этикета не позволяло ему сделать что-либо против воли отца, иначе он был бы заклеен как человек, не почитающий родителей, и он даже готов отдать свою жизнь, чтобы защитить своих родителей и других людей. Глубоко укоренившееся конфуцианство и ритуальные нормы требовали беспрекословного подчинения героя социальным нормам и уважения старших, что делало его зачастую пассивным.

Напротив, в фильме показана гармоничная атмосфера в семье, где на смену абсолютному послушанию и слепой, нерассуждающей сыновней почтительности приходит взаимная семейная любовь. В фильме, когда Нэчжа сталкивается с громом, который скоро унесет его жизнь, он сжигает амулет отца, чтобы принести себя в жертву, и кланяется своим родителям, прощаясь с ними. Он мужественно сражается с судьбой и спасает тысячи людей в своем родном городе, превращаясь из «плохого мальчика» в великого героя, спасающего свой народ. Поведение мифических героев в современной интерпретации свидетельствует об активной тенденции проявления родительской заботы и о семейной гармонии.

#### *Причины современной трансформации образа мифологического героя*

Образ мифологического героя в современной китайской культуре, реконструированный на основе ее традиционных архетипов, тесно связан с постмодернистским культурным контекстом и культурным самосознанием.

**1. Влияние постмодернистских культурных контекстов.** Уместно поставить вопрос о применимости понятия «постмодернизм» к китайской культуре. С глобализацией экономики, расширением и углублением культурных контактов, распространением массовой культуры постмодернистское мышление все

сильнее влияет на производство современных китайских культурных продуктов. Как отмечает Е. А. Завидовская, большой интерес к постмодернизму в Китае наблюдается с 1990-х гг. в связи с появлением в китайской литературе «позднерожденных авторов», т. е. молодых писателей, не заставших времен культурной революции. Постмодернизм в китайской литературе и культуре в целом проявляется в «неполитизированности», «неисторизме» и «нереализме» [Завидовская]. «Позднерожденные авторы» продолжили усилия Движения 4 мая, направленные на критику конфуцианского государства и старых имперских традиций. В связи с этим китайские исследователи отмечают: «Постмодернизм — это продукт мультикультурной комбинации, продолжение деконструкции и диверсификации смыслов, возникновение “метадискурсов”» [Янь Лихуан, с. 171]. Постмодернизм, который разрушает авторитеты и традиции, приводит к тому, что «элитарный» ореол мифологических героев в китайских анимационных фильмах начал исчезать, постепенно приобретая черты секуляризации, повседневности и даже антистандартизации» [Янь Ваньци, с. 215]. Карнавальный эффект, вызванный постмодерном, а также пародия, коллаж и сниженный юмор делают деконструкцию классики более приемлемой для зрителя. Так что такого Нэчжа, с его трехголовым телом, двумя большими черными глазами, полным ртом острых зубов, с замкнутым, равнодушным, бунтарским, циничным, секулярным характером, зрители приняли, хотя контраст с «архетипом» огромен.

В современном Китае нет феодального гнета, не говоря уже о дихотомии классовой борьбы; люди больше борются со своим внутренним «я» и давлением общества. Превращение Нэчжа из ребенка в красивого молодого человека соответствует не только эстетике современного молодого поколения, но и эмоциональным потребностям зрителей. После слов Нэчжа «Мою судьбу решаю я, а не Бог» у зрителей и героев фильма возникает эмоциональный резонанс. Желание Нэчжа изменить свою судьбу совпадает со стремлением молодых людей к «горячей крови», они восстают не только против своего социального статуса в рамках конфуцианской морали, но и против предвзятого отношения к собственной судьбе. Современная трансформация героического образа Нэчжа представляет собой социальное признание автономной личности и идентичность, к которым стремится этот бунтарский дух.

**2. Влияние культурного самосознания.** «Культурное самосознание» стало одной из главных тем в китайской культурологии сегодня. Так называемое «культурное самосознание» означает, что «люди, живущие в определенной культуре, обладают “самопознанием” своей культуры, понимая ее происхождение, процесс ее формирования, особенности, которыми она обладает, и тенденции ее развития» [Фэй Сяотун, с. 478]. В таком культурном контексте адаптация образа Нэчжа в современных анимационных фильмах имеет чрезвычайно четкую социальную направленность, отражая изменения в общественном менталитете, эстетическом каноне и культурном контексте. Исчезновение бинарных оппозиций в процессе модернизации и культурный переворот в процессе глобализации оказали огромное влияние на социальный ландшафт, мышление и поведение людей в современном

Китае, где культурные формы становятся все более диверсифицированными в соответствии с изменениями в обществе. «“Мою судьбу решаю я, а не Бог” — ценностный стержень этого фильма, “если судьба несправедлива, борись с ней до конца”, “будь независимым и самостоятельным”, “будь хозяином своей судьбы” — это современная система ценностей, которая соответствует традиционным ценностным представлениям, но имеет более современную окраску и соответствует традиционным ценностным представлениям и современным жизненным концепциям» [Чжао Ин, с. 14]». Это не только переосмысление «архетипов» китайских мифологических героев, но и кино- и телепрезентация социальных ценностей китайского общества, таких как поощрение освобождения индивидуальности, противостояние святости авторитетов и стремление к лучшей жизни.

Этот фильм также отражает понимание современных изменений в структуре семьи и семейных отношений в Китае. «В отличие от неравных отношений, абсолютного повиновения сына отцу в романе “Возвышение в ранг духов”, миниатюризация современной структуры семьи с равными отношениями между родителями и детьми стала консенсусом, который обеспечивает реалистичные условия для цивилизованной концепции сыновней почтительности и равенства» [Дэн Юйцин, с. 15]. Нэчжа в мультфильме предстает перед зрителями как единственный ребенок в семье. В современном китайском обществе с внедрением и развитием рыночной экономики новые межличностные отношения влияют на традиционные семейные отношения, основанные на кровных узах, зависимость детей от родителей имеет тенденцию к снижению, центр тяжести отношений между поколениями быстро смещается вниз, а отношения между родителями и детьми постепенно стремятся к равенству. Нэчжа в фильме уже не противостоит патриархальному авторитету, а его отец не является главой патриархальной семьи. Отец уважает личный выбор своего сына и предоставляет ему равное пространство для самовыражения, а также право на независимость и свободу.

## Выводы

Сравнивая образ мифологического героя Нэчжа в классическом произведении китайской культуры «Возвышение в ранг духов» и современном анимационном фильме «Нэчжа: Рождение дьявола», мы пришли к следующим выводам.

Архетипический образ мифологического героя в классической китайской культуре — это образ абсолютно покорного судьбе человека, обладающего возвышенными идеалами и совершенным характером. Под влиянием давней конфуцианской культуры и норм этикета его поведение остается пассивным. Напротив, мифологические герои, созданные современными анимационными фильмами, демонстрируют борьбу с судьбой, являются более секулярными, а в их поведении прослеживается тенденция к инициативности и добровольности. Современная трансформация образа мифологического героя в классической китайской культуре происходит в основном под влиянием постмодернистской культуры, отвергающей авторитеты и выступающей за плюрализм, а также культурного самосознания,

предполагающего противостояние авторитетам, равноправие в семье и стремление к счастливой жизни. Несмотря на то, что образ мифологических героев в культурном контексте постмодерна имеет тенденцию к секуляризации, персонификации и даже антистандартизации и вульгаризации, адаптация мифологических героев в современных анимационных фильмах отличается чрезвычайно четкой социальной направленностью, отражая изменения в общественном менталитете, эстетическом каноне и культурном контексте. Мы видим, что обращение современной китайской анимации к героическим образам имеет двоякую цель — ревитализация героических образов как носителей культурных кодов нации и использование постмодернистских приемов иронии, абсурда, деканонизации образа героя, что делает современную китайскую анимацию востребованной потребителями массовой культуры как в Китае, так и за его пределами.

Алан Дандес — Алан • 邓迪斯, 朝戈金 (译). 西方神话学读本. 广西师范大学出版社, 2006. (На кит. яз.) [*Алан Дандес*. Чтения по западной мифологии / пер. Чжао Гэцзинь. Гуйлинь: Изд-во Гуансийского пед. ун-та, 2006].

Ван Сяоюй, Ван Цзин — 王晓宇, 王静. 国产动画电影中的英雄形象. 电影文学, 2017. 第 9 期, 第 113–115 页. (На кит. яз.) [*Ван Сяоюй, Ван Цзин*. Героические образы в китайских анимационных фильмах // Литература о кино. 2017. № 9. С. 113–115].

Го Юйнин — 郭羽宁. 动画电影英雄形象塑造中外差异对比分析. 电影文学, 2021. 第 3 期, 第 61–63 页. (На кит. яз.) [*Го Юйнин*. Сравнительный анализ китайских и зарубежных различий в образах героев в анимационных фильмах // Литература о кино. 2021. № 3. С. 61–63].

Дэн Юйцинь — 邓玉芹. 浅析《哪吒之魔童降世》中的家庭代际伦理. 文化产业, 2019. 第 16 期, 第 14–15 页 (На кит. яз.) [*Дэн Юйцинь*. Анализ межпоколенной семейной этики в фильме «Нэчжа: Рождение дьявола» // Индустрия культуры. 2019. № 16. С. 14–15].

Дяо Ин — 刁颖. 2015年来神话类动画中英雄形象的审美转向. 电影文学, 2021. 第 15 期, 第 49–55 页 (На кит. яз.) [*Дяо Ин*. Эстетическая трансформация образов героев в мифологической анимации с 2015 года // Литература о кино. 2021. № 15. С. 49–55].

*Завидовская Е. А.* Постмодернизм в современной прозе Китая : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

Мифы народов мира : энциклопедия / гл. ред. А. С. Токарев. М., 2008.

Сунь Ин — 孙颖. “哪吒”形象变迁中的英雄主体建构. 电影文学, 2020. 第 2 期, 第 40–43 页 (На кит. яз.) [*Сунь Ин*. Конструирование героического субъекта в меняющемся образе Нэчжа // Литература о кино. 2020. № 2. С. 40–43].

Сяо Юе, Дин Вэнься — 肖悦, 丁文霞. 颠覆与重塑: 国产动画电影的神话英雄再造. 景德镇学院学报, 2022, 第 4 期, 第 98–102 页 (На кит. яз.) [*Сяо Юе, Дин Вэнься*. Подрыв и реконструкция: Реформирование мифологических героев в отечественных анимационных фильмах // Вестн. Цзиндэчжэньского ун-та. 2022. № 4. С. 98–102].

Тао Е, Лю Сытун — 试谈改革开放以来哪吒动画形象的时代嬗变. 长江文艺评论, 2022. 第 2 期, 第 67–73 页 (На кит. яз.) [*Тао Е, Лю Сытун*. Революционер, идол, «антигерой» — трансформация анимационного образа Нэчжа после реформ и открытости // Обзор литературы и искусства реки Янцзы. 2022. № 2. С. 67–73].



У Чичжэ — 吴持哲. 诺思洛普·弗莱文论选集 — 文学的原型. 中国社会科学出版社, 1997. 439 页. (На кит. яз.) [У Чичжэ. Избранные эссе Нортропа Фрая — архетипы литературы. Изд-во обществ. наук Китая, 1997].

Фэй Сяотун. 费孝通. 费孝通论文化与文化自觉. 北京: 群言出版社, 2005 (На кит. яз.) [Фэй Сяотун. Фэй Сяотун о культуре и культурном самосознании. Пекин, 2005].

Хун Юньци — 寻找神话的现在性 — 从“神话的回归”到神话主义. 西北民族研究, 2021. 第 3 期, 第 55–67 页 [Хун Юньци. В поисках мифического настоящего — от «Возвращения мифа» к мифотворчеству // Северо-западный журнал этнологии. 2021. № 3. С. 55–67].

Цзя Юйфэн, Чжан Вэйхуа — 贾玉凤, 张伟华. “新国风”动漫中英雄主义形象的价值观内核. 电影文学, 2020. 第 15 期, 第 102–104 页 (На кит. яз.) [Цзя Юйфэн, Чжан Вэйхуа. Ценностное ядро образа героизма в анимации «нового китайского стиля» // Литература о кино. 2020. № 15. С. 102–104].

Чжао Ин — 赵莹. 《哪吒之魔童降世》在娱乐泛化背景下的文化价值解读. 新闻研究导刊, 2019. 第 20 期, 第 13–15 页 (На кит. яз.) [Чжао Ин. Интерпретация культурной ценности фильма «Нэчжа: Рождение дьявола» в контексте обобщения развлечений // Журнал исследований новостей. 2019. № 20. С. 13–15].

Чжэн Вэйли — 郑伟丽. 哪吒之死: 英雄补偿、身份认同与时代纪念碑. 北京电影学院学报, 2022. 第 4 期, 第 40–47 页 (На кит. яз.) [Чжэн Вэйли. Смерть Нэчжа: героическая компенсация, идентичность и памятник времени // Вестн. Пекинской киноакадемии. 2022. № 4. С. 40–47].

Ши Чуньхуа — 施春华. 心灵本体的探索: 神秘的原型. 黑龙江人民出版社, 2002 (На кит. яз.) [Ши Чуньхуа. Исследования в онтологии духа: таинственные архетипы. Народное изд-во Хэйлунцзян, 2002].

Янь Ваньци — 严万祺. 拓展与重塑: 改革开放以来国产动画电影英雄形象嬗变研究. 当代文坛, 2023. 第 6 期, 第 215–222 页 (На кит. яз.) [Янь Ваньци. Расширение и перестройка: исследование трансмутации героических образов в китайских анимационных фильмах со времен реформ и открытости // Современная литература. 2023. № 6. С. 215–222].

Янь Ваньци, Ма Чжунхун — 严万祺, 马中红. 原型理论视角下国产动画的英雄形象塑造. 当代电视, 2017. 第 7 期, 第 100–101 页 (На кит. яз.) [Янь Ваньци, Ма Чжунхун. Формирование образа героя в китайской анимации с точки зрения теории прототипов // Современное телевидение. 2017. № 7. С. 100–101].

Янь Лихуан — 严丽凰. 动画电影中的后现代主义特性浅析. 当代电影, 2018. 第 2 期, 第 171–173 页 (На кит. яз.) [Янь Лихуан. Анализ постмодернистских черт в анимационных фильмах // Современное кино. 2018. № 2. С. 171–173].

*Статья поступила в редакцию 25.09.2024 г.*



# ЦИФРОВИЗАЦИЯ ГУМАНИТАРНОЙ СФЕРЫ

Научная статья

УДК 7.036 + 004.9 + 004.8 + 004.032.26 + 159.955 + 7.04

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.017

## **ИСКУССТВО В ЭПОХУ НЕЙРОСЕТЕЙ: ОТКРЫТИЯ И ВЫЗОВЫ СОВРЕМЕННОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ**

**Валентина Михайловна Москалюк**

*Луганская государственная академия культуры и искусств  
имени Михаила Матусовского,  
Луганск, Россия,  
msklk76@gmail.com*

**А н н о т а ц и я.** В статье исследуется влияние нейросетей на современное искусство, анализируются как возможности, так и вызовы, которые представляет для человеческой цивилизации искусственный интеллект. Рассматриваются этические, философские аспекты данной проблемы: авторство, оригинальность создаваемых нейросетью произведений, роль человека в творческом процессе. Прогнозируются влияние искусственного интеллекта на будущее искусства, новые тенденции и возможные преобразования в мире художественного творчества.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** искусство; нейросеть; искусственный интеллект; художник; творческий процесс; компьютерные технологии; эстетический вкус; художественная культура

## ART IN THE AGE OF NEURAL NETWORKS: DISCOVERIES AND CHALLENGES OF MODERN CIVILIZATION

**Valentina M. Moskalyuk**

*Lugansk State Academy of Culture and Arts  
named after Mikhail Matusovsky,  
Lugansk, Russia,  
msklk76@gmail.com*

**Abstract.** This article explores the impact of neural networks on contemporary art, analyzing both the opportunities and challenges that artificial intelligence presents to human civilization. The ethical and philosophical aspects of this issue are examined, including authorship, the originality of works created by neural networks, and the role of humans in the creative process. The article forecasts the influence of artificial intelligence on the future of art, new trends, and possible transformations in the world of artistic creativity.

**Key words:** art; neural network; artificial intelligence; artist; creative process; computer technologies; aesthetic taste; artistic culture

### Введение

Искусство является порождением творческого гения человека, но и нейросети также представляют собой результат человеческого творчества. Современное искусство ориентировано прежде всего на себя, и такое самососредоточение выражается в том, что новейшее искусство своими произведениями бросает вызов привычной для человеческой цивилизации реальности, словно испытывая ее на прочность. Это проявляется в мгновенных реакциях искусства на происходящее, в отличие от классических произведений, замысел и воплощение которых вынашивался, переживался художником на протяжении определенного временного периода. Сегодня искусство характеризуется ярко выраженной ситуативностью, что определяет такую его атрибутивную черту, как злободневность. В большинстве случаев оно не охватывает проблемы вечности и бессмертия, его объектами становится частное, случайное и нередко нелепое, что вызывает недоумение и шок аудитории. Стремление к существованию на пределе, на грани возможного и невозможного, недозволенности и доминирующей вседозволенности являются нам сегодня модерновые произведения, в которых человек может стать свидетелем отмены устоявшихся классических традиций искусства за счет освоения новых норм, строящихся на чужом (чаще чуждом) опыте. Восприятие человеком таких произведений сопровождается иллюзией легкости, освобождения от рутинно-привычного, осознанием собственной значимости, возможности влиять как на дальнейшую судьбу самого произведения искусства, так и на формирование новых критериев его оценок. Это сообщает дискуссионную ценность акту восприятия, основанному не на глубоком духовном общении с произведением искусства, а на отказе от прошедших проверку временем классических норм и канонов искусства.

Сегодня, в эпоху активной экспансии искусственного интеллекта во все сферы человеческой жизнедеятельности, отчетливо встает вопрос о том, релевантно ли современное искусство устоявшимся формам эстетического опыта человека? Произведения современного искусства в корне меняют отношение к миру и человеку, его воспринимающему: он более не просто пассивный созерцатель, а активное действующее лицо изображаемого, могущее оказать влияние на происходящее. Вполне закономерно, что в акте такого взаимодействия с искусством формируется новый эстетический опыт человека, предусматривающий оспаривание, девальвацию классической традиции. Стремление современного мира к эксперименту породило искусственный интеллект, нейросети, которые уже не просто претендуют на создание произведений искусства, а выступают как их авторы. В связи с этим возникает проблема соотношения, взаимовлияния творчества художника и произведений искусственного интеллекта, способного реализовывать сложнейшие художественные задачи, ранее подвластные только человеку. Известно, что искусственный интеллект обладает рядом преимуществ перед человеком, и все же его возможности в такой сфере человеческой жизнедеятельности, как искусство, ограничены. Это обусловлено тем, что художник созидает посредством фантазии и воображения сущностно новые основания бытия человека в мире, являя его этому миру во всем богатстве духовных проявлений.

### Результаты исследования

Проблема взаимодействия искусства и нейросетей активно исследуется философами, культурологами, искусствоведами, социологами, психологами. Материалы обширной художественной практики современного общества представлены в книге В. В. Бычкова и Н. Б. Маньковской «Современное искусство как феномен техногенной цивилизации», где авторами предлагается теория художественно-эстетической виртуалистики, приводится определение виртуальной реальности в современном искусстве, выявляются ее сущность и структура, особенности психологии ее восприятия [Бычков, Маньковская]. В статье И. С. Замулина, Е. А. Морковкина, А. А. Новичихиной искусственный интеллект представлен как инструмент современного искусства. По мнению авторов, «искусственный интеллект и художник являются соавторами в области искусства, дополняя друг друга в тех сферах и “навыках”, которые у них наиболее сильны» [Замулин, Морковкин, Новичихина, с. 56].

Возможности искусственного интеллекта в творчестве изучаются Р. Р. Гилимхановым и А. В. Минкиным, акцентирующими внимание на том, что «искусственный интеллект стирает границы между искусством, созданным человеком и машиной». Созвучной нашей позиции относительно данного вопроса представляется мысль авторов о том, что «искусство — это единственное, что отличает человека от робота, робот никогда не сможет из холста сделать шедевр» [Гилимханов, Минкин, с. 294]. И. М. Лисовец в работе «Современная эстетика: философия искусства, генерируемого искусственным интеллектом» отмечает:

«Искусственный интеллект, сгенерированная человеком нейросеть, которая оказалась обучаемой, и обученная алгоритмам создания художественного текста в различных видах искусства — от изобразительных, пространственных — живописи, до неизобразительных, временных — музыки, занимает прочное место в мире искусств» [Лисовец, с. 80].

А. А. Серов и А. П. Сильченко, анализирующие методы применения технологий искусственного интеллекта в художественной сфере деятельности, рассматривают эти методы как перспективную образовательную технологию [Серов, Сильченко, с. 28–36]. Ван Кэин в статье «Искусственный интеллект и будущие пути развития искусства» отмечает: «Искусственный интеллект (ИИ) глубоко внедрился в художественную жизнь современного общества. Современное искусство представляет собой результат взаимообогащения искусства и науки, а технологии играют все более важную роль в живописи, дизайне, рекламе» [Ван Кэин, с. 147]. В работе «Исследование технологических инноваций и художественных трендов в современном искусстве фотографии» А. Г. Лаврова анализирует влияние технологических изменений на процесс создания и эстетику фотографического искусства, подчеркивая, что «исследование мира через фотографию способствует формированию новых эстетических взглядов и понимания красоты» [Лаврова, с. 64].

Приведенный обзор научных исследований, посвященных проблеме влияния искусственного интеллекта на развитие современного искусства, отражает множественность позиций авторов относительно их взаимодействия и взаимовлияния. Обобщая точки зрения ученых на исследуемую проблему, можно сделать вывод о том, что искусственный интеллект как явление социокультурной динамики современного общества оказывает существенное воздействие не только на искусство, но и на систему личностных, общественных ценностей, которые им утверждаются. Обращает на себя внимание то, что работы по исследованию искусственного интеллекта широко представлены молодыми учеными, что свидетельствует о перспективности дальнейших научных разработок данного феномена и его внедрения не только в искусство, но и во все сферы социокультурной деятельности человека.

В современном мире статус и место искусства в культуре изменились. В настоящее время искусство все чаще воспринимается как элемент декора, призванный выполнять функцию полезности, удовлетворяя те или иные потребности человека, т. е. искусство сегодня служит неким дополнением человеческого быта. Значимые вехи в жизни человечества, такие как Пришествие Христа, Голгофа, нашедшие отражение в классическом искусстве, стремительно вытесняются развитым дизайном, которым широко используется искусственный интеллект. Создается ситуация, когда произведением искусства может выступать любая обиходная вещь, пригодная к потреблению. Кажется бы, в этом нет ничего плохого, но это только на первый, поверхностный взгляд: угроза состоит в том, что человек реализует исконную потребность в получении наслаждения от восприятия прекрасного в дизайнерских поделках, далеко не всегда отличающихся высоким

художественным вкусом, что закономерно ведет к нивелированию эстетических критериев, деградации эстетических вкусов и потребностей. Искусственный интеллект сегодня смело интерпретирует классические образцы категориальной эстетики, сообщая современному искусству принципиально иные правила существования. Преобладание мещанских критериев в оценке искусства, согласно которым оно должно обязательно что-то давать, привело к ярко выраженному потребительству современного общества; высшее эстетическое наслаждение предметами искусства, характеризующееся как неутилитарное, незаинтересованное, уступило место жажде обладания. Искусство таким образом «дисквалифицируется», превращается в обыденную вещь, подобную многим, окружающим человека. Искусственный интеллект, оттесняя человека-художника, «блестяще» справляется с этой задачей. Теодор Адорно в работе «Эстетическая теория» поднимает вопрос о самой возможности существования категориальной эстетики в современной ситуации отказа от прекрасного: «...фальшивая копия чуда, предлагаемая в виде утешения за отсутствие чуда, за его “расколдовывание”, унижает искусство, низводит его до уровня образцового проявления *mundus vult decipi* и деформирует его» [Адорно, с. 19].

Попытаемся прояснить разницу между искусством, созданным человеком, и искусством, производимым нейросетью. Искусство, рожденное человеком, является результатом духовно-чувственного познания окружающего мира, искусство же, продуцируемое нейросетью, стремится вплотную приблизиться к реальности в желании максимально полно «просканировать» и отобразить ее. Рациональное, логическое начало, доминирующее в процессе создания произведения искусства нейросетью, отличается дискурсивными характеристиками. Такое произведение искусственного интеллекта, вне всякого сомнения, также способствует познанию мира, но Т. Адорно справедливо замечает: «Этому познанию чуждо страдание, оно может лишь давать ему определения, выстраивая иерархическую систему понятий, предлагая свои болеутоляющие средства; но вряд ли оно способно выразить страдание через свой опыт — именно это и означало бы для него иррациональность. *Страдание, сведенное к понятию, остается немым и не имеющим никаких последствий...*» (выделено мной. — В. М.)» [Там же, с. 21].

В образцах искусства, созданных нейросетью, отсутствует творческое усилие, поднимающее художника до уровня высокого и прекрасного, уровня платоновского мира идей, эти образцы представляют собой искусство сетевых взаимодействий. Исходя из этого, вполне закономерно встает вопрос: является ли искусством то, что предлагает нам искусственный интеллект, искусство это или не искусство? Необходимо признать, что мы имеем дело с новой действительностью, скользящей на грани реального и виртуального. Коллажные темы, сюжеты и их следствие — коллажные идеи широко поставляются нам в виде произведений искусства, созданных искусственным интеллектом.

Понятно, что у большинства людей такие произведения вызывают интерес своей необычностью, неординарностью. Но попытаемся детальнее разобраться в самом понятии «необычность», что стоит за ним, на чем оно основывается.

Необычность, если мы ведем речь об искусстве нейросетей, — это отдаление, уход от природно-человеческого, того, что составляет мир человека в его антропологически-обжитых параметрах. Безусловно, это и возможное приближение к новым измерениям человеческой цивилизации, оттого и влекущим человека, что они, эти измерения, вместе с человеческим несут в себе черты, противоположные человеческой природе, а зачастую подавляющие и отрицающие ее. Являются ли такие новации искусства, массово производимые сегодня нейросетью, искусством в истинном значении этого понятия? «Искусство... всегда оказывается поверженным, если оно желает изыскивать те самые пограничные рубежи только ради новых раздражений, открывает их потому, что хочет всего лишь интересного. “Интересное” является всякий раз в качестве основной опасности эпохи», — предупреждает Ханс Зедльмайр [Зедльмайр, с. 207].

В потоке множества образчиков «новаторского искусства», лавиной обрушившихся сегодня на человека, нередко доминирует механистическое, варварское, патологическое начало, что приводит человека к утрате человекомерных составляющих его бытия, потере им четкого представления о прекрасном и безобразном, возвышенном и низменном. Конечно, прибегая к дихотомии в определении искусства, созданного человеком и нейросетью, мы можем скатиться к конфликту идеологических, эстетических, искусствоведческих категорий, что представляется малопродуктивным, поскольку такое противостояние основано на темпоральном характере подобных дискуссий. Искусство же, как мы знаем, являет собой необъятный в своем человеческом постоянстве мир смыслов, которые невозможно свести к какому-либо отдельному измерению — темпоральному, композиционному, сюжетному, концептуальному и т. д. Искусство, всегда обнажая какую-либо проблему, пытается специфическими художественными приемами разрешить ее, одновременно понимая, что абсолютное разрешение транслируемой его произведениями проблемы невозможно. Именно эта возможность-невозможность погружения в сущность жизненно важных человеческих вопросов, попытки найти ответы на них — возводят искусство к уникальным феноменам человеческой культуры.

В изучении, описании, оценках новой реальности искусства, порожденной нейросетью, достаточно остро встает вопрос об определенном кураторстве над «плодами» этой новой реальности со стороны искусствоведов, философов, культурологов, о легитимности оценок происходящего научным сообществом. Иллюстрацией к сказанному может служить манифест художника Джозефа Кошута «Искусство после философии», написанный им еще в 1969 г. В этой работе он провозглашает «кончину» традиционного художественно-исторического дискурса, предлагая активное исследование средств воздействия на человека, благодаря которым искусство приобретает культурное значение и собственный статус. Джозеф Кошут ставит вопрос о самой возможности философии выступать в качестве критического аналитика искусства, проводя мысль о том, что задавать вопросы о природе искусства может только художник, поэтому теоретизирования философов об искусстве являются непродуктивными, они не могут более выполнять

когнитивно-методологическую функцию. Искусство Дж. Кошут рассматривает как единство теории и практики, художник в его понимании предстает и как практик, и как теоретик, но его теория находится в оппозиции к традиционной эстетике: «...представление о наличии концептуальной связи искусства и эстетики, <...> не соответствует истине», — заключает он [Кошут, с. 545]. Философия как инструмент познания, с точки зрения Дж. Кошута, выявляет свою несостоятельность, поэтому концептуальное искусство объединяет в себе и интеллектуальную, и чувственную сферы. В манифесте «Искусство после философии» декларируется власть разума в искусстве над чувством. Это ли не является преамбулой к появлению нового, механистического искусства, продуцируемого сегодня нейросетью? Ведь что представляют собой произведения такого искусства? Это, прежде всего, бесконечное в своем разнообразии моделирование иллюстративного, текстового, графического материалов на механистической, алгоритмической основе, использование цифровых технологий для воспроизведения заданного образца без творческого участия человека-художника.

Сегодня художником может выступить любой человек, овладевший компьютерными технологиями: системы искусственного интеллекта сделали доступными художественные инструменты создания произведения искусства для широкой публики. С этим связано возникновение множества проблем, среди которых одной из узловых является проблема авторства, приобретающая особый статус в постмодернистскую эпоху развития человеческой цивилизации. Рождаясь спонтанно, искусство нейросетей становится продуктом виртуальной среды коммуникации и воспринимается аудиторией безотносительно к какому-либо конкретному лицу-автору, в связи с этим *возникает важнейшая проблема исчезновения из пространства искусства художественной индивидуальности* и появление в этом пространстве загадочного анонима. «Существует признание способностей, прилежания, надежности, но не анонимности... Анонимное бессловесно, бездоказательно, неприязнательно. Оно — зародыш бытия, его невидимый образ, пока оно еще растет, и мир не может отозваться на него», — предупреждает Карл Ясперс [Ясперс, с. 395]. Более того, появление «анонимных» произведений зачастую инициирует «раскручивание» событий, которые притягивают к себе активный интерес пользователей интернета и становятся более интересными, нежели сам предмет, их вызвавший. Создатели таких произведений намеренно игнорируют настроения и события, которые они за собой повлекут, инициируя выдвижение в качестве главных действующих лиц интерпретаторов этих событий, широко представляющих свое мнение об увиденном в коммуникативной среде интернет-сетей. Результатом этих манипуляций становится подмена *что* (фактов, явлений) на *как* (формирование мнений, оценок). В такой ситуации — налицо смещение системы координат в восприятии произведения искусства, определении первичного и вторичного, исходного и производного, главного и второстепенного. Поэтому искусство, рожденное нейросетью, в определенной степени отражает существующую хаотическую бессмыслицу современного мира, отсюда — и кризис доверия человека как к искусству, так и к самой действительности. Тем не менее



мы не можем отрицать того, что в этой новой реальности современного виртуального искусства пусть пунктирно, но проступают вечные человеческие вопрошания о себе, своих истоках, настоящем и будущем.

Искусство нейросетей ориентировано не на выполнение сущностных задач искусства, а на решение коммуникативных, информационных, идеологических заданий текущего момента. Произведения нейроискусства ориентированы на стирание границ между искусством и не-искусством, тем самым очерчивая направление нового отношения к явлениям современной культуры, когда интерпретация предмета суждения привлекает для дальнейшего анализа множественные точки зрения, наделяя их статусом важности. Это позволяет снять антагонистическое противопоставление воспринимающего субъекта по отношению к внешнему объекту, человек привлекается к фокусу анаморфического видения изображенного. Нередко такой фокус восприятия произведения нейроискусства приводит к бесконечному лабиринту, когда знак адресует нас к другому знаку, продуцируя их бесконечность. Игра со зрительским восприятием, когда оптические иллюзии побуждают к фантазированию об увиденном, преображая обычные предметы, открывая их неожиданные ракурсы, отражает игровые характеристики искусства нейросетей.

Важной идеей искусства нейросетей является то, что оно нередко представляет собой политическое или социальное послание, призванное привлечь внимание общественности к тем или иным проблемам, вызвать их обсуждение. Широко используемые в таких произведениях аудио- и визуальные эффекты внедряют в сознание человека необходимую информацию, идеологические и политические установки. Вместе с тем при практически неисчерпаемых возможностях искусственного интеллекта по обработке огромного объема информации, эта работа тем не менее творческой не является. Как максимум, она может приблизить пользователя нейросетей к определенной черте, за которой может открыться нечто новое, а дальше все будет зависеть от мыслительной активности человека, качества этой активности. Отличие человеческого мышления от искусственного интеллекта состоит в том, что нейросети, прекрасно организуя информацию, действуют согласно установленным правилам, они не обладают способностью отступать от этих правил, человек же, в силу эвристической природы своего мышления, такой способностью владеет. Искусственным интеллектом создаются определенные мыслительные клише, человеческий разум эти клише разрушает, активизируя мысль, усиливая ее изобретательность. Первостепенным моментом в мыслительной деятельности человека применительно к сфере искусства является эмоциональность и образность его мышления. Именно это качество человеческого мышления создает почву для появления неординарных подходов к воплощению творческих идей в произведениях искусства. Что касается искусственного интеллекта, то ему не присуще живое творческое начало, им руководит механистическая упорядоченность, заданный алгоритм действий, построенный на анализе огромного количества произведений искусства, выделении его основных закономерностей, на основании которых и продуцируется музыкальная композиция, поэзия, проза или картина.

Можем ли мы представить творчество художника, лишённое интуитивного, образного, эмоционального начала? Вопрос риторический. «Реалистическое творчество было бы преобразованием мира, концом этого мира, возникновением нового неба и новой земли», — отмечает Н. А. Бердяев [Бердяев, с. 215]. Сегодня искусственным интеллектом продуцируются произведения искусства, ориентированные на каноны какого-либо вида искусства. Такие произведения выполнены с учетом всех правил композиции, жанра, но в них отсутствует главное — то, что делает созданное произведение именно произведением искусства, от которого исходит явственно ощутимый творческий импульс художника. Нейросети, созданные человеком и работающие для человека, выполняют функции, которые на первых этапах компьютеризации определялись как творческие, но подлинное творчество с его живым, интеллектуально-эмоциональным началом рождается и осуществляется только человеком.

В оценке творения художника немаловажным критерием выступает критерий новизны. В ситуации с произведениями искусственного интеллекта возникает вполне закономерный вопрос: если компьютерные алгоритмы не копируют, не обрабатывают живописный материал, а пишут абстрактные картины, могут ли они претендовать на создание нового? Сегодня активно работают генеративно-состязательные сети, где сформирован список условий, при соответствии которым произведение искусственного интеллекта может быть отнесено к произведениям искусства. Одним из основных требований такого соответствия выступает оригинальность созданного нейросетью произведения, когда оно не является идентичным ни одному из существовавших ранее. Таким образом, мы подходим к тому, что созданные нейросетью произведения в отдельных случаях могут претендовать на статус художественного произведения. Но здесь возникает целый ряд вопросов: как искусственный интеллект, действуя в заданном алгоритме, не до конца понимая, что именно он создает, и не будучи способным эмоционально-образно переживать творческий процесс, тем не менее создает произведение искусства? Научно обоснованного, верифицированного ответа на эти вопросы пока нет.

В современном социуме стремительно развивающихся компьютерных технологий не может не подниматься вопрос этичности замены человека-творца искусственным интеллектом. Цифровая модернизация осуществляет экспансию на морально-нравственные законы человеческого мира, трансформируясь в далеко неоднозначные попытки «усовершенствования» человека, подведения его под четкий и понятный цифровой формат, преодоления биологических ограничений человеческой природы. С нашей точки зрения, небезосновательными являются предостережения о том, что преимущественное обращение человека к художественной продукции, созданной искусственным интеллектом, может привести к снижению уровня эстетической, художественной культуры общества. Кроме того, сгенерированные сетью изображения, тексты и тому подобное отличаются ярко выраженной имитацией реальности, эмоциональной бесцветностью, что может оказать негативное влияние на эмпативное, психическое развитие человека.

Художник посредством своего произведения привносит в мир собственные смыслы, нейросеть же механически оформляет текстовую или иную информацию на заданную тему, при этом эмоционально-волевой настрой создаваемого во внимание не принимается. Воздействуя на эмоциональные зоны мозга, образцы искусства, созданные нейросетью, потенциально приводят к развитию поведенческих изменений, таким образом искусственным интеллектом осуществляется попытка контроля над эмоциями человека, что является негативным последствием внедрения компьютерных технологий в жизнедеятельность социума. С возможностями модификации человека переосмысливается сам вопрос о том, что значит быть человеком и каким должен быть человеческий мир во всем многообразии его проявлений.

Все это не может не влиять на искусство как особую сферу человеческой деятельности: *модифицированный человек будет создавать модифицированное искусство, вкладывая в него эмоции и смыслы, имитирующие человеческое.* Сегодня нередки факты, когда искусственный интеллект, создавший, к примеру, произведение живописи, «обманывает» даже ведущих, высокопрофессиональных искусствоведов. Фейки, заполнившие пространство нейросетей, широко внедряются в сферу искусства, вводя в заблуждение и профессионалов, и неискушенную аудиторию. К этическим аспектам данной проблемы относится и то, что созданные искусственным интеллектом на основе работ художников произведения, имитирующие их стиль и художественную манеру, наносят художнику репутационный ущерб, поскольку его согласия на использование той или иной работы никто не спрашивает. Кроме того, активное продуцирование произведений искусственного интеллекта может привести к обесцениванию произведений искусства, созданных художником.

Помимо морально-этических вызовов, поделки, созданные искусственным интеллектом, содержат угрозу для эстетического восприятия человеком мира. Апеллируя к красоте, они, в сущности, производят лишь ее симулякры, когда внешняя привлекательность формы, ее красота вытесняет красоту настоящую. *Происходит и поощряется (!) профанация красоты, которая отвечает запросам неразвитого эстетического вкуса,* развлекает интернет-аудиторию, выступает не в роли побудителя к высокому, а выполняют функцию своеобразного раздражителя человеческих эмоций, возбуждающего средства. Компьютерное искусство не отвечает главному признаку искусства — художественности, проводя эксперименты по имитации с помощью новейших технических средств уже существующих артефактов. «Творцы» такого искусства рассматривают его как средство информационной коммуникации, отдавая предпочтение рациональной интерактивности, массовости, а не художественной ценности созданного человеческим творчеством произведения. Вместе с тем в современном арт-пространстве мы имеем возможность наблюдать художественные феномены постнонклассики, созданные по априорному закону эстетики — закону красоты. Такие произведения мастерски соединяют в себе классическую традицию и технические новации.

### Выводы

Искусство в эпоху нейросетей переживает стремительную трансформацию. Нейросети, с заложенным в них алгоритмом творчества, предоставляют художнику беспрецедентные возможности для создания уникальных, новаторских работ, позволяя экспериментировать с разнообразными формами, стилями и концепциями, прежде недоступными. Вместе с тем использование нейросетей в искусстве порождает ряд морально-этических вопросов о роли художника в процессе создания произведения искусства, авторских правах, оригинальности, значении искусства как феномена человеческой культуры. При максимальной широте возможностей нейросети не могут заменить художника, они, скорее, становятся новым инструментом в его творческом арсенале. К положительным аспектам использования возможностей нейросетей в работе художника относится то, что они расширяют границы искусства, открывая новые возможности для творческого самовыражения.

На наш взгляд, дальнейшие исследования развития искусства в эпоху нейросетей должны быть направлены на изучение следующих аспектов данной проблемы:

- влияние нейросетей на развитие художественных стилей и направлений;
- морально-этические принципы использования нейросетей в искусстве;
- влияние нейросетей на восприятие и оценку искусства зрителем;
- эстетическая и этическая ценность произведения искусства, созданного искусственным интеллектом.

В заключение отметим, что нейротехнологии оказывают существенное влияние на эволюцию искусства, вместе с тем компьютеризация творческих процессов не заменит искусство, его уникальное богатство, емкость культурных коннотаций. Синтез искусства и искусственного интеллекта, при всех сложностях и противоречиях этого процесса, представляет собой положительную, прогрессивную тенденцию развития современной цивилизации, содержащую множество новых открытий и вызовов.

---

*Адорно Т.* Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. М., 2001. (Философия искусства).

*Бердяев Н. А.* Мир творчества. «Смысл творчества» и переживание творческого экстаза // Самопознание. М., 1991. С. 208–224.

*Бычков В. В., Маньковская Н. Б.* Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. М., 2011.

*Ван Кэин.* Искусственный интеллект и будущие пути развития искусства // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13, № 7А. С. 146–153. URL: <http://www.publishing-vak.ru/file/archive-culture-2023-7/b4-wang.pdf> (дата обращения: 20.08.2024).

*Гилимханов Р. Р., Минкин А. В.* Возможности искусственного интеллекта в творчестве // Форум молодых ученых. 2018. № 10 (26). С. 293–295. URL: <https://sciup.org/podhodyk-prognozirovaniyu-budushhego-veb-programmirovaniya-140280052> (дата обращения: 23.08.2024).

*Замулин И. С., Морковкин Е. А., Новичихина А. А.* Искусственный интеллект представлен как инструмент современного искусства // Вестн. Хакас. гос. ун-та им. Н. Ф. Катанова. 2021. № 1 (35). С. 55–59.

*Зедльмайр Х.* Утрата середины / пер. с нем. С. С. Ванеяна. М., 2008. (Университетская б-ка Александра Погорельского).

*Кошут Дж.* Искусство после философии / пер. с англ. А. А. Курбановского // Искусствознание. 2001/2002. № 1. С. 543–563.

*Лаврова А. Г.* Исследование технологических инноваций и художественных трендов в современном искусстве фотографии // Актуальные исследования. 2024. № 9 (191). С. 63–69.

*Лисовец И. М.* Современная эстетика: философия искусства, генерируемого искусственным интеллектом // Вестн. Гуманитар. ун-та. 2023. № 4 (43). С. 77–83. URL: <https://vestnik.gu-ural.ru/documents/articles/2023/4/gu-2023-4-lisovec.pdf> (дата обращения: 24.08.2024).

*Серов А. А., Сильченко А. П.* Технологии искусственного интеллекта в обучении изобразительной деятельности в школе и вузе // Цифровая образовательная среда: анализ, проблемы, перспективы развития : сб. ст. Тверь, 2021. С. 28–36.

*Ясперс К.* Духовная ситуация времени // Ясперс К. Смысл и назначение истории / пер. с нем. М. И. Левина. М., 1991. С. 390–398.

*Статья поступила в редакцию: 02.09.2024 г.*

Научная статья

УДК 316..74:001 + 316.74:37 + 378.18 + 378.126 + 316.472.4 + 316.65

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.018

## **ЗНАНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ В СОЦИОЛОГИИ: КОНТАКТ, КОНФЛИКТ, КОНСЕНСУС**

**Гарольд Ефимович Зборовский**

*Уральский федеральный университет,*

*Екатеринбург, Россия,*

*garoldzborovsky@gmail.com,*

*<https://orcid.org/0000-0001-8153-0561>*

**А н н о т а ц и я.** Один из актуальных вопросов современного социологического знания и образования — проблема их взаимосвязи. В статье она анализируется с двух позиций: со стороны самого знания и образования, взятых порознь и вместе, и со стороны субъектов образовательного знания — научно-педагогических работников и студентов. Дается исторический экскурс в историю рассматриваемой проблемы. Приводится трактовка двух видов социологического знания — образовательного и научно-образовательного, подчеркивается их специфика в социологии. Обращается внимание на типы отношений научно-педагогических работников и студентов к образовательному знанию социологии — через их мотивацию и реальные взаимодействия. Раскрываются фазы этого взаимодействия: контакт — конфликт — консенсус. Подчеркивается роль этого взаимодействия в создании условий, необходимых для формирования образовательного и научно-образовательного знания социологии.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** социологическое знание и образование; образовательное и научно-образовательное знание; взаимодействие социологического знания и образования; контакт, конфликт, консенсус как формы взаимодействия социологического знания и образования; научно-педагогические работники; студенты

## KNOWLEDGE AND EDUCATION IN SOCIOLOGY: CONTACT, CONFLICT, CONSENSUS

**Garold E. Zborovsky**

*Ural Federal University,  
Ekaterinburg, Russia,  
garoldzborovsky@gmail.com,  
<https://orcid.org/0000-0001-8153-0561>*

**Abstract.** One of the topical issues of modern sociological knowledge and education is the problem of their interrelation. The article analyzes it from two positions: firstly, from the positions of knowledge and education itself, taken separately and together; secondly, from the positions of the subjects of educational knowledge — academic staff and students. A historical overview of the formation of the problem under consideration is given. The interpretation of two types of sociological knowledge is given — educational and scientific-educational, their specificity in sociology is emphasized. Attention is drawn to the types of relations between academic staff and students to the educational knowledge of sociology — through their motivation and real interactions. The phases of this interaction are revealed: contact — conflict — consensus. The role of this interaction in creating the conditions necessary for the formation of educational and scientific-educational knowledge of sociology is emphasized.

**Keywords:** sociological knowledge and education; educational and scientific-educational knowledge; interaction of sociological knowledge and education; contact, conflict, consensus as forms of interaction between sociological knowledge and education; academic staff; students

### **Введение: историко-социологический подход к проблеме**

Для социологического знания с момента его появления и превращения в науку в начале XIX в. одной из основных проблем стала его связь с образованием. Понятно, что в отношениях между знанием и образованием первичным является знание. Для его сохранения и развития требуется соответствующее обучение и образование с последующим приобретением элементов научности, системности, практической значимости. В связи с этим как только социологическое знание начинает формироваться и проникать в сознание людей в первой трети XIX в., оно становится претендентом на занятие определенного места в обществе и нуждается в распространении информации о нем.

Лучше всего это видно на примере творчества мыслителя, которого значительная часть социологов в мире называет отцом-основателем своей науки. Тем более что самая первая и простая характеристика социологии — ее определение как учения об обществе — принадлежит именно ему. Речь идет о французском исследователе Огюсте Конте.

Сформулировав идею нового типа знания об обществе — социологического, он осознал необходимость выявления его связи с уже существовавшими в то время



науками и даже сформулировал специальный «закон классификации», касавшийся шести основных наук — математики, астрономии, физики, химии, биологии, социологии. В приведенной классификации, которую часто называют «по-конттовски» «пирамидой» наук, социология выполняет особую роль по отношению к другим типам знания, «законодательствует», «возвышается» над ними, определяя «гуманитарную» цель каждого из них. Тем самым Конт изначально ставит вопрос о необходимости обучения социологическому знанию через другие типы научного знания.

Следовательно, появляется идея значимости понимания и овладения социологическим знанием через обучение и образование — сначала через другие типы знания, а затем уже и непосредственно в сфере самой социологии. В «Духе позитивной философии» французский мыслитель пишет: «...всеобщее распространение главных приобретений положительного знания назначено теперь... для удовлетворения потребности уже весьма резко выраженной у широких кругов общества, которое все более и более сознает, что науки вовсе не созданы исключительно для ученых, а существуют преимущественно и главным образом для него самого» [Конт, с. 71].

Так знание и образование в социологии с XIX в. стали обретать потребность друг в друге, которая не только не ослабевала, но, наоборот, постоянно усиливалась, особенно после того, как в ряде американских и европейских университетов появились в последней трети позапрошлого века социологические факультеты и специальности. Социологическое знание оказывалось все более необходимым и востребованным в обществе, а каналами его изучения, распространения и использования стали выступать университеты.

С тех пор на Западе (в России позднее на 30–40 лет) одной из актуальных проблем продвижения социологического знания и образования стала возможность установления между ними отношений связи и зависимости. Эти отношения возникли в рамках двух позиций: во-первых, самого знания и образования в социологии, взятых порознь и вместе; во-вторых, субъектов социологического знания и образования, которыми являются, с одной стороны, ученые и преподаватели (сегодня это научно-педагогические работники (НПР)), с другой — студенты. Именно с конца XIX в. принцип парности социологического знания и образования и их субъектов (преподавателей и студентов) превращается в один из основных в их развитии. Соответственно, важными становятся и отношения между ними, которые требуют своего изучения и практического использования.

Более того, в процессе взаимосвязей и взаимодействий между ними, на их «стыке» возникает особый тип знания, который мы назвали вслед за немецким философом и социологом конца XIX — начала XX в. М. Шелером образовательным знанием. Этот термин рассматривается исследователем в рамках основанной (и обоснованной) им отрасли социологического знания — социологии знания, которую он ввел в широкий научный оборот. Именно Шелер предложил рассматривать знание как предмет специального социологического анализа и внес большой вклад в конституирование и разработку самой отрасли. Как раз с его трактовкой связано введение термина, имеющего для нашей концепции ключевое значение, — *образовательное знание* [Шелер].

Но необходимо подчеркнуть, что хотя этот термин заимствован нами у немецкого мыслителя, мы придаем ему иные смыслы и значения. Другими также являются цели и задачи анализа образовательного знания, которое М. Шелер характеризовал как образовательное знание философии. В отличие от него мы исследуем образовательное знание как самостоятельный феномен и выделяем в качестве его особого вида образовательное знание социологии. Именно такой подход является методологическим основанием рассмотрения в нашей статье концепции образовательного, а вслед за ним и научно-образовательного знания.

### **Образовательное знание**

Впервые мы обратились к проблеме образовательного знания еще в конце прошлого века [Зборовский]. На то были свои веские причины. Социологическое знание развивалось в то время в нашей стране по своей особой логике научного развития, вне жесткой связи с логикой начинающего свое развитие социологического образования. С другой стороны, рост этого знания стимулировало увеличение интереса к повседневному и обыденному знанию, которому исследователи стремились придать «флёр» разновидности научного знания, т. е. исследовать его как элемент повседневности, сочетающий в себе характеристики и научного, и каждодневного («регулярного») знания.

К этому следует добавить очень важные обстоятельства развития социологического образования, сопровождавшегося появлением учебников и учебных пособий. Наложение двух видов знания — научного и обыденного и растущее количество учебников, учебных пособий и других видов обучающей социологической литературы побудило нас заняться изучением образовательного знания.

Однако возникла еще одна значимая ситуация, имевшая сугубо научный социологический характер и касавшаяся развития не столько социологии в целом, сколько ее определенной сферы — отраслевой социологии (или отраслей социологического знания). Выяснилось, что отдельные отрасли в структуре социологии весьма разобщены и дистанцированы друг от друга, несмотря на то, что предметные зоны (или поля) многих из них содержательно и даже формально близки друг к другу. Мы обнаружили этот феномен на примере таких отраслей, как социология образования и социология знания. Родилась идея поиска их взаимодействия, которая через несколько лет затронула другие отрасли социологического знания и связи между ними.

В то время (конец XX в.) в нашем понимании образовательное знание воспринималось как некое упрощение научного знания, его редукция к отдельным положениям науки, адаптация к обыденному знанию. Оно также содержало в себе аспекты повседневного знания, на которое наслаивались элементы научных представлений по конкретному предмету, при этом использовался соответствующий язык (выражаясь термином М. Шелера, «образовательный язык») — социологического знания и образования [Зборовский, с. 14].

Социологические термины и понятия можно без труда найти в хороших учебниках по общей социологии, и приводятся они в разделах, касающихся объекта, предмета, метода, структуры, функций социологической науки и даже исторических очерков ее развития (если они в учебниках есть). Эти термины и понятия и выступают начальными элементами социологического образовательного знания. Поэтому само знание понималось как особый вид знания, не относящегося ни к научно-специализированному, ни к обыденно-житейскому. Это было то самое знание, трансляция которого являлась функцией преподавателя (учебника) и которое интериоризировалось учащимися (студентами) в процессе их взаимодействия с педагогами и литературой.

Категория «образовательное знание» подтверждает базовую связь двух терминов-понятий — образования и знания, определяемую их единством, предполагающим рассмотрение первого как формы, второго — как ее содержания. Отсюда возникает вопрос о том, насколько образование может рассматриваться в качестве хорошо налаженного механизма передачи знаний.

Вопрос не простой и не однозначный. Ответ на него определяется целым рядом факторов, одни из которых относятся к качеству имеющегося социологического образования, другие — к качеству создаваемого и приобретаемого социологического знания. Конечно, эти факторы взаимосвязаны и взаимозависимы; результатом их взаимодействия становится личность социолога, определенным образом подготовленная к выполнению основных профессиональных и социальных функций.

В настоящее время проблема образовательного знания приобретает все более широкое рассмотрение, особенно в связи с растущим интересом к нему в современных западных теориях профессионального образования. Так, последние активно развиваются в Англии (М. Янг, Дж. Мюллер, Дж. Ферлонг, Г. Уитти, Дж. Хордерн). Новации, имеющие место в трактовках образовательного знания, вызваны переменами экономического, социального, научного характера и особенно трансформациями в профессиональном образовании — как в высшем, так и в среднем. Происходит быстрое сближение академического образования с бизнесом. Оно сметает на своем пути барьеры, которые не успевают выставить сторонники классического высшего образования для защиты собственных многолетних традиций от «вторжения» неоменеджеризма. Это касается и образовательного знания.

Рассматриваемая проблема оказывается в створе внимания исследователей современного профессионального знания и высшего образования, поскольку затрагивает отношения между различными формами и видами образовательных знаний и практик. Так, большую роль в изучении этих отношений, а также в трактовке взаимосвязи между специализированными и неспециализированными знаниями и практикой сыграли работы английской школы образовательного знания [Furlong, Whitty; Young, Muller].

Один из наиболее активных его исследователей Дж. Хордерн утверждает, что «изучение характера образовательных знаний выигрывает от исследования отношений между специализированными и неспециализированными формами знаний

и акцента на различении форм образовательной практики с точки зрения их основополагающего социально-эпистемологического характера» [Hordern, 2018]. При этом под специализированными образовательными знаниями Хордерн понимает знания, непосредственно связанные с образовательной проблематикой и имеющие отношение к образовательной практике, а под неспециализированными — знания, напрямую не связанные ни с той, ни с другой.

Сейчас проблема образовательной практики не меньше, чем образовательное знание, привлекает внимание исследователей. Хордерн определяет ее как «множество понятий, концепций, эмпирических правил, суждений и различных уровней приверженности истине и обоснованности» [Ibid.]. По его мнению, образовательная практика представляет собой плавильный котел, в котором образовательные идеи применяются, адаптируются, тестируются, отвергаются, возникают и сохраняются в различных формах [Hordern, 2017].

Исследователи обращаются к двум основным типам образовательных практик — академическим и профессионально ориентированным (приводящим к получению непосредственной экономической выгоды). По сути, речь идет о дисциплинарно ориентированных знаниях и тесно связанных с ними практиках [Furlong]. Рассматривая эту проблему, Хордерн пишет, что «...есть такие традиции образовательных знаний, которые намеренно избегают академических знаний, считая их бесполезными или даже подрывными. Они действуют на основе логики “что работает”, т. е. насколько знания и их производители “соответствуют” рыночным императивам. Если вы можете показать, что ваши “знания” имеют прямое практическое применение и обеспечивают результаты, которые отвечают одобрению власть имущих в университетах, тогда они становятся действительными. Производители знаний соревнуются не за достижение истины, а за то, чтобы сделать свою работу доминирующей на рынке, поскольку от этого может зависеть их репутация и средства к существованию. Это противоречит академическим подходам к утверждению истины и достижению консенсуса в отношении ценности знаний» [Hordern, 2018].

Дискуссия о соотношении специализированного и неспециализированного образовательного знания и соответствующих им практик, их месте в различных концепциях, принятых в университетах, обнаруживает тенденцию к активизации. Она является отражением продолжающихся споров о преимуществах той или иной модели управления в западном высшем образовании и использовании ею образовательного знания в своих интересах [Амбарова, Зборовский]. Благодаря изменениям в характере образовательного знания и образовательных практик, их трактовок само это знание покидает прочные до настоящего времени академические границы и переходит из сугубо теоретической в профессиональную сферу.

### **Научно-образовательное знание**

Говоря о появляющейся органичной связи между научным и образовательным знанием, нужно иметь в виду возникновение благоприятных условий для

появления нового, особого вида знания. Назовем его научно-образовательным знанием. В самом общем виде будем понимать под ним вид знания, формирующегося на уровне взаимосвязи научного и образовательного (в том числе учебного) знания, создаваемого в процессе взаимодействия между его основными субъектами — научными работниками (учеными), научно-педагогическим персоналом (преподавателями) и студентами и появляющегося в ходе исследования научной (научно-практической, образовательной, педагогической) проблемы, поиска путей ее решения и получения научно обоснованного результата. Это касается как социологии, так и других дисциплин.

Научно-образовательное знание — это то знание, которым владеют, которое разделяют и используют обе образовательные общности — научно-педагогические работники и студенты. Это знание реализуется на особом «научно-образовательном» языке, который включает в себя социальную и социологическую проблематику и терминологию. Использование этого языка сопровождается теоретическую, научную, методологическую, методическую, публицистическую составляющую той литературы, по которой происходит обучение студентов. Содержание научно-образовательного знания наполняет также лекционные курсы и семинарские занятия студентов, подготовку ими курсовых и дипломных работ.

Мы считаем, что научно-образовательное знание формируется на стыке важнейших сфер деятельности: во-первых, научных исследований (научной работы); во-вторых, образования (учебной работы); в-третьих, производства, распространения и потребления особого типа знания, являющегося результатом взаимодействия субъектов науки и образования. Важно отметить, что научно-образовательное знание формируется и используется в процессе взаимодействия социальных общностей ученых (научных работников), научно-педагогического персонала (педагогических работников), студенчества. Как правило, предметом их совместного интереса становится решение конкретных научных (научно-образовательных) проблем. Создание и распространение социологического научно-образовательного знания происходит в ходе развития социологической науки и практики.

В последние годы в развитии научно-образовательного знания заметны перемены, и не только на теоретическом, но и на практическом уровне. Немалую роль в этом процессе сыграли трансформации в науке и образовании, появление в них новых информационных технологий, с одной стороны, и вмешательство пандемии коронавируса в образовательный процесс, с другой. Образованию (в том числе социологическому) пришлось искать новые пути и технологии, связанные с дистанционным обучением и онлайн-обучением. Одна из главных новаций состояла в активном внедрении науки и цифровизации как научно-технологического феномена в происходящие трансформации высшего образования. Она влекла за собой развитие не только образовательного, но и научно-образовательного знания.

Далее мы рассмотрим некоторые проблемы этого развития, связанные с концептуализацией научно-образовательного знания. Это знание формируется на стыке важнейших сфер деятельности: во-первых, научного исследования

(научной работы); во-вторых, образования (учебной работы); в-третьих, производства, распространения и потребления особого типа знания, являющегося результатом взаимодействия субъектов науки и образования. Названный особый тип знания и есть рассматриваемый новый социальный феномен.

Поскольку речь идет о составном характере научно-образовательного знания, понятно, что оно имеет черты и научного, и образовательного знания, но не каждого в отдельности, а в их единстве, взаимосвязи, взаимодействии и взаимопроникновении. Научное знание вбирает в себя задачи и функции образовательного знания, становится целеориентированным на превращение в объект и предмет освоения благодаря деятельности ученых и педагогов, воздействию монографий, статей и в целом научной литературы, превращению их положений в текст учебников и учебных пособий, в содержание лекций, семинаров и практических занятий. Образовательное же знание взаимодействует с научным для передачи ему учебных целей и задач и получения взамен результатов научного творчества, как теоретических, так и эмпирических, методических рекомендаций по усвоению нового знания, пробуждения интереса у студентов к научным социологическим исследованиям.

Научно-образовательное знание является прямым следствием одного из видов научной деятельности — научно-педагогической, хотя и другие виды научной деятельности (научно-исследовательская, научно-организационная, научно-информационная, научно-вспомогательная) также повлияли на его возникновение, становление и развитие. Этот вид знания рождается в процессе научно-педагогической деятельности, представляет собой взаимодействие образовательных общностей трех типов — ученых, с одной стороны, преподавателей — с другой, студентов — с третьей стороны. Субъектами научно-образовательного знания становятся все эти три социальные общности, его инструментами — учебники, монографии, статьи, в целом научная и учебная (учебно-методическая) литература, СМИ, социальные сети, формами и каналами взаимодействия — образовательные и научные организации (учебные заведения), специальные коллективы, создающие и распространяющие научно-образовательное знание.

Говоря о научно-образовательном знании применительно к социологии, можно утверждать следующее. Учитывая характер и содержание социологических образовательных программ, а также то, что социология на программном уровне изучается только в высшей школе, равно как образовательные социологические практики интегрируются в программы только на уровне высшего образования, мы можем говорить о том, что специфика научно-образовательного социологического знания воспринимается лишь на уровне университетского образования.

Основой образовательного процесса в вузе выступает активное внедрение в него научной основы: понятийной, методологической, теоретико-концептуальной, эмпирической и иной. Студенты-социологи в вузе, особенно на старших курсах, должны изучать не столько основы научного знания в какой-либо предметной (дисциплинарной) области, сколько саму науку в ее системном виде. Главными субъектами создания такого научно-образовательного знания являются



основные акторы этого процесса — деятели науки (ученые) и научно-педагогические работники. Их труд сопровождается (должен сопровождаться) созданием и использованием методического инструментария как необходимого приложения к основному продукту — учебнику, учебному пособию, в целом учебно-методическому комплексу дисциплины.

Научно-образовательное знание базируется на стремлении его субъектов превратить специализированное (научное) знание в образовательное с последующим переводом на язык обыденного, повседневного знания. Это знание помогает осмыслить сложные научные проблемы с помощью его адаптации к содержанию образовательного процесса. Оно создается как учеными, так и педагогами и студентами для лучшего понимания и использования, часто практического. Научно-образовательное знание характеризуется особым языком, в котором присутствуют три вида терминологии: научная (научно-специализированная), педагогическая (учебно-образовательная), обыденная (терминология повседневного языка с использованием знакомой студенту научно-образовательной лексики).

Важная особенность научно-образовательного знания состоит в том, что оно стремится трансформировать достижения науки в достояние людей, ее изучающих, как на теоретическом, так и практическом уровне. В связи с этим вызывает интерес стремление ученых соединить образовательное знание и образовательные практики, достичь консенсуса на этом пути.

По всей видимости, научно-образовательное знание обладает спецификой применительно к каждой крупной группе наук и образовательных программ — естественно-научных, инженерно-технических, социальных, гуманитарных. Остановимся на специфике научно-образовательного социологического знания.

Оно характеризует определенный способ мышления, видения и представления мира и общества, изучения людей в нем. Это знание — свидетельство широты охвата объекта и предмета социологии. Как утверждал Э. Гидденс, «границы социологии предельно широки, простираясь от анализа столкновений между передвигающимися по улице людьми до исследования глобальных социальных процессов» [Giddens, p. 15].

В связи с трактовкой специфики рассматриваемого вида знания возникают два вопроса. Первый: способно ли научно-образовательное социологическое знание быть тождественным естественно-научному знанию, быть с ним в одном ряду? Второй: может ли это знание давать такой же точный результат в изучении общественных процессов, какой дает естественно-научное образовательное знание в исследовании природных? В ответах на эти вопросы есть и позитивные, и негативные моменты. Позитивная сторона состоит в том, что научно-образовательное социологическое знание использует как общенаучные методы, логические аргументы, количественные закономерности, так и данные математики, физики, теории вероятности, статистики и др. Отсюда — строгие, не уступающие естественно-научному знанию результаты. Вместе с тем научно-образовательное знание социологии касается не физических объектов, а людей, социальных групп,



их мнений и оценок. Здесь вряд ли возможно говорить о точном и строгом социологическом анализе предмета исследования.

Есть еще одна важная особенность научно-образовательного социологического знания: оно требует отказа от обыденного мнения, выражаемого фразой «Факты говорят сами за себя», что нередко можно увидеть на страницах социологических работ. Реально факты никогда не «говорят сами за себя», а всегда нуждаются в проверке и особой интерпретации. И только после этого они начинают что-то «говорить».

Научно-образовательное социологическое знание означает необходимость включения в него как можно больше элементов научного изучения общества, его структур, конкретного социума, их трактовок и исследований — таких, в которых хотели и могли бы принимать участие студенты вместе и под руководством профессиональных и квалифицированных социологов — ученых и педагогов. Это знание предполагает высокий уровень развития социологического образования. Последнее, к примеру, подразумевает включение студентов в определение актуальности темы, ее проблематизацию, выявление новизны, написание хотя бы части литературного обзора, поиск современных достижений социологической и смежной с ней литературы по интересующей проблеме. При этом чем больше достижений современной науки будет содержаться в научно-образовательном знании, тем более эффективным окажется процесс социологического образования в целом.

В этом и состоит суть консенсуса науки, знания, образования как социологических феноменов, составляющих основу взаимодействия вузовских социальных общностей НПП, ученых, студентов. Научно-образовательное знание этих феноменов со стороны названных социальных общностей и их плодотворное исследование способствует глубокой интеграции всего комплекса социологического знания и образования как в вузах, так и в практиках его применения за их пределами. Речь идет о глубокой связи знания и образования в социологии.

### **Связь знания и образования в социологии**

Знание и образование в социологии имеет целый ряд как объективных, так и субъективных характеристик. Первые обусловлены прежде всего спецификой социологической науки, ее институциональными и системными особенностями, функциями в обществе, содержанием и вектором проблематики, категориальным и понятийным аппаратом, теориями и методологиями, методиками и техниками исследования, местом в системе социально-гуманитарного знания и науковедения, отношениями с различными отраслями науки, наличием специального образования, отражающим потребности развития социологической науки, и т. д. Другими словами, объективное в социологической науке — это то, что является результатом накопленных ею опыта и достижений, которыми пользуются как сами социологи, так и те, кто собирается ими стать или конвертировать эти результаты и достижения в собственную деятельность.

Субъективные характеристики знания и образования в социологии непосредственно связаны с деятельностью ученых, исследователей, научно-педагогических работников, молодых людей (студентов, магистрантов, аспирантов), изучающих социологию и начинающих работать в этой области знания и образования. Благодаря этой деятельности, в которой принимают участие большие группы людей, создаются условия для интеграции социологического знания и образования в единое и целостное научно-образовательное знание, являющееся содержанием особого вида образования, с конца 1980-х гг. получившее в нашей стране статус социологического.

Рассматривая проблему знания и образования в социологии, а также их связи между собой, целесообразно сравнить весь интересующий нас образовательно-знаниевый комплекс с многоэтажным домом, в котором имеют место фундамент, нижние, средние и верхние этажи. Фундамент и нижние этажи заполнены социологическим знанием, при этом фундамент — базовым знанием (фундаментальные теории и методологии, парадигмы, основные категории и понятия, методы исследования и др.). На нижних этажах «обитают» социологические знания, тесно связанные с его фундаментальными характеристиками (институциональные, системные знания, различные социологические теории и отрасли науки, отношения между ними и др.). Средние этажи «заняты» сплошь социологическим образованием по самым различным программам, самым разным профилям, векторам и направлениям, начиная с изучения элементарного курса общей социологии. В различных аудиториях средних этажей идет обработка социологических знаний, выработанных на нижних этажах, чтобы использовать эти знания в рамках вузовских курсов по различным программам социологического образования. Наконец, на верхних этажах «социологического» дома расположена его основная творческая составляющая: лаборатории, научно-исследовательские группы, отделы и центры, структуры, занятые подготовкой публикаций, журналов, техническим обслуживанием, использованием компьютерных технологий и др.

Фундамент и этажи «социологического» дома, в котором «живут» и взаимодействуют социологическое знание и социологическое образование, связаны между собой лестничными маршами, коридорами, служебными помещениями, библиотечными хранилищами, залами для публичных заседаний и проведения семинаров, конференций, ученых и диссертационных советов, научных групп, наконец, комнатами и аудиториями для работы научных сотрудников, научного и учебно-вспомогательного персонала, лекционных, семинарских, лабораторных занятий студентов и преподавателей. Хотелось бы отметить, что при описании «социологического» дома на автора оказывала определенное визуальное воздействие структура здания Института социологии РАН и диспозиция помещений в нем.

Сравнение образовательно-знаниевого комплекса «социологического» дома с существующим в действительности зданием Института социологии и его внутренним интерьером понадобилось нам, конечно, не для того, чтобы приблизить друг к другу воображаемое и реальное в социологической науке и повседневной

практике ее функционирования. Главное в этом сравнении иное — человеческий капитал «социологического» дома, представленный социологическим знанием и образованием или научно-образовательным знанием социологии, с одной стороны, и теми, кто это знание создает, распространяет и потребляет, с другой стороны. Учитывая сказанное нами выше, это социальные общности ученых, научно-педагогических и управленческих работников, студентов, т. е. это реальные и потенциальные социологи.

Речь идет о выявлении связи и, более широко, отношений на двух уровнях: 1) между теоретико-методологическим и методическим образованием и знанием в социологии; 2) между субъектами социологического знания и образования. Эти уровни отношений предлагается рассматривать сквозь призму трех терминов-понятий, которые мы определили как три «ко» — контакт, конфликт, консенсус.

### **Контакт — конфликт — консенсус**

Идеальный вариант начала отношений (взаимосвязей, взаимодействий) между социологическим знанием и образованием — контакт, противоположный ему вариант — конфликт, нормативный вариант — консенсус. Эти уровни взаимосвязей и отношений охватывают не только знание и образование в социологии как центральные ее понятия (феномены), но и субъектов этого знания и образования. В качестве таких субъектов выступают научные и научно-педагогические работники вузов и студенты.

Что означают контакт, конфликт, консенсус как уровни, виды, формы отношений между образованием и знанием, субъектами образования и знания — НПП, учеными-исследователями и студентами? Контакт, конфликт, консенсус выступают как уровни отношений, когда мы рассматриваем связи и взаимодействия между знанием и образованием (и наоборот). И эти же три «ко» выступают как формы и виды отношений, когда мы рассматриваем связи и взаимодействия между субъектами образования и знания.

Контакт как уровень отношений означает благоприятное для обеих его сторон начало и основу их связей и взаимодействий. В этом процессе ведущую роль играет образование, которое, используя наличие того или иного социологического знания, создает особый вид образовательного знания, в котором нуждаются студенты и заинтересованы НПП. Строго говоря, создает не само образование как таковое, а его субъекты (НПП и студенты), благодаря контакту между которыми и возникает этот процесс обучения, освоения и усвоения социологического знания.

От того, каким оказывается контакт в начале взаимосвязи и взаимодействия между его участниками, зависят характер и особенности их отношений. Применительно к взаимосвязям образования и знания значение приобретает общенаучное (социальное и социологическое) знание, становящееся в начале контакта предметом общей социологии. Образовательное знание, построенное на общей социологии и хорошо усваиваемое студентами, создает условия для успешной

усваиваемости социологического знания в процессе движения от начала контакта субъектов образовательного знания к его усилению и активизации.

Здесь многое зависит, во-первых, от качества и характера образовательного знания, во-вторых, от восприятия его студентами и внедрения НПП в учебный процесс. Усиление контакта способствует полной адаптации студентов, ослабление контакта (базирующееся на негативном отношении к этому типу образовательного знания) приводит к конфликту между обеими сторонами образовательного процесса — знанием и образованием, студентами и НПП. Уровень и качество научно-образовательного знания, которое рождается на стыке образования и общенаучного знания, в значительной степени определяет контактные возможности субъектов образовательного знания. Важно помнить, что знание и образование — это в первую очередь использующие их студенты и НПП, рассматриваемые как порознь, так и во взаимосвязи. Стремление отделить их друг от друга превращает образовательный процесс в механическую совокупность отдельно взятых знаний и учебных занятий.

Всегда ли существуют контактные возможности у субъектов образовательного (научно-образовательного) знания? Или они на каком-то этапе их взаимодействия ослабевают и теряются, создавая предпосылки для перехода от контакта к конфликту? Что означает в этом случае конфликт социологического образования и знания и их субъектов? В первую очередь, неспособность (невозможность) системы образования использовать социологическое знание для создания такой формы образовательного знания, в которой НПП сумели бы найти в процессе обучения общий язык со студентами, сумели бы перевести научное знание на общедоступный и понятный социологический язык, который мог бы вполне усвоить средний студент.

Когда мы сталкиваемся, к примеру, с оценкой студентом учебника как непонятного, написанного сложным языком, это означает, что между социологическим образованием и знанием возник конфликт. Образовательное знание, сосредоточенное в таком «непонятном» учебнике, порождает конфликт не только между образованием и знанием, но и носителями (создателями) образования и знания и его получателями (НПП и студентами).

Аналогичный пример может быть приведен и в отношении преподавателя, которого «плохо понимают» студенты. В ряде случаев источником конфликта может быть не только (а иногда и не столько) педагог, но и ученый (научный работник), создатель того научно-образовательного знания (учебника или учебного пособия по соответствующему предмету), который вызывает негативную реакцию как педагога, так и студента.

Конфликт между социологическим знанием и образованием, его субъектами — НПП и студентами может приобретать иной характер в случае, касающемся научных исследований и включенности в них студентов-социологов. Нередко именно этот вид деятельности становится источником конфликтных ситуаций. Но зато поиск и нахождение консенсуса между участниками научно-образовательного процесса может конвертироваться в успешный результат научных исследований

и плотную включенность ряда студентов в активную научно-исследовательскую работу.

Преодоление конфликта между уровнями отношений образования и знания, субъектами образовательного знания на пути достижения консенсуса между ними возможно с помощью нескольких вариантов: 1) ухода из сферы конфликта, из образовательного процесса одной из его сторон — НПР или студентов; 2) поиска точек соприкосновения субъектов деятельности в одной или нескольких ее формах (видах) — образовательной, научно-исследовательской, общественной и др.; 3) взаимодействия между участниками создания научно-образовательного знания.

Особо следует сказать о крайней форме преодоления, а еще точнее, недопущения конфликта со стороны студентов — их ухода из специальности, программы, будущей профессии, социологии как науки и практики. Ситуация, прямо скажем, характерная прежде всего для студентов первого курса, когда у некоторой их части разочарование в выборе профессии и образовательной программы начинается буквально с первых шагов обучения.

Именно в это время приобретает особое значение правильное понимание будущей профессии и специальности начинающим студентом и помощь ему в этом вузовского наставника (или тьютора). Установление реальных контактных отношений между субъектами научно-образовательного процесса (начиная с отношений между социологическим знанием и социологическим образованием) как следствие правильного понимания студентами будущей профессиональной деятельности является крайне важной задачей (едва ли не самой важной) на первом, начальном этапе социологического образования в вузе, где помощь наставника (или тьютора) становится для них едва ли не «скорой помощью». С учетом этого обстоятельства мы хотели бы коротко остановиться на функциональных значениях повседневных наставнических практик.

Первое из этих значений состоит в продуцировании и трансляции смысла научного труда от наставника к его подопечному студенту. Как пишет П. А. Амбарова, «...в наставнических интеракциях рождаются повседневные смыслы исследовательских практик как выражения ежедневных забот исследователя-наставника, связанных с чтением и редактированием текстов, присланных учениками, подготовкой рекомендаций и формулированием задач для них на следующую встречу, разбором прочитанного/написанного, оформлением текстов, презентаций, обучением рутинной обработке данных, манипуляциям с лабораторным оборудованием, натаскиванием перед выступлением на конференции и пр. ... “большие” смыслы вырастают из этих “малых” повседневных забот, освоение которых означает для молодого исследователя превращение отдельных практик научного труда в привычные, рутинные действия. Проникновение в смысл науки и академической профессии происходит через присвоение учеником повседневного опыта научной работы» [Амбарова, с. 89].

Второе функциональное значение повседневных наставнических интеракций направлено на «понимание начинающим исследователем той социальной реальности, которая конструируется наукой и академической средой» [Там же]. В этом

процессе рождается взаимопонимание наставника и студента, которое может стать важной формой повседневной жизни последнего.

Третье функциональное значение повседневного взаимодействия наставников и студентов состоит в закреплении приобретенных смыслов и значений наставнических практик в деятельности студентов, чему способствует использование ими языка и речевых паттернов наставников [Амбарова, с. 90].

Функции наставников в отношении студентов можно было бы перечислять и далее, но уже сказанного достаточно для того, чтобы понять важность представителей этого вида деятельности для установления контактных отношений между субъектами научно-образовательного процесса в университетах.

### Заключение

В статье была предпринята попытка анализа социологии как науки и системы подготовки к овладению ею в единстве и взаимосвязи, с одной стороны, социологического знания и образования, с другой стороны, его субъектов, в качестве которых рассматривались ученые, научно-педагогические работники и студенты университетов, в которых имеют место преподавание социологии и изучение ее программ. Это позволило рассматривать социологию как связь «идеально-вещественного» (создаваемого знания с последующей его материализацией в научно-образовательном комплексе вуза и социологических практиках) и личного (ученые, педагоги, студенты) факторов. На такой основе возникла цепочка «социологическое знание — социологическое образование — научно-образовательное знание».

Находясь в сложной системе взаимодействия социологического знания и образования и его субъектов, студенты имеют возможность выбора между контактом, конфликтом, консенсусом как типами отношений в этой системе, а научно-педагогические работники — оказания помощи и содействия студентам в осуществлении этого выбора. С этой целью возникла особая функция вузовского феномена наставничества. Следует отметить, что его представители могут сыграть важную роль в развитии социологического образования в вузе. В этом процессе могут сказать свое веское слово и управленческие структуры университетов и их подразделений.

---

*Амбарова П. А.* Целостность, структурность и функциональность повседневных практик научного наставничества как предмет микросоциологического анализа // Социол. журн. 2023. № 4. С. 77–99.

*Амбарова П. А., Зборовский Г. Е.* Университетское управление в зеркале западной социологии высшего образования // Образование и наука. 2020. Т. 22, № 5. С. 37–66.

*Зборовский Г. Е.* Социология образования и социология знания: поиск взаимодействия // Социол. исслед. 1997. № 2. С. 3–17.

*Конт О.* Дух позитивной философии // Западно-европейская социология XIX века : тексты. М., 1996. С. 7–94.

*Шелер М.* Формы знания и общество // Социол. журн. 1996. № 1/2. С. 137–139.

*Furlong J.* Education: an anatomy of the discipline. Rescuing the university project. L., 2013.

*Furlong J., Whitty G.* Knowledge traditions in the study of education // Knowledge and the study of education: an international exploration / Eds. G. Whitty, J. Furlong. Didcot, 2017. P. 13–60.

*Giddens A.* Sociology. Cambridge, 1989.

*Hordern J.* Bernstein's sociology of Knowledge and education(al) studies // Knowledge and the study of education: an international exploration / Eds. G. Whitty, J. Furlong. Didcot, 2017. P. 191–210.

*Hordern J.* Educational knowledge: traditions of inquiry, specialization and practice // Educators, Culture & Society. 2018. URL: <http://doi.org/10.1080/14681366.2018.1428221>

*Young M., Muller J.* Curriculum and the specialization of knowledge. Abingdon, 2016.

*Статья поступила в редакцию 20.12.2024 г.*



Научная статья

УДК 159.923:378.115.15 + 2-1:378.115.15 + 159.9.018.2

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.019

## **ПРЕДСТАВЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ УНИВЕРСИТЕТА О РЕЛИГИИ: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

**Михаил Владиславович Чумаков**<sup>1</sup>

**Дарья Михайловна Чумакова**<sup>2</sup>

**Инна Витальевна Васильева**<sup>3</sup>

<sup>1</sup>*Уральский федеральный университет,*

*Екатеринбург, Россия,*

*chumakov\_mihail@mail.ru,*

<https://orcid.org/0000-0002-4381-5133>

<sup>2</sup>*Курганский государственный университет,*

*Курган, Россия,*

*ch-darya@mail.ru,*

<https://orcid.org/0000-0002-8763-0106>

<sup>3</sup>*Тюменский государственный университет,*

*Тюменский институт повышения*

*квалификации сотрудников Министерства*

*внутренних дел Российской Федерации,*

*Тюмень, Россия,*

*i.v.vasileva@utmn.ru,*

<https://orcid.org/0000-0003-0740-7260>

**А н н о т а ц и я.** Выявлены представления студентов о религии. Использовался метод ограниченных ассоциаций. В результате было определено 900 ассоциаций, структурирование которых позволило выделить 11 смысловых групп. В представлениях студентов религия имеет наибольшее число ассоциаций с верой, молитвой и богом. Вера по частоте ассоциаций лидирует с большим преимуществом

© Чумаков М. В., Чумакова Д. М., Васильева И. В., 2025

Известия УрФУ. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2025. Т. 31. № 1

и выступает центром ассоциативного поля. Представления студентов содержат компоненты, характеризующие «большую четверку» существенных признаков религии — это вера, ритуальный опыт, поведение в соответствии с религиозными нормами. Религия в представлениях студентов связана с областью сакрального.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** представления; религия; психосемантика; студенты

## **UNIVERSITY STUDENTS' PERCEPTIONS OF RELIGION: A PSYCHOLOGICAL ANALYSIS**

**Mikhail V. Chumakov**<sup>1</sup>

**Darya M. Chumakova**<sup>2</sup>

**Inna V. Vasileva**<sup>3</sup>

<sup>1</sup>*Ural Federal University, Ekaterinburg, Russia,  
chumakov\_mihail@mail.ru,*

<https://orcid.org/0000-0002-4381-5133>

<sup>2</sup>*Kurgan State University, Kurgan, Russia,  
ch-darya@mail.ru,*

<https://orcid.org/0000-0002-8763-0106>

<sup>3</sup>*Tyumen State University,  
Tyumen Law Institute of the Russian Interior Ministry,  
Tyumen, Russia,*

[i.v.vasileva@utmn.ru,](mailto:i.v.vasileva@utmn.ru)

<https://orcid.org/0000-0003-0740-7260>

**Abstract.** Students' ideas about religion were revealed. The method of limited associations was used. As a result, 900 associations were revealed, the structuring of which made it possible to single out 11 semantic groups. In students' ideas, religion has the greatest number of associations with faith, prayer and God. Regarding the frequency of associations faith leads with a big advantage and acts as the center of the associative field. Students' perceptions contain components characterizing the "big four" essential attributes of religion — faith, ritual experience, and behavior in accordance with religious norms. Religion in students' perceptions is connected with the area of sacred.

**Key words:** perceptions; religion; psychosemantics; students

В психологии активно исследуются представления различных социальных групп о тех или иных сторонах реальности [Васильева, Чумаков, Чумакова]. Исследование представлений психосемантическими средствами позволяет раскрыть особенности мировосприятия, не накладывая изначально систему координат, задаваемую теоретически и ограниченную вопросами и вариантами ответов, которые запрограммированы стандартизированными самоотчетами [Петренко].

В современном обществе религия продолжает оставаться значимым объектом исследования различных наук. Существует множество определений религии, выделяющих ее существенные признаки. Очень большое количество определений не позволяет сделать их анализ в рамках отдельной статьи. В нашем исследовании

применяется определение религии, данное В. Сароглу. Религия рассматривается как совокупность таких компонентов, как верования, ритуальный опыт, нормы и принадлежность к группе, которые связаны с реальностью, воспринимаемой людьми в качестве трансцендентной [Saroglu]. В соответствии с этими четырьмя компонентами устанавливается индивидуальная религиозность личности [Ibid.]. Существенным аспектом определения религии выступает сакральность, отнесенность компонентов религии к трансцендентной реальности. Сакральность как базовая характеристика религии отмечается в большинстве ее определений [Элиаде].

В психологии изучаются религиозность на уровне личности, а также социально-психологические характеристики религиозных групп [Чумаков, Чумакова, 2019, 2020; Chumakov, Chumakova]. Отдельные направления исследования представляют работы, посвященные онтогенезу религиозности [Chumakov].

Представления о религиозности различных социальных, возрастных групп можно рассматривать как разновидность социальных представлений [Бовина и др.]. Психосемантический подход позволяет прояснить смысл, придаваемый объектам и явлениям окружающего мира, что является одной из сторон исследования социальных представлений [Parales].

Психосемантические исследования религиозности в региональных аспектах показали, что представления о религиозности обусловлены региональной и этнической ментальностью [Омельченко, Максимова, Наязина].

Ряд авторов исследуют средствами психосемантики представления религиозных людей о различных сторонах реальности. Например, с использованием семантического дифференциала исследуются представления православных о людях, оказывающих помощь и поддержку [Чибисова, Белая]. В исследовании, проводимом на выборке испытуемых, идентифицирующих себя в качестве православных верующих, изучались представления о таких сторонах религиозной реальности, как «рай» и «ад» [Двойнин, Иванова]. С использованием метода направленных ассоциаций было выявлено, что в представлениях испытуемых наряду с традиционными конфессиональными интерпретациями понятий «рай» и «ад» отражаются культурные шаблоны восприятия этих понятий.

### Организация исследования

**Характеристика участников исследования.** В исследовании приняли участие 100 студентов Курганского государственного университета и Уральского федерального университета. Из них 91 девушка, 9 юношей, представители социогуманитарных направлений, уровень образования — бакалавриат; возраст — от 17 до 26 лет ( $M = 19.4$ ,  $SD = 1.08$ ).

**Процедура формирования выборки.** Сбор данных осуществлялся посредством google-forms, в анонимном формате. Вводная часть исследования содержала указание на пол, возраст, уровень и направление обучения в вузе.

#### **Схема проведения исследования:**

1. Сбор данных об испытуемых (пол, возраст, отношение к религии, принадлежность к тому или иному университету, направление обучения).

2. Для проведения эмпирического исследования и получения стандартизированных данных об испытуемых использовалась методика ограниченных ассоциаций.

3. При обработке данных фиксировалась частота одинаковых представлений, отмечаемых в ответах респондентов. Слова, относящиеся к разным частям речи, но похожие по семантическому контексту, включались в одну ассоциативную группу. Близкие по смыслу и содержанию ассоциативные группы объединялись в семантические группы.

**Цель исследования:** выявить представления студентов о религии.

**Метод сбора данных.** Использовался метод ограниченных ассоциаций. Испытуемые давали ассоциации на слово «религия» в форме основных частей речи. Каждый испытуемый давал 9 ассоциаций: 3 существительных, 3 прилагательных и 3 глагола. В итоге анализировались 900 ассоциаций. Грамматические формы слова были объединены и выстроены в рейтинг по частотности. Кроме того, осуществлялось объединение по смысловым группам.

**Гипотеза исследования:** представления о религии студентов университета отражают ее существенные признаки.

### Результаты исследования и их обсуждение

Краткое описание религии содержит такие наиболее частотные ассоциации студентов, как *вера, молитва, бог и церковь* (включая грамматические производные). Количество ассоциаций с *верой* значительно опережает по частоте все остальные ассоциации и составляет 18,8 % от их общего числа. Далее следуют ассоциации с *молитвой* (8,1 %) и *богом* (6,7 %), а также с *церковью* (3,8 %). Затем следует группа ассоциаций, частота которых колеблется в промежутке от 1 до 2 %. Это ассоциации *христианство, поклонение, исповедь, крест, священная, служение, храм, духовность, любовь, спокойствие и надежда*. А также группа ассоциаций с частотой от 0,5 до 1 %. Это ассоциации *святое, проповедует, религиозность, помощь, свет, православие, поп, древний и чистая* (табл. 1).

Таблица 1

Наиболее часто встречающиеся у студентов ассоциации, связанные с религией (по всей выборке)

Ассоциативные группы	Сумма частот	Ранги по частотности
Верить (62), вера (61), верующий (17), веровать (8), верящий (7), вероисповедание (4), верующие (4), верующая (3), вероучение (1), верная (1)	169	1
Молиться (59), молитва (13), молящийся (1)	73	2
Бог (40), божественный (8), божественная (5), божий (3), божество (1), боготворить (2), обожествлять (1)	60	3

Окончание табл. 1

Ассоциативные группы	Сумма частот	Ранги по частотности
Церковь (29), церковный (5), церковное (1)	35	4
Христианство (7), христианская (7), христианский (2)	16	5
Поклоняться (14), поклонение (2)	16	5
Исповедовать (7), исповедаться (2), исповедь (2), исповедует (1), исповедоваться (1), исповедующий (1)	14	6
Крест (7), креститься (4), крестить (2), крещение (1)	14	6
Священная (10), священник (2)	12	7
Служить (11), служение (1)	12	7
Храм (11)	11	8
Духовная (4), духовный (3), духовность (3), духовное (1)	11	8
Любить (8), любовь (2)	10	9
Спокойствие (3), спокойный (2), успокаивает (2), спокойная (1), успокаивать (1)	9	10
Надеяться (6), надежда (3)	9	10
Святой (6), святая (1), святое (1)	8	11
Проповедовать (6), проповедует (1), проповедать (1)	8	11
Религиозный (6), религиозная (1), религиозность (1)	8	11
Помощь (4), помогающая (1), помогает (1), помогать (1)	7	12
Свет (3), светлая (2), светлый (1)	6	13
Православная (3), православие (2), православный (1)	6	13
Поп (4), попы (1)	5	14
Древняя (4), древний (1)	5	14
Чистая (4), чистый (1)	5	14

Выделенные смысловые группы частично совпадают с компонентами религии и измерениями религиозности, определенными В. Сароглу. Компонент **веры** занимает первую рейтинговую позицию и отражает, с одной стороны, совокупность идей, связанных с религией. Эта сторона проявляется, в частности, в таких индикаторах, как *вероучение, вероисповедание, убеждение*. С другой стороны, в этом компоненте выражается эмоциональное отношение к религии. Полученные данные

не позволяют полностью раскрыть содержание, которое испытуемые вкладывают в понятие веры. Для этого нужны дополнительные исследования. Тем не менее связь этой смысловой группы с первым компонентом «большой четверки» характеристик религии, выделенной В. Сароглу, видна достаточно отчетливо. Смысловая группа **ритуального опыта**, занимающая вторую рейтинговую позицию, по названию и по содержанию соответствует второму компоненту «большой четверки». Эта группа в представлениях испытуемых выглядит более дифференцированной и содержит такие религиозные ритуалы, как *молитва, крещение, исповедь, венчание, причащение и проповедь*. Это участие в индивидуальных или коллективных ритуалах, посредством которых устанавливается эмоциональная связь с трансцендентной сущностью, а также с другими людьми в случае коллективного ритуала. Третий компонент «большой четверки» — **религиозные нормы и поведение** — выражен в представлениях студентов такими проявлениями, как *поклонение, служение, любовь, надежда, помощь и необходимость жертвовать и соблюдать пост*. Есть прямые указания, хотя и не очень частотные, на *мораль, нравственность, необходимость соблюдать определенные нормы и запреты*. Принадлежность к группе — четвертый компонент религии, выделяемый В. Сароглу, — отражается в представлениях студентов не столь отчетливо. Он частично выражается в указании на конфессиональную принадлежность, идентификацию с той или иной конкретной религией. Закономерно, с учетом регионов, в которых набиралась выборка, наиболее представлено христианство и, более конкретно, православие. Кроме того, в представлениях студентов фигурируют ислам, буддизм и язычество. Вероятно, при включении в выборку регионов, где в качестве основной религии выступает, например, ислам, именно он займет первую позицию в данной смысловой группе. При этом сама смысловая группа сохранится. Четвертое место в рейтинге с достаточно высокой частотой упоминания в ассоциациях занимает смысловая группа, характеризующая **божественность, святость, сакральность религии**. Данная смысловая группа показывает, что представления студентов о религии отражают одну из наиболее существенных ее характеристик. Как отмечает М. Элиаде, все определения религии имеют общую черту, состоящую в противопоставлении сакрального профанному. Сакральность в представлениях студентов прежде всего выражается через ассоциации с *богом, божественным*. Кроме того, достаточно выражена частота ассоциаций, указывающих на *священность, святость религии, ее духовность* (табл. 2).

Ассоциации с *церковью* отнесены нами к смысловой группе **религиозных локаций**, т. е. мест, зданий, в которых осуществляется религиозная жизнь. Возможна и иная трактовка, так как церковь в более широком смысле является религиозным институтом. Кроме того, существует множество теологических трактовок понятия «церковь». Интерпретация ассоциаций, упоминающих церковь, как связанных с местом, зданием, строением кажется нам наиболее вероятной. Помимо всего прочего церковь может выступать в качестве визуального образа, элемента окружающей среды, возникающего в сознании при выполнении ассоциативного эксперимента (см. табл. 2).

Таблица 2

**Распределение по семантическим группам наиболее часто встречающихся ассоциаций на слово «благополучие»**

Смысловые группы	Ассоциативные группы	Сумма частот по ассоциативной группе	Сумма частот по семантической группе	Ранги по частотности в семантической группе
Вера	Верить (62), вера (61), верующий (17), веровать (8), верящий (7), вероисповедание (4), верующие (4), верующая (3), вероучение (1), верная (1)	169	170	1
	Убеждение (1)	1		
Ритуальный опыт	Молиться (59), молитва (13), молящийся (1)	73	114	2
	Исповедовать (7), исповедаться (2), исповедь (2), исповедует (1), исповедоваться (1), исповедующий (1)	14		
	Крест (7), креститься (4), крестить (2), крещение (1)	14		
	Проповедовать (6), проповедует (1), проповедать (1)	8		
	Обряд (2)	2		
	Венчаться (1)	1		
	Причащаться	2		
Нормы, поведение в соответствии с религиозными нормами	Поклоняться (14), поклонение (2)	16	128	3
	Служить (11), служение (1)	12		
	Любить (8), любовь (2)	10		
	Надеяться (6), надежда (3)	9		
	Помощь (4), помогающая (1), помогает (1), помогать (1)	7		
	Поститься	2		
	Жертвовать	3		
	Соблюдать	3		
	Запрещать	2		
	Мораль	1		
	Нравственный	1		



Окончание табл. 2

Смысловые группы	Ассоциативные группы	Сумма частот по ассоциативной группе	Сумма частот по семантической группе	Ранги по частотности в семантической группе
Трансцендентность, божественность	Бог (40), божественный (8), божественная (5), божий (3), божество (1), боготворить (2), обожествлять (1)	60	94	4
	Священная (10), священный (2)	12		
	Духовная (4), духовный (3), духовность (3), духовное (1)	11		
	Святой (6), святая (1), святое (1)	8		
	Сакральная (2)	2		
	Сверхъестественное	1		
Религиозные локации	Церковь (29), церковный (5), церковное (1)	35	46	5
	Храм (11)	11		
Конфессия, религиозная группа	Христианство (7), христианская (7), христианский (2)	16	29	6
	Православная (3), православие (2), православный (1)	6		
	Ислам (2), исламская (1), мусульманская (1)	4		
	Буддизм (2)	2		
	Языческая (1)	1		
Спокойствие	Спокойствие (3), спокойный (2), успокаивает (2), спокойная (1), успокаивать (1)	9	12	7
	Умиротворенный (1), умиротворяющий (2)	3		
Служитель культуры	Поп (4), попы (1)	5	8	8
	Батюшка (3)	3		
Свет	Свет (3), светлая (2), светлый (1)	6	7	9
	Лучи	1		
Древность	Древняя (4), древний (1)	5	6	10
	Старая (1)	1		
Чистота	Чистая (4), чистый (1)	5	5	11

В отдельную смысловую группу выделяется **спокойствие, умиротворенность**. С нашей точки зрения это существенная характеристика, проясняющая эмоциональную сторону религии в представлениях студентов. Эмоциональные характеристики религии присутствуют также в других смысловых группах. Например, *любовь* относится к эмоциональной стороне религии в той же мере, как и к нормативной. Нормативная грань предписывает способ поведения, предлагает любить. Вместе с тем нормативность в данном случае относится не только к поведению, но и к нормативному переживанию, эмоции (см. табл. 2).

Категория, включающая **служителей культа**, содержит смысловые оттенки, выражающие отношение: более холодное в ассоциациях с попами и более мягкое в ассоциациях с батюшками. В целом эта смысловая группа отражает отношение к служителям культа в христианстве и православии. При преобладании в выборке представителей регионов с доминированием ислама картина ассоциаций, скорее всего, изменится (это касается определений служителей культа), но смысловая категория останется прежней.

Закрывающие рейтинг смысловые группы характеризуют религию как **светлую, древнюю и чистую**.

Смысловые группы, приведенные в табл. 2, не однородны по частоте упоминания в ассоциациях. Центральными смысловыми единицами выступают **вера, ритуальный опыт, религиозные нормы и поведение в соответствии с ними, божественность, священность религии**. К средним по частоте ассоциаций можно отнести **религиозные группы, конфессии и религиозные локации, здания**. Смысловые группы **спокойствие, служители культа, свет, древность и чистота** занимают в структуре представлений периферическое место, являясь заметными, но не очень частотными.

По результатам исследования можно сделать следующие выводы.

1. Религия в представлениях студентов в наибольшей степени ассоциируется с верой, молитвой и богом. Вера выступает центром ассоциативного поля, лидируя со значительным отрывом по частоте ассоциаций.

2. Представления студентов содержат существенные признаки религии. Из четырех компонентов религии и измерений религиозности, выделенных В. Сароглу, в представлениях отражены компоненты веры, ритуального опыта и поведения в соответствии с религиозными нормами. Явно выражено отнесение религии к области сакрального, противопоставление которого профанному характерно для большинства определений религии.

---

Бовина И. Б., Дворянчиков Н. В., Мельникова Д. В., Лаврешкин Н. В. К вопросу об исследовании социальных представлений: взгляд со стороны // Социальная психология и общество. 2022. Т. 13, № 3. С. 8–25. <https://doi.org/10.17759/sps.2022130302>

Васильева И. В., Чумаков М. В., Чумакова Д. М. Представления студентов о благополучии // Экология человека. 2023. Т. 30, № 12. С. 909–917. <https://doi.org/10.17816/humeco627147>

Двойнин А. М., Иванова А. С. Ментальные репрезентации рая и ада у православных верующих // Культурно-историческая психология. 2024. Т. 20, № 2. С. 60–68. <https://doi.org/10.17759/chp.2024200207>

Омельченко Д. А., Максимова С. Г., Ноянзина О. Е. Ментальные репрезентации религиозности в зеркале психосемантических измерений: региональные аспекты // Society and Security Insights. 2023. Т. 6, № 1. С. 32–55. [https://doi.org/10.14258/ssi\(2023\)1-02](https://doi.org/10.14258/ssi(2023)1-02)

Петренко В. Ф. Основы психосемантики. СПб., 2005.

Чибисова М. Ю., Белая А. К. Представления православных о помогающих фигурах // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Сер. : Психол. науки. 2022. № 4. С. 132–145.

Чумаков М. В., Чумакова Д. М. Религиозность личности как фасилитатор эмоционально-волевой регуляции // Вестн. Удмурт. ун-та. Сер. : Философия. Психология. Педагогика. 2019. Т. 29, № 3. С. 314–318.

Чумаков М. В., Чумакова Д. М. Религиозность личности и суицидальные намерения студентов университета // Педагогическое образование в России. 2020. № 4. С. 169–176.

Элиаде М. Трактат по истории религий. М., 2015.

Chumakov M. Age changes of religiousness of the person // Congress of International Association for the psychology of Religion. Lausanne, 2013. P. 256–257.

Chumakov M., Chumakova D. Parents' Personality, Marriage Satisfaction, Stress, and Punishment of Children in the Family // Behavioral Sciences. 2019. Vol. 9, iss. 12. P. 153. <https://doi.org/10.3390/bs9120153>

Parales Q. C.J. On the structural approach to social representations // Theory and psychology. 2005. Vol. 15. P. 77–100.

Saroglou V. Believing, bonding, behaving, and belonging : The big four religious dimensions and cultural variation // Journal of Cross-Cultural Psychology. 2011. Vol. 8, iss. 42. P. 1320–1340. <https://doi.org/10.1177/0022022111412267>

*Статья поступила в редакцию 05.11.2024 г.*

# ЗАМЕТКИ О КНИГАХ

Рецензия

УДК 070.1:004.92 + 070.1:304.44 + 316.4

DOI 10.15826/izv1.2025.31.1.020

## **МЕСТО И РОЛЬ ВИЗУАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА В КОНТЕНТЕ СОВРЕМЕННЫХ МЕДИА**

**Рецензия на кн.: Эволюция визуального образа в массмедийной коммуникации : моногр. / под ред. И. В. Топчий, С. А. Панюковой. — Челябинск : Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2024. — 359 с. — ISBN 978-5-7271-1990-7.**

**Борис Николаевич Лозовский**

*Уральский федеральный университет,  
Екатеринбург, Россия,  
Boris.Lofovsky@urfu.ru*

**А н н о т а ц и я.** Рецензия содержит краткое описание проблематики, представленной в монографии, и оценку результатов проведенных исследований в области визуализации медийного контента различных типов современных медиа.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** визуализация; контент; внимание аудитории; имидж; эффективность

## THE PLACE AND ROLE OF THE VISUAL COMPONENT IN THE CONTENT OF MODERN MEDIA

**Book review: The Evolution of the Visual Image in Mass Media Communication : monograph / ed. by I. V. Topchiy, S. A. Panyukova. — Chelyabinsk : Chelyabinsk university press, 2024. — 359 с. — ISBN 978-5-7271-1990-7.**

**Boris N. Lozovsky**

*Ural Federal University,  
Ekaterinburg, Russia,  
Boris.Lofovsky@urfu.ru*

**Abstract.** The review contains a brief description of the issues presented in the monograph and an assessment of the results of research conducted in the field of visualization of media content of various types of modern media.

**Keywords:** visualization; content; audience attention; image; efficiency

«Визуальный поворот» в медиа, о котором в своих публикациях заявляла Светлана Симакова (ее юбилей и стал поводом для собирания материалов для монографии), — одна из значимых тенденций в современном медиапространстве, где происходит тотальное «сражение» за внимание аудитории. Визуализация медиаконтента выступает одним из эффективных способов ожидаемое внимание получить.

Цитирование работ юбиляра и включение их в списки литературы практически в каждой опубликованной статье — не просто дань уважения «виновнику торжества», но знак признания пионерских работ Симаковой и ее коллег в дискурсе, где утверждается тезис о том, что «визуальный поворот» заключается не только в насыщении коммуникативного пространства наглядными формами и образами, но и в трансформации культурных кодов.

Монография «Эволюция визуального образа в массмедийной коммуникации» уникальна своим строгим обращением к одной теме — визуализации в различных типах медиа. Чистота жанра обеспечивается тщательным отбором статей именно по предмету исследования, в отличие от научных «сборников-монографий-винегретов», что свидетельствует о «тематической строгости» составителей.

Авторы статей затрагивают многие аспекты заявленной генеральной темы, а именно: визуальные образы и средства в рекламе, социальных сетях, видеоблогинге, сетевых СМИ, печатных публикациях и новых медиатекстах с доминированием визуального образа. В публикациях не остаются без внимания технологии генеративных нейросетей в сфере визуализации, проявления «новой искренности» в иллюстрировании глянцевого контента, а также новые смыслы в применении инфографики и фотографии в журналистике.

В книге осмысляется новая роль фотографии в современных медийных практиках, в частности, ее модальность как способность самостоятельно воздействовать на аудиторию, а не только усиливать смыслы текстов простым иллюстрированием. Получила нестандартную интерпретацию фотография в журнальном глянце. Здесь явление/движение «новой искренности» предлагает освободиться

от прежних стандартов и штампов в изображении лишь красивых, ухоженных лиц и фигур и обратиться к более реальным, не отредактированным вкусами редакторов персонам, помещаемым на обложках и в теле глянцевого издания.

Большой раздел отведен описанию и интерпретации визуальных компонентов научно-популярных коммуникаций в интернет-СМИ, спецпроектах ТАСС, просветительских telegram-каналах.

Составители не могли обойти победное шествие визуальных репрезентаций в рекламных коммуникациях. Авторы анализируют образы семьи и детства в российской рекламе; описывают визуальные компоненты в продвижении имиджа региона и печатного СМИ; раскрывают возможности эффективного воздействия визуального образа медиакommunikатора на аудиторию.

Есть в монографии и отличные, впрямую не касающиеся главной темы — визуализации — сюжеты. Однако в них авторы ищут решения не менее актуальных проблем современных медиа. Достойными для рефлексий педагогов представляются методология и практический опыт реализации проекта *СТУДФАКТСНЕК* Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. Результативные попытки студентов найти ответы на вопросы «Мораль и этические ценности ChatGPT: есть ли у ИИ четкая нравственная позиция?» и «Можно ли с помощью искусственного интеллекта выявлять ложь?» свидетельствуют об эффективном использовании возможностей ИИ в исследовательских целях и в журналистском образовании.

В монографии представлены авторы с различной степенью присутствия в научном медиадискурсе: от студента и аспиранта до высокорейтинговой профессуры с мощной научной гравитацией и топовых фигур современной журналистики. Географические локации авторов свидетельствуют о нарастающем интересе к теме визуализации у региональных исследователей медиа.

Публикация такой коллективной работы своевременна, уместна и знаменует собой появление неформальной ассоциации исследователей темы, виртуально локализуемой на Южном Урале. Знакомство с результатами исследований, предложенных в монографии, принципиально важно как минимум в двух отношениях.

Во-первых, книга задает мощный импульс для дальнейшего исследования проблематики, связанной с повсеместным применением визуализации контента для решения различных, но одинаково важных задач: повышения эффективности распространяемого медиаконтента, развития современных творческих компетенций журналистов, удержания аудитории, а также, что следовало бы поставить во главу угла, — обеспечения экономической устойчивости медиа в условиях, когда прежняя экономическая модель, основанная на рекламе, дает сбой.

Во-вторых, большинство статей, несмотря на установленный строгий стиль и оформление, принятые в абсолютном большинстве научных изданий, представляют несомненный дидактический интерес и позволяют легко ввести их в учебный процесс для обучающихся журналистике, медиакommunikациям, медиадизайну и смежным направлениям подготовки.

*Рецензия поступила в редакцию 09.08.2024 г.*

ИЗВЕСТИЯ  
УРАЛЬСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА  
Серия 1  
Проблемы образования, науки и культуры  
2025. Т. 31. № 1

Журнал не подлежит маркировке в соответствии с п. 2 ст. 1  
Федерального закона РФ от 29.12.2010 г. № 436-ФЗ  
как содержащий научную информацию

Редактор и корректор *Н. В. Чаноева*  
Компьютерная верстка *Л. А. Хухаревой*

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи,  
информационных технологий и массовых коммуникаций.  
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-48319 от 27.01.12.

Учредитель – Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина».  
Адрес учредителя: 620062, Свердловская обл., г. Екатеринбург, ул. Мира, 19.

Дата выхода в свет 21.03.2025. Формат 70 × 100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Уч.-изд. л. 18,5. Усл. печ. л. 18,7. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Тираж 300 экз. Цена свободная. Заказ 64.  
Издательство Уральского университета.  
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Отпечатано в типографии Издательско-полиграфического центра УрФУ.  
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4  
Тел.: +7 (343) 358-93-06, 350-58-20, 350-90-13  
E-mail: [press-urfu@mail.ru](mailto:press-urfu@mail.ru)  
<http://print.urfu.ru>



## К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

Журнал «Известия Уральского федерального университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры»

- зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77–48319 от 27.01.2012 г.;
- зарегистрирован Международным центром стандартной нумерации сериальных изданий (International Standard Serial Numbering – ISSN) 28.03.2012 г. с присвоением международного стандартного номера ISSN 2227–2275;
- электронно-сетевая версия журнала зарегистрирована в Национальном агентстве ISSN Российской Федерации 01.12.2017 г. с присвоением международного стандартного номера сериального издания ISSN 2587–7151;
- включен ВАК в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата наук;
- Журнал публикует научные результаты исследований по следующим специальностям:
  - 5.9.1. **Русская литература и литературы народов Российской Федерации** (филологические науки),
  - 5.9.2. **Литературы народов мира** (филологические науки),
  - 5.9.9. **Медиакоммуникации и журналистика** (филологические науки, философские науки, социологические науки),
  - 5.10.1. **Теория и история культуры, искусства** (культурология, философские науки, искусствоведение),
  - 5.10.2. **Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов** (культурология).Решение по публикации научных материалов по другим отраслям принимается индивидуально в каждом конкретном случае;
- материалы журнала включены в информационную систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ) Российской универсальной научной электронной библиотеки. Полнотекстовая версия журнала размещается на портале Уральского федерального университета: <http://urfu.ru/science/proceedings/>

### Адрес редакции:

620062, Свердловская обл., г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51. УрФУ, ИПЦ  
Редакция журнала «Известия УрФУ. Серия 1. Проблемы образования,  
науки и культуры».

Главному редактору *Амирову Валерию Михайловичу.*

Электронный адрес журнала: [izvestia\\_1@urfu.ru](mailto:izvestia_1@urfu.ru)