

Российский научно-исследовательский институт  
культурного и природного наследия  
имени Д.С.Лихачёва



# КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Теоретическая культурология  
Историческая культурология  
Прикладная культурология  
Гуманитарные исследования  
Рецензии и экспертизы  
Научная жизнь

2026/1

JOURNAL  
OF CULTURAL RESEARCH

ISSN 2222-2480

Адрес номера на сайте журнала: [http://cr-journal.ru/rus/journals/&j\\_id=67](http://cr-journal.ru/rus/journals/&j_id=67)

Сетевое научное рецензируемое издание. Основано в 2010 г.  
Выходит 4 раза в год только в электронном виде.

**Сайт журнала:**

<http://cr-journal.ru>

**Учредитель / Издатель:**

2010-2014 - Российский институт культурологии  
с 2014 - Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С.Лихачёва  
(Институт Наследия)

**Государственная регистрация:**

Эл. № ФС 77-59205 от 3 сентября 2014 г.

Входит в перечень научных журналов ВАК (19.12.2023 г.)

**Редакционная коллегия:**

**Окороков Александр Васильевич, главный редактор** – д.и.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Азошков Андрей Валерьевич* – к.филос.н., журнал «Вопросы культурологии»  
*Бахревский Евгений Владиславович* – к.филос.н., атташе Посольства РФ в Турецкой Республике (Анкара)  
*Беликов Владимир Иванович* – д.филос.н., МГУ им. М.В.Ломоносова  
*Бондарь Виталий Вячеславович* – к.и.н., ЮФ Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва (Краснодар)  
*Горбунова Татьяна Александровна* – к.и.н., ОмГУ им. Ф.М.Достоевского (Омск)  
*Горлова Ирина Ивановна* – д. филос.н., ЮФ Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва (Краснодар)  
*Гринько Иван Александрович* – д.и.н., Мос. гор. пед. ун-т  
*Дерябина Елена Дмитриевна* – к. культурол., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Житенёв Владислав Сергеевич* – д.и.н., МГУ им. М.В.Ломоносова  
*Ильина Ирина Евгеньевна* – д.э.н., Рос. НИИ экономики, политики и права в научно-технической сфере  
*Ипполитов Сергей Сергеевич* – д.и.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Казакова Ольга Владимировна* – к. искусствовед., НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства РААСН  
*Козлов Владимир Фотиевич* – к.и.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Кокшенёва Капитолина Антоновна* – д.филос.н., к. искусств., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Корниенко Наталья Васильевна* – д.филос.н., ИМЛИ им. М.Горького РАН  
*Корусенко Михаил Андреевич* – к.и.н., ИАЭ СО РАН (Омск)  
*Костина Анна Владимировна* – д.филос.н., д. культурол., Мос. гум. ун-т  
*Ларионцев Михаил Михайлович* – к. культурол., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Лубков Алексей Владимирович* – д.и.н., МГПУ  
*Макарова Анастасия Сергеевна* – к. культурол., ГосНИИР  
*Маркова Оксана Николаевна* – к. культурол., ЮФ Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва (Краснодар)  
*Медникова Мария Борисовна* – д.и.н., ИА РАН  
*Назарова Наталья Владимовна* – к.и.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Никлаус Анна Александровна* – к.полит.н., Акад. МНЭПУ (Москва)  
*Ницевич Виктор Францевич* – д.полит.н., Мос. гор. пед. ун-т  
*Пархоменко Татьяна Александровна* – д.и.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Писарева Светлана Алексеевна* – к. культурол., ГосНИИР  
*Поляков Тарас Пантелеймонович* – к.и.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Путрик Юрий Степанович* – д.и.н., к.геогр.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Пушкарёва Наталья Львовна* – д.и.н., ИЭА РАН  
*Релина Лорина Петровна* – д.и.н., РГГУ  
*Рыбак Кирилл Евгеньевич* – д. культурол., асс.н.с. Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Спивак Дмитрий Леонидович* – д.филос.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Филиппов Юрий Владимирович* – д.пед.н., НГИИМЗ (Ниж. Новгород)  
*Цветкова Галина Александровна* – к. культурол., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Черняховская Юлия Сергеевна* – д.полит.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Черняховский Сергей Феликсович* – д.полит.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Шмидт Ирина Викторовна* – к.и.н., ОмГУ им. Ф.М.Достоевского (Омск)  
*Юренева Тамара Юрьевна* – д.и.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва  
*Юрьева Татьяна Владимировна* – д. культурол., ЯрГПУ им. К.Д.Ушинского (Ярославль)

**Адрес редакции:**

Россия 129366, Москва, ул. Космонавтов, д. 2  
Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С.Лихачёва,  
Редакционно-издательский отдел  
Электронная почта: [journals@heritage-institute.ru](mailto:journals@heritage-institute.ru)

© Институт Наследия, 2026

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

При полном или частичном использовании материалов ссылка на [cr-journal.ru](http://cr-journal.ru) обязательна.

Дата публикации на сайте: 27.01.2026.

*Содержание*

**ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

- Билалов М.И.**  
Эволюция этнокультурных ценностей в процессе становления цивилизационной идентичности 4
- Кудрина Е.Л.**  
Взаимодействие вузов культуры и искусств в контексте культурной консолидации:  
построение нового глобального мира 8

**ИСТОРИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

- Казин А.Л.**  
Чудесное в творчестве Пушкина 18
- Пономаренко Е.В., Сафаралиева Д.Г.**  
Объективные причины неудач модернизации России по  
С.Ю. Витте и успехи советской индустриализации начала 1930-х гг. по И.В. Сталину 29
- Серегина Н.С.**  
Творчество Рахманинова и речь Достоевского о Пушкине 37
- Чжоу Мингэ, Чекменева Р.Р.**  
Международный конкурс имени П.И. Чайковского: становление и развитие 45
- Шуякова Е.Н.**  
Русско-Германское общество «Культура и Техника» (1923–1937):  
автономность и эффективность в условиях советского социализма 55

**ПРИКЛАДНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

- Кашкова А.И.**  
Образ «идеального пространства» в творчестве наивного художника П.П. Леонова (1920-2011) 61
- Кокшенёва К.А.**  
Репрезентация образа прошлого в современном театре.  
К вопросу об историко-культурной идентичности. Статья вторая 67
- Колотов И.О.**  
Взаимодействие монастырей с мирским обществом в XXI веке  
(на примере монастырей Западной Сибири) 74
- Марков А.В.**  
«Сон божества»: усадебный палимпсест и метафизика спящего Амура  
в живописи В.Э. Борисова-Мусатова 79
- Федотов А.А., Рогозин А.В.**  
Православные фильмография и мультипликация в культурном пространстве  
постсоветской России 85
- Цинь Ин, Бондаренко О.В.**  
Сущность хора и ее реализация в культурном контексте Западной Европы 93

**ЭВОЛЮЦИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ  
В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ ЦИВИЛИЗАЦИОННОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

DOI 10.34685/ИИ.2026.55.18.007

**Билалов Мустафа Исаевич,**  
доктор философских наук, профессор,  
заведующий кафедрой, Дагестанский  
государственный университет (Махачкала)  
Email: mibil@mail.ru

**Аннотация.** *Рассматриваются религиозные и этнические истоки становления евразийской интеграции. Показан их глубинный характер, эволюция ментально-психических и гносеологических элементов идентичности в религиозные, национальные и цивилизационные составляющие. Выделены исподволь формирующиеся идеологообразующие глобализационные ценности свободы, прав человека, рациональности и иррациональности, коллективизации и индивидуализма как лежащих в основе евразийской идентичности.*

**Ключевые слова:** *этнокультурные ценности, идентичность, евразийство, Россия.*

Эта статья написана после участия в десятом международном научном форуме «Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия». Как и все предыдущие научные форумы, он проводился с целью научно-методического обеспечения государственной культурной политики, включая политику в сфере межнационального взаимодействия и использования культурного наследия.

Переосмысливая социалистическое прошлое СССР в последние 3-4 десятка лет, я стал сторонником евразийской концепции. То, что философия евразийства является актуальной попыткой переосмысления прошлого и настоящего России, своеобразным прочтением российского культурно-исторического развития, пишут и другие исследователи [8, с. 152]. Многочисленные обобщения эмпирических данных культурного прошлого, осмысление становления религиозного сознания этносов, междисциплинарные подходы культурологии, гносеологии, эпистемологии, психологических и социологических наук складываются в устойчивую картину духовного бытия в российской истории. Евразийство как единая ценностная система генерировалось и укреплялось и тем, что этносы российских регионов сохраняли свою веру, традиции, и, благодарно отвечая на христианскую доброту, обогащали русскую культуру своими ценностями, эстетично и духовно развивали формирующуюся российскую нацию. Так аккумулировались сущностные элементы евразийского духа в самой России, но что особо значимо – они оказались способными быть в качестве эффективного сближения культур Запада и Востока, наделяя евразийство особой геополитической миссией в глобализационном диалоге культур [3].

Изучение существующей литературы, анализ её соответствующих выводов, проведение различных основополагающих положений в системно-структурную целостность позволяет выстроить научную концепцию евразийства, в том числе России как цивилизации. Россия по логике своей исторической миссии оказалась в эпицентре состязания двух ветвей цивилизации – европейской и азиатской; она не просто наблюдала за ходом великого противоборства, но, как правильно подчеркнуто, вбирая разносодержательный опыт в свою систему, обучаясь историческим урокам побед и поражений, сама стала автором еще одного всемирного по масштабу типа цивилизации [12, с. 244]. Однополярный мир, к которому привела глобализация с американским акцентом, ныне находится в глубоком кризисе вместе с европейской цивилизацией. Само человеческое провидение доверило инициативу России, как не раз это бывало в переломные периоды истории. На формирующуюся российскую цивилизацию-государство возлагается ныне надежда всего человечества в концептуальной архитектонике формирующегося полицентричного мира. Не будет преувеличением утверждать: перед этим миром встала эпохально значимая задача – как укрепить и усилить российскую цивилизацию.

Хотя Специальная военная операция России на Украине всколыхнула до самых основ миропорядок, его хозяйственно-экономическую, финансовую, политическую, нравственно-духовную, культурно-образовательную составляющую, и в определенной степени роль и место России в современном мире корректируется стратегическими векторами многополярного мироустройства, доминирующим в ее развитии предстает внутренний фактор этнокультурной идентичности. Руководство страны, оказавшись перед историческими вызовами, в первую очередь, укрепляет экономическую основу России, модернизирует и наращивает военную мощь, оптимизирует кадровую политику. Но в эпохально-локальных отрезках истории зачастую значима умелая диалектика культуры и цивилизации, в которой ведущей стороной зачастую оказывается культура.

На фоне обрушения глобальной духовной конструкции на основе неолиберальной парадигмы с гегемонией США, тенденциями трансгуманизма, абсолютизацией европеизма и европоцентризма и т.п. реформа российской культурной политики начинается с формирования ее новых концептуальных оснований с учетом традиционных ценностей и этнокультурной идентичности, других составляющих сущностных направлений евразийства в российском и постсоветском геополитическом пространстве.

Глубоко убежден: решение задач укрепления и поступательного развития России эффективно на основе методологии обращения к этно-национальным истокам народов нашей страны, они – живительная почва для модернизации российских регионов. «На основе использования объектов культурного наследия осуществляется развитие человеческого потенциала и происходит формирование ценностных установок личности. Значительна роль культурного наследия и в воспитании, просвещении, образовательной сфере» [5, с. 18]. Духовное единство народов России, их патриотическая стойкость – залог побед на международной арене.

В этой связи для нас методологически значима идея – единая идентичность народов России основана на системе евразийской концепции. Однако она не только следствие, но и существенная причина укрепления евразийской идентичности. И это я обосновываю, в том числе, на близости православных ценностей с ценностями других российских народов России, в первую очередь, традиционного для российского ислама суфийского толка. Отслеживая многовековой отечественный опыт сохранения традиционных ценностей и этнокультурной идентичности, я склонен конкретизировать близость религий и обнаруживаю более глубинные истоки.

Обращение к религиозной близости России часто не ново. Среди концептов Российской цивилизации часто выделяют религиозные, в частности, православные – целомудрие, семья, доброта, ответственность, праведность, соборность. [11] Подобный перечень консолидирующих российское общество ценностей не только не нов и вряд ли он присущ только нашему народу. Но, как нам представляется, скрепы нашей цивилизации обнаруживаются в далёкой глубине исторического прошлого народов, образуя их этнокультурную идентичность. Нам еще предстоит постичь великую тайну, порождённую самой природой и человечеством не только для сплочения народов в мощной державе-цивилизации, но и для сближения Запада и Востока, некий глубинный смысл, наделивший Россию и все евразийство особой геополитической миссией в глобализационном диалоге культур.

В ряде работ нами рассмотрены ценностные компоненты этого смысла. [5; 6] Мы убеждены – единый обобщенный смысл, общая идентичность народов России основаны на этом «разносодержательном» опыте всей исторически сложившейся системы евразийской культуры. И здесь не только значимы близость и взаимная предрасположенность православных ценностей с ценностями традиционного для российского ислама суфийского толка. Я исхожу из того, что в системе евразийских ценностей ключевыми оказываются интенции духа, открывающие человеку бытие еще до времен этнического становления общностей, их ментальные мотивы постижения мира, дошедшие до нас как ценности ее познавательной культуры. В современной России в условиях глобального цивилизационного противостояния я исхожу из того, что в системе евразийских ценностей ключевыми оказываются ценности познавательной культуры, которые мною противопоставляются западным христианским и либерально-демократическим ценностям. Это своеобразие эмоционального склада, психических образований, начиная от инстинктивно-рефлексивных и чувственных образов, воли, свободы до мыслительных представлений о чести, правах человека, рациональности и др., изначально детерминированные в людях их местоположением, климатическими, физиолого-соматическими, ментальными параметрами бытия, определивших их общности как многообразие народов – русских, чувашей, татар, башкир, дагестанцев, чеченцев, якут и др. Этничность этих народов – реальная

субстанция, с позиций примордиализма она образуется как совокупность биологического материального – гены, кровь, и идеальных ценностей – дух народа, образ жизни и поведение, особенности языка [9]. В противовес конструктивизму, считающему этничность воображаемой конструкцией сознания, этничность – объективна и в своей идеальной части, и в самой системе ценностей.

Этнические ценности генерируют идентичность этноса, становятся отправным пунктом для постепенного вызревания национальной, религиозной, а затем и общероссийской цивилизационной идентичности. На одной из конференций настоящего X Международного форума по культурному наследию «Народная художественная культура России: проблемы регионального взаимодействия» мы рассматривали и вопросы роли традиционных духовно-эстетических и нравственных идеалов народов России в формировании общероссийской идентичности. В этой идентичности как системе исторически формирующихся ценностей философия лишь предполагает очередность перехода от одной ценности к более высокой, процесс этот трудно фиксируется в истории. Изучая онтологию исламского философа аль-Фараби, исследователи фиксируют заимствованные из мировосприятия древних тюрков зачатки учения о бытии – космоцентризм, открытость, благоговение перед природой, гуманизм, высокий эстетический заряд и др., они содержались в этнических параметрах а также в тенгрианстве, шаманизме. Впоследствии наряду с философскими традициями арабоязычного перипатетизма и неоплатонизма эти элементы тюркской мыслительной традиции и архетипов древнетюркской ментальности стали органическими ценностями в цивилизации мусульманских народов [10, с. 297] с достаточно широким диапазоном духовно-эстетических и нравственных идеалов, имели многовековое воздействие на финно-угорские и славянские этносы различных российских регионов.

Подобный генезис осмысливается и другими исследователями. В статье Е.А. Тюгашева произведена попытка отследить формирование аксиологических характеристик софийской культурной традиции – человеколюбия, целомудрия, послушания без рассуждения, благоразумной хитрости в истории монастырей и русской церкви, при этом «человеколюбие рассматривалось в качестве национальной ценности» [13, с. 84]. Мы здесь наблюдаем, как национальное плавно переходит в религиозное или, возможно, религиозное структурирует национальную идентичность и дает перспективу для глобализационной ценности.

Важнейшим результатом данного исследования предстаёт и следующее. Интенсивная интернационализация, последовавшая глобализация кристаллизуют из многовекового содержательного симбиоза и этногенеза некие глобализационные идеологообразующие ценности, сообразно своеобразию и особенностям которых формируются исторические типы цивилизаций. Наиболее эффективное философское отслеживание их осуществляется гносеологией, эпистемологией, этикой, эстетикой, методология которых позволяет составить психологию народов, образы познавательных культур, дать представления о достоинствах и недостатках этносов и наций. Их ключевые характеристики предстают как философские основы, активно сопоставляемые и соперничающие в мировой идеологической борьбе цивилизаций и народов.

Евразийские ценности народов устремлены на соединение альтернативных ценностей и поэтому могут рассматриваться не только как фактор консолидации народов соответствующего постсоветского пространства, но и как основа для межцивилизационного и межкультурного диалога [1]. Это, еще раз повторю, глобализационные и идеологообразующие ценности, с которыми должны быть скоординированы и скорректированы некогда принимаемые за универсальные целевая рациональность, свобода, права человека, мультикультурализм и др. Все они нуждаются в новом теоретическом осмыслении с позиций основ евразийской цивилизации.

#### ЛИТЕРАТУРА

[1] *Билалов, М. И.* Концептуальный характер духовно-нравственных ценностей народов Евразийского содружества // Новый ориентир регионального развития – встраивание в Евразийскую экономическую перспективу : Материалы XVIII Междунар. науч.-прак. конф. / ред. Г.Н.Сеидова. – Ставрополь : Ин-т дружбы народов Кавказа, 2024. – С. 196-200.

[2] *Билалов, М. И.* Методологические императивы осмысления евразийского социокультурного пространства // Национальная философия в глобальном мире : тезисы 1-го Белорус. Филос. конгр. – Минск : Белорус. наука, 2017. – С. 487-488

- [3] *Билалов, М. И.* От единичного и уникального до всеобщего и универсального // Гуманитарий Юга России. – 2015. – № 2. – С. 90-99.
- [4] *Боргарелло, К.* Евразийское пространство: проблема определения // КиберЛенинка : электронная библиотека. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evraziyskoe-prostranstvo-problema-opredeleniya/viewer> (дата обращения: 08.09.2021).
- [5] *Горлова, И. И.* Разработка и реализация инвестиционных региональных этнокультурных проектов на базе объектов историко-культурного наследия / *И.И. Горлова, О.И. Бычкова, Н.А. Костина* // Наследие веков. – 2015. – № 4. – С. 17-23.
- [6] *Денисов, Н. Г.* Политика культуры – культура политики – культурная политика : монография. – Краснодар : КГИК, 2020. – 269 с.
- [7] *Дымченко, М. Е.* Концепция пассионарности Л.Н. Гумилёва в евразийском контексте // Научная мысль Кавказа. – 2012. – № 2. – С. 195-198.
- [8] *Звягина, Е. И.* Евразийские ценности в аспекте права и морали :// Новый ориентир регионального развития – встраивание в Евразийскую экономическую перспективу : Материалы XVIII Междунар. науч.-прак. конф. / ред. Г.Н.Сеидова. – Ставрополь : Ин-т дружбы народов Кавказа, 2024. – С. 148-153.
- [9] *Магомедов, М. М.* Роль суфийских общин Северного Кавказа в профилактике экстремизма в регионе // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия : сб. науч. ст. / отв. ред. И.И. Горлова. – Краснодар : Родные традиции, 2017. – С. 386-394.
- [10] *Осинский, И. И.* Евразийство как философская проблема // Национальная философия в глобальном мире : тезисы 1-го Белорус. Филос. конгр. – Минск : Белорус. наука, 2017. – С. 528-529.
- [11] *Панищев, А. Л.* Концепты российской цивилизации в традиционной культуре её народов // Новый ориентир регионального развития – встраивание в Евразийскую экономическую перспективу : Материалы XVIII Междунар. науч.-прак. конф. / ред. Г.Н.Сеидова. – Ставрополь : Ин-т дружбы народов Кавказа, 2024. – С. 221-227.
- [12] *Тагиров, Э. Р.* «Евразийский момент» истории. Россия: крест евразийства // Новый ориентир регионального развития – встраивание в Евразийскую экономическую перспективу : Материалы XVIII Междунар. науч.-прак. конф. / ред. Г.Н.Сеидова. – Ставрополь : Ин-т дружбы народов Кавказа, 2024. – С. 241-244.
- [13] *Тагиров, Э. Р.* Феномен культуры на фоне разлома Истории. – Казань : Логос-Пресс, 2023. – 360 с.

## EVOLUTION OF ETHNOCULTURAL VALUES IN THE PROCESS OF FORMATION OF CIVILIZATIONAL IDENTITY

**Bilalov Mustafa Isaevich,**  
D. in Philosophy, Full professor,  
Dagestan State University (Makhachkala)

**Abstract.** *The religious and ethnic origins of the formation of Eurasian integration are considered. Their deep nature is shown, the evolution of mental-psychic and epistemological elements of identity into religious, national and civilizational components. The gradually emerging ideology-forming globalization values of freedom, human rights, rationality and irrationality, collectivization and individualism are highlighted as underlying the Eurasian identity.*

**Key words:** *ethnocultural values, identity, Eurasianism, Russia.*

© Билалов М.И., текст, 2026  
Статья поступила в редакцию 27.11.2025.  
Публикуется в авторской редакции.

Ссылка на статью:

**Билалов, М. И.** Эволюция этнокультурных ценностей в процессе становления цивилизационной идентичности. – DOI 10.34685/NI.2026.55.18.007. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 1(63). – С. 4-7. – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/735.html&j\\_id=67](http://cr-journal.ru/rus/journals/735.html&j_id=67).

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ  
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ КОНСОЛИДАЦИИ:  
ПОСТРОЕНИЕ НОВОГО ГЛОБАЛЬНОГО МИРА**

DOI 10.34685/HI.2026.46.95.004

**Кудрина Екатерина Леонидовна,**  
доктор педагогических наук, профессор,  
заслуженный работник культуры,  
директор Научного центра Российской академии образования  
(Химки, Московская обл.)  
Email: kudrina\_1955@mail.ru

**Аннотация.** В статье рассматриваются актуальные направления культурной консолидации творческих вузов в контексте построения единого культурного пространства, в котором вузы культуры и искусства могут стать центрами культурного обмена. Автором определены ключевые направления для сотрудничества между вузами культуры и искусства, включая создание сетей и консорциумов между культурными и образовательными институтами; культурные альянсы, объединение университетов культуры, театральных институтов, музеев и библиотек в сети или альянсы для координации проектов; разработка общенациональной стратегии по популяризации искусства и культуры, включающей долгосрочные проекты. Характеризуется деятельность МГИК в рамках международной деятельности через формирование культурной идентичности современных цивилизационных процессов.

**Ключевые слова:** вузы культуры и искусства, глобализация, культурная идентичность, культурная консолидация, международное сотрудничество.

Меняющаяся современная геополитическая ситуация оказывает существенное влияние на потенциал культуры, который был и остается универсальной основой для обеспечения национальной безопасности, социально-экономического развития Российской Федерации и формирования международных отношений многонациональной и многоконфессиональной страны. Значительное возрастание роли культуры в системе развития коммуникативного взаимодействия, необходимость поддержания отечественных традиционных культурных ценностей, актуальность формирования в сознании молодежи вузов научно-аналитического, критического отношения к сложным и противоречивым современным цивилизационным процессам требуют обустройства мира культуры. «Человек всегда жил в культуре, но сейчас от него требуется, чтобы он обустроил свой мир культуры. А умение обустроить свою жизнь в культуре так, чтобы последняя не разрушала саму жизнь человека, требует от человека и особого действия, и особой работы сознания» [10, с. 19].

Важно отметить активную работу в последнем десятилетии государственных органов власти по изменению целого ряда нормативно-правовых документов, регламентирующих государственную политику в сфере национальной безопасности, стратегического планирования, развития сферы культуры и других вопросов социального сегмента. 25 января 2023 года вступил в силу Указ Президента Российской Федерации «О внесении изменений в Основы государственной культурной политики, утвержденные Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808» [2].

В данном документе по-новому обоснована необходимость государственной культурной политики, призванной обеспечить «укрепление общероссийской гражданской идентичности, единства и сплоченности российского общества, повышение качества жизни в Российской Федерации; подчеркивается, что помимо государственности исторически формировалась и «общероссийская гражданская идентичность, основой которой является исторически сложившаяся система российских духовно-нравственных ценностей, объединяющая самобытные культуры многонационального народа Российской Федерации». И еще следует отметить изменение в документе положений, связанных с утверждением приоритета культуры. Сейчас он призван обеспечить «дальнейшее развитие потенциала

общества и личности, сохранение гражданского единства, защиту национальных интересов, достижение национальных целей развития Российской Федерации» [2].

В современном документе значительное внимание уделено организациям, осуществляющим научную и образовательную деятельность, институтам гражданского общества, в том числе творческим, особо подчеркнута существенная роль креативных (творческих) индустрий. Последние трактуются как «сферы деятельности, в которых компании, организации, объединения и индивидуальные предприниматели в процессе творческой и культурной активности, распоряжения интеллектуальной собственностью производят товары и оказывают услуги, имеющие экономическую ценность, а также способствующие формированию гармонично развитой личности и росту качества жизни российского общества» [2].

Следует подчеркнуть, что «являясь многонациональной страной, отличающейся культурным и религиозным многообразием, Россия умеет выстраивать коммуникацию, говорить на одном языке с разными народами и странами мирового сообщества, носителями различных социокультурных и религиозных ценностей» [16].

Сегодня российским и зарубежным вузам культуры и искусств отводится почетная и высокая миссия – возвращение культурной элиты, призванной сохранять традиции и оберегать духовно-нравственные ценности своего народа, сдерживать и преодолевать напряженность, приумножать отечественное и всемирное культурное наследие.

В контексте культурной консолидации взаимодействие вузов культуры и искусств многогранно и включает такие аспекты, как:

- 1) образование как инструмент культурной дипломатии;
- 2) вузы культуры и искусств как факторы укрепления культурных связей между странами;
- 3) вузы культуры и искусств – ключевые агенты продвижения культурных ценностей своих стран в глобальном контексте и активные участники построения нового поликультурного пространства, многополярного мира.

Все обозначенные направления культурной консолидации нацелены на формирование духовно-нравственного фундамента страны, сохранение исторического и культурного наследия, выполнение задач в области национальной безопасности и социально-экономического развития Российской Федерации [1; 2; 3; 6].

Нельзя не отметить одно очень важное для сферы культуры решение Правительства Российской Федерации. В сентябре 2024 г. была утверждена новая Стратегия государственной культурной политики до 2030 года, в числе приоритетных направлений которой являются обеспечение государственной поддержки, стимулирование и поощрение культурной деятельности, развитие многоуровневой системы подготовки творческих кадров, создание условий для всестороннего развития, творческой самореализации [6].

Российские вузы культуры и искусств неизменно поддерживают и продвигают лучшие традиции обучения и воспитания молодого поколения. Будущие профессионалы как ранее, так и теперь овладевают особым инструментом «мягкой силы» и глубокого эмоционального воздействия на зрителей, совершенствуют культуру творческого общения и партнерского взаимодействия, учатся понимать и с уважением принимать многообразие цивилизаций и национальных традиций, культурную самобытность разных народов мира [14]. Поэтому культурная консолидация выступает основой единого культурного пространства, построенного на взаимоуважении и понимании, в котором творческие вузы могут стать центрами культурного обмена [11].

Какие же современные вызовы влияют на культурную консолидацию? И какая связь прослеживается между многополярностью и глобализацией в контексте тех дискуссий, которые идут на современном этапе в рамках проблем культурной идентичности?

Среди главных вызовов следует назвать глобализацию. «Глобализация – это мировой процесс усиления интеграции и унификации в экономической, политической, культурной, религиозной и иных сферах жизни общества разных стран. <...> В современном мире глобализация носит всемирный характер. <...> Глобализация способствует сближению и слиянию культур разных стран, либерализации внешнеэкономических связей, созданию системы межгосударственного регулирования, транснационализации производства. Это неизбежный процесс, поскольку всё становится неотъемлемой частью современного мира, обеспечивая уникальные возможности для экономического роста, культурного обмена и международного сотрудничества стран-участниц» [22].

Вовлечение России в процесс глобализации становится все более значительным. Она все больше интегрируется в международные экономические, финансовые, социально-культурные системы, чем когда-либо в ее истории. Россия переживает захватывающее время, и ее участие в глобальных социально-экономических процессах усиливается с беспрецедентным темпом.

Следует заметить, что становление многополярной системы мирового развития, постоянный сдвиг центра цивилизационной активности, трендов будущего мироустройства, имеющих высокую степень неопределенности, сопровождаются «высокой степенью турбулентности, многообразием неочевидных процессов в распределении сил на международной арене, непредсказуемостью политических стратегий лидеров – как стран ведущих, доминирующих сегодня, так и быстро растущих и стремящихся к пересмотру мировой системы» [8].

Многополярный мир меняется. Меняются подходы к его развитию:

- появилась невозможность использования всеми одной, единственной идеи (парадигмы) его осмысления (видения, развития), навязывание которой в борьбе лишь провоцирует новые глобальные проблемы;
- актуализируются при разнообразии мира поиск решений построения конструктивного международного взаимодействия и необходимость использования всех каналов коммуникации для того, чтобы остановить разрушения в разных регионах и странах;
- требуется нахождение общего нарратива в дальнейшем мировом развитии при наличии у каждой страны своих нарративов реализации внешней политики, обусловленных своими традициями и культурой вообще;
- актуализируются в процессе формирования нового миропорядка многополярного мира вопросы не только культурного, религиозного, политического и социально-экономического разнообразия стран и их интересов, но и проблема неравенства этих стран в политическом и экономическом контексте, так называемая проблема присутствия сильноресурсных и слаборесурсных игроков на мировой политической арене [17].

По мнению Президента России В.В. Путина, многополярность – это такое «демократическое, более справедливое мироустройство, которое должно выстраиваться на основе взаимного уважения и доверия и, конечно, общепризнанных принципов международного права и Устава ООН, <...> доминирование одной страны или группы стран на мировой арене не только непродуктивно, но и опасно и неизбежно порождает масштабные, системные риски» [20].

Кроме того, с точки зрения ряда отечественных ученых, в настоящее время снижается значимость этно-национальных оснований идентичности личности, чувства принадлежности индивида к определенному государству, обществу и культуре. В современном мире человек оказался «на границах» множества социальных и культурных миров, становясь носителем множественной идентичности [9; 15].

Отвечая на вопрос «Чем грозит идентичности многополярный мир?», сошлемся на суждения Н.Г. Багдасарьян, которая выделяет три основных позиции: «Во-первых, государственная политика, чьей основной задачей в многополярном мире становится удержание status-quo, баланса интересов и всеобщей безопасности, должна будет руководствоваться “правом на культуру” и свободным участием

в культурной жизни, зафиксированными еще во Всемирной декларации прав человека (1948) и ратифицированными Международным пактом ООН по экономическим, социальным и культурным правам (1966). <...> Во-вторых, населению всего мира придется мириться с наличием в их странах культурного разнообразия, а правительства будут вынуждены строить свою стратегию с учетом ценностного диапазона культурной самобытности народов, волею судеб населяющих страну, и культурного диалога, как механизма, выявляющего и снимающего конфликтогенный потенциал. <...> В-третьих, понятие культуры не может быть ограничено его узкими рамками, культура – мощный социальный ресурс, влияющий на все сферы жизни общества. Поэтому социально-научные исследования процессов трансформации социокультурных практик, которые носят и дисциплинарный, и междисциплинарный характер, должны быть институционально востребованы в правовой, управленческой сферах, в образовании и средствах массовой информации. Достоверность научной информации, ее взвешенность – эффективный противовес деструктивным стереотипам, бытующим и в массовом сознании, и в настроениях элит. К тому же, такого рода исследования могут выступать своеобразным зеркалом, способствующим самоидентификации людей. В целом: в современном мире культурная идентичность играет важную роль в общественных процессах, и в новом типе такого устройства мира, как многополярность, эта роль будет только усиливаться» [8].

«Концепция многополярности стала доминировать в мировой политике в результате все более активного сопротивления укрепляющихся мировых полюсов американскому силовому и экономическому диктату и несогласия с постулатами либерального миропорядка. Сегодня в мире существует гибридная система, которая, с одной стороны, характеризуется глобализацией и взаимозависимостью, а с другой – регионализацией, пониманием ценности суверенитета и культурной самости новых полюсов мира. В этих условиях выработка новых правил глобального сожительства оказывается сложной, но необходимой задачей для сохранения глобального мира и экономического роста», – считают современные исследователи [21].

Глобализация связана с размыванием национальной идентичности и всеобщей цифровизацией: «Цифровизация в глобальном плане представляет собой концепцию экономической деятельности, основанной на цифровых технологиях, внедряемых в разные сферы жизни и производства. И эта концепция широко внедряется во всех без исключения странах» [26].

Следует отметить, что цифровизация имеет свои плюсы и минусы. Одним из рисков цифровой трансформации является снижение или даже потеря *физического опыта* взаимодействия с искусством, а также возможное отчуждение от традиционных форм культуры в пользу цифровых.

Чтобы творческим вузам минимизировать эти риски, важно объединять усилия по разработке креативно действующих программ, в которых будут разумно сочетаться традиционные методы обучения с цифровыми инструментами.

В качестве примера, положительно влияющего на успешное международное сотрудничество между вузами культуры, помогающего культурной консолидации, является унификация образовательных программ, развитие цифровых платформ и международной поддержки таких инициатив. Важным компонентом в данном случае являются технологии и цифровые платформы, способствующие взаимодействию между институтами культуры и искусств на всероссийском и международном уровнях: онлайн-курсы, виртуальные выставки и конференции, позволяющие взаимодействовать вне зависимости от географических границ.

Еще одна проблема – объединение усилий по приобщению молодого поколения к культурным ценностям в глобальном контексте.

Вузы культуры и искусств могут решить эту задачу через сотрудничество с общеобразовательными учреждениями в рамках совместных международных образовательных программ, научно-исследовательских и творческих проектов. Среди наиболее эффективных подходов – интеграция национальных традиций с современными методами преподавания, кросс-культурные проекты, использование новых медиа и организация международных культурных форумов и фестивалей [23–25].

Также вузы культуры и искусств могут играть ключевую роль в формировании глобального культурного пространства, где взаимодействие и обмен опытом между культурами становится основой для творчества и инноваций. Сегодня невозможно решить возникшие проблемы только с помощью разовых (возможно очень полезных и интересных) инициатив – нужны серьезные долгосрочные проекты: исследовательские, теоретические и практико-ориентированные, направленные на широкое, системное и длительное изучение актуальных проблем, рассматриваемых как важнейшая область познания и науки одновременно [13].

Следует в качестве примера остановиться на успешном развитии международного сотрудничества вузов культуры России с вузами Китая. В рамках этого взаимодействия уже создано 12 профильных Ассоциаций вузов России и Китая, в числе которых – Китайско-Российская ассоциация университетов искусств (год основания 2012, общее количество вузов 10), а также Российско-Китайская Ассоциация вузов культуры и искусств (год основания 2016, общее количество вузов 48) [7].

В рамках «Форума ректоров российско-китайских ассоциаций профильных университетов», 8 декабря 2022г. в онлайн-формате состоялось подписание Меморандума о взаимопонимании между российско-китайскими ассоциациями профильных университетов, о сотрудничестве и реализации приоритетных направлений в области образования, науки и инноваций. Всего в подписании приняли участие 26 вузов в равном количестве с китайской и российской стороны, как представители 13 профильных ассоциаций. Модераторами встречи были назначены ректор МГУ Виктор Антонович Садовничий и Генеральный секретарь парткома Университета международного бизнеса и экономики Хуан Баоин.

Почетными гостями знакового события стали представители Министерств иностранных дел, образования и науки России и Китая. Среди участников мероприятия – руководители ведущих ассоциаций профильных университетов Китайской Народной Республики и Российской Федерации, а также университеты – члены российско-китайских ассоциаций.

Регулярное проведение международных научно-практических мероприятий способствует открытому и содержательному профессиональному общению, конструктивному обмену научными и педагогическими позициями, расширению контактов и т.д. Благодаря подписанному Меморандуму о взаимопонимании создаются совместные рабочие группы и экспертные комиссии, а также проводится разработка и реализация проектов, конгрессно-выставочных мероприятий, научных форумов, спортивных соревнований и фестивалей.

Так, в апреле 2024 года состоялся II Форум ректоров Российско-Китайских ассоциаций профильных университетов (г. Санья, Хайнань, Китайская Народная Республика). Участниками II Форума ректоров была особо подчеркнута несомненная важность реализации совместных образовательных программ, студенческих обменов и коллективных взаимно интересных научных исследований, а также проведения научно-практических мероприятий по важнейшим проблемам взаимодействия наших стран. Особо отмечалась значимость профессиональных сообществ Китайской Народной Республики и Российской Федерации для достижения намеченных целей развития в обеих странах.

В данный момент работают 13 российско-китайских ассоциаций профильных университетов, в которых в общей сложности состоят более 260 российских учебных заведений и более 370 китайских. С точки зрения географического охвата в российско-китайских ассоциациях представлены учебные заведения 29 субъектов КНР и 57 субъектов РФ. На сегодняшний день это самое крупное объединение вузов двух стран [27].

История российско-китайских отношений насчитывает четыре столетия, что делает Китай одним из самых древних соседей России. Долгосрочная дружба и взаимовыгодное сотрудничество – это не только исторический выбор народов двух стран, но и реальная необходимость для построения открытого мира с долгосрочным всеобщим процветанием. И как бы ни менялась внешняя обстановка, решимость и приверженность обеих стран прогрессу и развитию китайско-российских отношений остаются непоколебимым и неизменным международным эталоном дружбы и сотрудничества.

IV Пленарная сессия Российско-Китайской ассоциации вузов культуры и искусств «Перекрёстные годы Китая и России – новая веха в развитии российско-китайского сотрудничества в сфере культуры и

образования», которая состоялась 17 октября 2024 года в Московском государственном институте культуры, позволила обсудить и разработать наиболее продуктивные стратегии гуманитарного сотрудничества вузов двух стран.

Самое главное для нас на ближайший срок – выявить и обосновать ключевую роль вузов культуры и искусств в формировании нового глобального мира через взаимодействие и культурную консолидацию. Это связано с исследованиями и коллаборацией, то есть объединением усилий и ресурсов нескольких сторон (институтов) для совместной работы. Например, разработка новых содержательных практико-ориентированных моделей сотрудничества между вузами, культурными центрами и государственными учреждениями, создание совместных академических проектов содержательно осмысленных и долговременных, направленных на максимальное приобщение молодого поколения к культуре, искусству, активному сотворчеству [18; 19].

В России институты культуры и искусств могут сыграть важную роль в изменении отношения к культуре и искусству, создании платформы для продвижения искусства как важного инструмента общественного развития: 1) создание сетей и консорциумов между культурными и образовательными институтами; 2) культурные альянсы, объединения университетов культуры, театральных институтов, музеев и библиотек в сети или альянсы для координации и реализации проектов; 3) разработка общенациональной стратегии по популяризации искусства и культуры, включающей долгосрочные проекты.

Выделим несколько актуальных направлений культурной консолидации творческих вузов:

**1. Разработка программ**, направленных на объединение студентов разных культур (в том числе учебных), обменных проектов и курсов по истории искусств и культурных практик.

**2. Цифровая трансформация.** Использование современных технологий в искусстве, способствующих содействию культурной консолидации на глобальном уровне. Например, создание виртуальных музеев, платформ для реализации совместных художественных проектов и интернациональных арт-резиденций.

**3. Сохранение и возрождение национальных традиций.** Интеграция национальных традиций в культурный контекст, сохраняя их уникальность и одновременно делая их доступными для международного сообщества.

**4. Культурная дипломатия.** Вузы могут выступать в роли «культурных дипломатов», продвигая миротворческие инициативы и межкультурное понимание через искусство и культуру. Например, вузы культуры и искусств могут выступать своеобразными «мостами» между странами, создавая платформы для взаимодействия и обмена знаниями через:

а) обменные программы, конференции по обмену опытом; художественные выставки, кинофестивали (в том числе виртуальные);

б) совместные проекты (курсы, семинары), направленные на культурное развитие и укрепление мира для привлечения внимания к вопросам равенства, прав человека и свободы самовыражения, где искусство станет инструментом «мягкой силы», способным изменить восприятие стран и культур на международной арене, может формировать имидж государства за рубежом;

в) взаимодействие с культурными атташе по разработке культурных программ, участие в международных инициативах, демонстрируя самобытность своего искусства: длительные программы обмена студентами и преподавателями. Программы, рассчитанные на годы, а не на один или два семестра. Они будут формировать поколение культурных лидеров, которые проникаются международным опытом;

г) междисциплинарные совместные исследовательские проекты, нацеленные на изучение культурных различий, исторических параллелей и глобальных вызовов, которые способствуют укреплению международного диалога.

**5. Создание постоянных сетей и консорциумов между культурными и образовательными институтами,** которые обеспечивают непрерывное взаимодействие между художниками, кураторами и культурными деятелями из разных стран. Это позволяет строить устойчивые отношения и долгосрочные проекты, включая совместные выставки, публикации и исследования.

**6. Центры глобальной культуры и мира. Культурные альянсы** – работа над проектами, направленными на решение проблем мира, инклюзии и межкультурного диалога через искусство:

а) технологии и культура – развитие проектов на пересечении культуры и технологий, как, например, использование искусственного интеллекта и виртуальной реальности;

б) культурные цифровые архивы и базы данных – сбор и обмен культурными данными и артефактами на глобальном уровне, способствующий формированию единого культурного наследия человечества;

в) объединение университетов культуры, театральных институтов, музеев и библиотек в сети или создание альянсов для координации совместных мероприятий.

При обмене преподавателями и проведении совместных образовательных программ и проектов активно осуществлять разнообразные исследовательские инициативы.

**7. Онлайн-курсы и программы по межкультурному сотрудничеству.** Долгосрочные проекты по сохранению нематериального культурного наследия, направленные на поддержку и развитие языков, традиций и обычаев, особенно уязвимых в глобализирующемся мире.

**8. Интеграция искусства и культуры в повседневную жизнь общества:**

- *образовательные проекты:* включение искусства и культуры в школьные и университетские программы как неотъемлемой части образования;

- *городские культурные проекты:* организация постоянных культурных инициатив в городах по всей стране: фестивалей, арт-инсталляций, музыкальных и театральных выступлений в парках.

**9. Создание международного культурного хаба** – международный культурный центр, как площадка для взаимодействия с культурными учреждениями по всему миру (это не только организация выставок и фестивалей, но и долгосрочные исследовательские проекты и образовательные программы, привлекающие к сотрудничеству международных учёных, художников, организаторов и т.п.).

Московский государственный институт культуры в настоящее время как раз активно занимается данными проблемами и пытается найти возможности преодоления этих вызовов через:

а) активную поддержку традиционных искусств и их адаптацию к современным условиям;

б) интеграцию с новыми технологиями и глобальными образовательными программами;

в) реализацию качественных преобразований направлений деятельности вуза в процессе реформирования системы высшего образования России [12].

Политика укрепления международного сотрудничества является одной из перспективных и стратегических для Института.

МГИК – многопрофильный вуз творческой направленности, в котором реализуются образовательные программы высшего образования по 53 направлениям подготовки и специальностям, охватывающим все уровни высшего образования (бакалавриат, магистратура, специалитет, аспирантура, ассистентура-стажировка), а также образовательные программы среднего профессионального и дополнительного образования.

Контингент обучающихся составляет около 5000 студентов из 76 регионов, 231 иностранных студентов из 19 стран мира, включая 52 аспиранта из Китайской Народной Республики.

В настоящее время благодаря наличию ведущих научных и творческих школ, МГИК обладает широкой сетью контактов в сфере образования, науки и культуры, а также имеет многолетний опыт международного сотрудничества с ведущими вузами, культурно-образовательными центрами мира, музыкантами, учеными, экспертами, выдающимися деятелями культуры и искусства. В 2024 году Институтом было подписано 17 соглашений о международном сотрудничестве в области образовательной, научно-исследовательской, творческой, социокультурной, издательской деятельности и иной деятельности в области культуры и искусств.

У Института также имеется богатый опыт в организации и проведении крупнейших международных мероприятий. Начиная с 2007 года, МГИК является инициатором международных встреч вузов культуры и искусств в формате Международного симпозиума «Вузы культуры и искусств в мировом образовательном пространстве», который с успехом проводился в Социалистической Республике Вьетнам, Республике Корея, Французской Республике, Республике Таджикистан, Республике Беларусь.

Ежегодным значимым мероприятием стал «Международный конкурс музыкантов-исполнителей «Кубок Китая и России» – уникальный проект, который реализуется МГИК совместно с Яньчэнским педагогическим университетом с 2016 года в целях укрепления обмена и развития в области культуры и искусства между Россией и Китаем, а также совершенствования совместной подготовки специалистов в сфере музыкального искусства.

В рамках укрепления сотрудничества с африканскими странами МГИК активизировал взаимодействие с Республикой Чад и Республикой Сенегал, что стало продолжением многолетнего сотрудничества в сферах образования, бизнеса и культуры.

Институт содействует образовательной коммуникативной практике дружественных России стран для сохранения и популяризации их культурного наследия в контексте гуманистического развития мирового сообщества. В связи с этим проведение научных мероприятий, благодаря которым происходит активизация коммуникаций между вузами и учеными разных регионов и стран, необходимо, оно продуктивно для развития международных отношений.

В качестве примера, положительно влияющего на успешное международное сотрудничество между МГИК и вузами культуры и искусств Китая, помогающего культурной консолидации, является процесс унификации образовательных программ, развитие цифровых платформ и международная поддержка таких инициатив. Важными в данном случае являются технологии и цифровые платформы, способствующие взаимодействию между институтами культуры и искусств на всероссийском и международном уровнях: онлайн-курсы, виртуальные выставки и конференции, позволяющие взаимодействовать вне зависимости от географических границ.

Стоящие перед вузами вызовы, связанные с противоречиями между глобальными и локальными интересами, проблемами цифровой трансформации и нехваткой ресурсов для эффективного сотрудничества требуют разработки стратегий, которые позволят преодолеть эти препятствия и создать более инклюзивную и устойчивую образовательную и культурную среду.

Таким образом, взаимодействие вузов культуры и искусств становится важным инструментом культурной консолидации в условиях глобализации. Вузы играют ключевую роль в воспитании нового поколения, которое понимает и ценит как национальные, так и мировые культурные ценности [14]. В рамках совместных международных проектов и образовательных программ вузы способствуют не только передаче знаний, но и созданию единого культурного пространства, где студенты, преподаватели и исследователи могут обмениваться опытом, развивать новые подходы к творчеству и искусству, а также способствовать укреплению культурных связей [11].

В будущем вузам культуры и искусств предстоит стать не только центрами академического знания, но и активными участниками глобальных культурных процессов. Их роль в построении нового мирового

порядка, основанного на уважении культурного многообразия и взаимном обогащении через искусство, неоченима.

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] Об утверждении Концепции гуманитарной политики Российской Федерации за рубежом : Указ Президента Российской Федерации от 05 сентября 2022 г. № 611 (в редакции Указа Президента Российской Федерации от 17.10.2022 № 747) // Президент России : официальный сайт. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48280> (дата обращения: 26.09.2024).
- [2] Указ Президента РФ от 25 января 2023 года № 35 «О внесении изменений в Основы государственной культурной политики, утвержденные Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. N 808» // Президент России : официальный сайт. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48855> (дата обращения: 20.09.2024).
- [3] Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» // Президент России : официальный сайт. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208> (дата обращения: 20.09.2024).
- [4] О создании Общероссийской общественно-государственной организации «Российский фонд культуры : Указ Президента Российской Федерации от 31 октября 2016 г. № 581 // Президент России : официальный сайт. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/news/53171> (дата обращения: 24.09.2024).
- [5] О создании сети региональных и межвузовских центров международного сотрудничества и академической мобильности : Приказ Министерства образования Российской Федерации от 06 сентября 1999 г., с изм. 2000 г. // Президент России : официальный сайт. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/901755926?ysclid=m1j7p0hpp5630081955> (дата обращения: 25.09.2024).
- [6] Стратегия государственной культурной политики до 2030 г. (утверждена Распоряжением Правительства РФ от 29.02.2016 №326-р) // Министерство культуры Российской Федерации : официальный сайт. – URL: <https://culture.gov.ru/documents/strategiya-gosudarstvennoy-kulturnoy-politiki-do-2030-g-utverzhdena-rasporyazheniem-pravitelstva-rf/> (дата обращения: 25.09.2024).
- [7] Подробнее см.: Российско-китайские ассоциации профильных университетов : [сайт]. – URL: <https://ruschinalliance.unesco.ru> (дата обращения: 27.09.2024).
- [8] Багдасарьян, Н. Г. Культурная идентичность в многополярном мире: концептуализация проблемы. – URL: [Bagdasaryan\\_NG\\_2024.pdf /www.lihachev.ru](http://www.lihachev.ru) (дата обращения: 04.05.2025).
- [9] Вайнштейн, Г. И. Идентичность инокультурных меньшинств и будущее европейской политики // Мировая экономика и международные отношения. – 2011. – № 4. – С. 3-15.
- [10] Конев, В. А. Человек в мире культуры : Культура, человек, образование : пособ. по спецкурсу / 2-е изд., испр. и доп. – Самара : Самар. ун-т, – 2000. – 109 с.
- [11] Кудрина, Е. Л. Взаимодействие вузов культуры и искусств в контексте культурной консолидации: построение нового глобального мира // Вузы культуры и искусств в международном гуманитарном сотрудничестве: диалог культур России и Китая : сб. ст. Междунар. конгр. Москва, 15-18 окт. 2024 г. – Москва : МГИК, 2024. – С. 6-11.
- [12] Кудрина, Е. Л. Концептуальные основания реформирования системы высшего образования России: аспекты реализации качественных преобразований / Е.Л. Кудрина, А.И. Юдина, Е.Ю. Стрельцова // Современное педагогическое образование. – 2024. – № 7. – С. 156-159.
- [13] Кудрина, Е. Л., Акунина, Ю. А. Новые тренды в деятельности вузов культуры и искусств по подготовке креативных специалистов // Практика социально-культурной деятельности в условиях цифровой трансформации : сб. материалов круг. стола. – Казань : КазГИК, 2024. – С. 87-94.
- [14] Кудрина, Е. Л., Ярошенко, Н. Н. Формирование гражданской идентичности обучающихся средствами культуры в контексте цифровой трансформации образования // Воспитание и наставничество в условиях цифровой трансформации образования: теория и практика : монография. – Москва, 2024. – С. 59-65.
- [15] Малыгина, И. В. Этнокультурная идентичность: онтология, морфология, динамика : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. – Москва, 2005. – С. 3.
- [16] Многополярность мира: «рецепты» построения международного взаимодействия // Росконгресс : [сайт]. – URL: <https://roscongress.org/materials/mnogopolyarnyy-mir-modeli-mezhdunarodnogo-vzaimodeystviya-i-rol-rossii/> (дата обращения: 04.05.2025).
- [17] Многополярность – уже не миф, а реальность //Новое время : [сайт]. – 21.01.2025. – URL: <https://novoye-vremya.com/ru/posts/detail/mnogopolyarnost-uze-ne-mif-a-realnostnbsp-1737462131> (дата обращения: 04.05.2025).
- [18] Ассоциация учебных заведений искусства и культуры : официальный сайт. – URL: <https://a-cult.ru> (дата обращения: 24.09.2024).

- [19] Российский фонд культуры : официальный сайт. – URL: <https://rcfoundation.ru/> (дата обращения: 24.09.2024).
- [20] Путин заявил о формировании многополярной системы мира // ТАСС : [сайт]. – URL: <https://tass.ru/politika/15082807> (дата обращения: 28.03.2025).
- [21] *Скоробогатый, П.* Как мир становился многополярным / *Скоробогатый П., Смирнов А., Горбачева Е.* // Монокль: деловой журнал : [сайт]. – URL: <https://monocle.ru/monocle/2024/36/kak-mir-stanovilsya-mnogopolyarnym/> (дата обращения: 04.05.2025).
- [22] *Солдатенкова, И.* Что такое глобализация // Банки.ру : [сайт]. – URL: <https://www.banki.ru/wikibank/globalizatsiya> (дата обращения: 02.04.2025).
- [23] Белорусский государственный университет культуры и искусств : официальный сайт. – URL: <https://buk.by/international-activities/mobility> (дата обращения: 30.09.2024).
- [24] Кемеровский государственный институт культуры : официальный сайт. – URL: <https://kemgik.ru> (дата обращения: 24.09.2024).
- [25] Санкт-Петербургский государственный институт культуры : официальный сайт. – URL: <https://spbgiik.ru> (дата обращения: 24.09.2024).
- [26] Что такое цифровизация и какие сферы жизни она заденет // Центр 2М : [сайт]. – URL: <https://center2m.ru/digitalization-technologies> (дата обращения: 18.01.2025).
- [27] II форум ректоров вузов России и Китая. – URL: <https://ruschinalliance.unecon.ru/novosti-associacij/ii-forum-rektorov-rossii-i-kitaya/> (дата обращения: 28.03.2025).

## INTERACTION OF UNIVERSITIES OF CULTURE AND ARTS IN THE CONTEXT OF CULTURAL CONSOLIDATION: BUILDING A NEW GLOBAL WORLD

**Kudrina Ekaterina Leonidovna,**

D. in Pedagogy, Full professor,  
Honored Worker of Culture of the Russia,  
Head of the Scientific Center of the Russian Academy of Education  
(Khimki, Moscow region)

**Abstract.** *The article discusses current trends in the cultural consolidation of creative universities in the context of building a single cultural space in which universities of culture and arts can become centers of cultural exchange. The author identifies key areas for cooperation between universities of culture and the arts, including the creation of networks and consortia between cultural and educational institutions; cultural alliances, the association of cultural universities, theater institutes, museums and libraries in a network or alliances to coordinate projects; development of a national strategy for the promotion of art and culture, including long-term projects. The activities of the MSIC in the framework of international activities through the formation of the cultural identity of modern civilizational processes are characterized.*

**Keywords:** *universities of culture and arts, globalization, cultural identity, cultural consolidation, international cooperation.*

© Кудрина Е. Л., текст, 2026  
Статья поступила в редакцию 27.11.2025.

Ссылка на статью:

**Кудрина, Е. Л.** Взаимодействие вузов культуры и искусств в контексте культурной консолидации: построение нового глобального мира. – DOI 10.34685/ИИ.2026.46.95.004. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 1(63). – С. 8-17. – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/736.html&j\\_id=67](http://cr-journal.ru/rus/journals/736.html&j_id=67).

## ЧУДЕСНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА

DOI 10.34685/ИИ.2026.22.72.002

**Казин Александр Леонидович**,  
доктор философских наук, профессор,  
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)  
Email: alkazin@yandex.ru

**Аннотация.** *Статья посвящена рассмотрению категории чудесного как одной из ключевых структур пушкинского поэтического мира. Автор последовательно проводит различие между чудесным, таинственным и потусторонним в поэзии и прозе Пушкина, в его поэмах, романе, повестях и сказках, что имеет существенное значение для понимания ценностно-смыслового строения пушкинианы. Как православный русский поэт, Пушкин разделяет – и во многом даже противопоставляет – указанные смысловые образования. Чудо и чудесное у него от Бога («мороз и солнце – день чудесный!»), таинственное коренится в промежуточном экзистенциальном слое творения («ужо, строитель чудотворный!»); наконец, потустороннее имеет явно демоническую природу (вся сюжетика «Пиковой дамы»). В последнем счете, взаимоотношения указанной триады выстраиваются Пушкиным как ступени восхождения человека к Творцу или отказа от него.*

**Ключевые слова:** *Пушкин, русская литература, христианство, реальное и ирреальное, иерархия бытия, онтология образа.*

Пушкин есть чудо – это знают все. Но в каком именно смысле? Чудес на свете много. Можно сказать, что само бытие чудесно от начала до конца – иначе его просто не было бы. Согласно философской формулировке А. Ф. Лосева, *чудо есть совпадение случайно протекающей эмпирической истории с ее идеальным заданием* [1, с. 150]. Чудо – именно даровое, а не трудовое и вымученное; оно дается по любви, а не по принуждению, от избытка, а не от недостатка. Однако чудеса бывают и ложными, темными (магия). Наряду с божественно-чудесным, в космосе Пушкина можно найти непостижимое, непознаваемое, неуловимое, фантастическое, даже потустороннее – в общем, *таинственное* [2]. Попытаемся, в интересах эстетико-мировоззренческой истины, сопоставить их между собой. В этом плане я разделю бы творчество Пушкина на три больших периода – вольнодумную молодость («Свободы сеятель пустынный»), духовную зрелость («Евгений Онегин», маленькие трагедии) и, наконец, вершину его пути – «Капитанскую дочку», «Медный всадник», каменноостровский цикл стихов. Остановимся сначала на первом периоде.

\* \* \*

Одним из ранних произведений, которые обращают на себя внимание в связи с нашей темой, является пресловутая «Гавриилиада». В связи с недоказанностью принадлежности этого текста юному Пушкину (он лично отрекся от авторства на следствии, а оригинала якобы написанного им по этому поводу письма к Государю не обнаружено), оставим его разбор в стороне. Единственное, что можно заметить здесь относительно этой местами кощунственной поэмы – это её принадлежность к просвещенческому мирознанию вольтеровского типа. Автор явно вдохновлялся ироническими смысловыми ходами «Орлеанской девственницы» и прочими уроками «умного афеизма» в поэзии и прозе, так что вся фантазмагория «Гавриилиады» есть не более чем словесная игра с тем, с чем играть, вообще говоря, не стоит. Даже если это «прекрасная шалость», по определению П.А. Вяземского.

Гораздо более характерной и заслуживающей внимания представляется поэма «Руслан и Людмила» (1818–1820). Достаточно заметить, что поэма эта включается в современных изданиях в круг православного чтения, хотя поначалу критики также нашли в ней излишние вольности, в том числе эротические, и немало «простонародных», низовых выражений. В сущности, в этом нет ничего удивительного: недавний лицеист, юный гений, полагающий, что ему всё позволено и всё доступно, и

только что прочитавший «запоем» 8 томов «Истории» Карамзина, решил написать поэтическую сказку на материале русских былин, соединив в одно целое народное предание, фольклорную повесть о Еруслане Лазаревиче, «Неистового Роланда» Ариосто и «Двенадцать спящих дев» В.А. Жуковского. Почти вся сказка – кроме города Киева и фигуры князя Владимира – состоит из *таинственного*, от нападения Черномора на молодых в первую брачную ночь, через встречу Руслана с волшебником Финном (и через его посредство с ведьмой Наиной), сражение с «мертвой» Головой, овладение богатырским мечом, вероломную гибель и последующее воскрешение живой водой, наконец, финальную победу над Черномором и освобождение древней русской столицы от окруживших её печенегов. Особенно значимо в данной поэме «Вступление», написанное несколько позже, но фактически раскрывающее её авторский замысел. Дело не том, что сказку эту рассказывает автору ученый кот (на то и сказка) – дело в том, *что темные силы зла в этой сказке радикально побеждены, причем побеждены именно светлой русской силой*: «Смирись, покорствуй русской силе, неси меня к моей Людмиле» – требует у колдуна торжествующий Руслан. Властные мировые энергии здесь явно на стороне нашего воина, так что в итоге главный злодей помилован и взят на службу во дворец на должность шута, молодые счастливо соединились, и всё закончилось наилучшим образом, так что автору в самом деле ничего другого не остается, как сидеть под дубом со золотой цепью, слушать кота и мед-пиво пить, как и полагается поэту.

Поэма «Руслан и Людмила» стала первым опытом Пушкина в области сказочно-таинственного. Если воспользоваться традиционным для христианства трехчастным делением мира на сакральный, человеческий и демонический, то в «Руслане и Людмиле» мы отмечаем легкое касание пушкинской лиры к потустороннему, оказывающемуся здесь, в общем, не таким уж страшным, отчасти даже комическим (чихающая Голова и пр.). Пожалуй, только история Финна и Наины отчасти выделяется из этого круга – по причине противоборства в ней любви (миросозидающей силы) и черной магии заклятия. Однако и седые колдуны, со всей их секретной наукой, бессильны перед любовью: вынужденная любовь оборачивается пародией на саму себя (дряхлая старушка вместо красавицы), мгновенно переходя в ненависть. В дальнейшем духовный опыт Пушкина, конечно, расширился – в том числе в области таинственного и потустороннего, однако его первая сказка вполне может служить камертоном, метафизическим ключом к построенному им духовно-художественному космосу, часть которого, по попущению Бога и самого автора, предоставлена онтологии зла.

\* \* \*

Следующим шагом в интересующей нас сфере будет великий реалистический роман в стихах «Евгений Онегин». Именно этим произведением, законченным в 1831 году, знаменуется зрелый, ценностно отрефлексированный этап творчества Пушкина. Казалось бы, реализм как метод по определению не предполагает потустороннего, никаких «гостей из ничто». Однако русский реализм, что в литературе, что в живописи – это скорее псевдоним особого рода духовной практики, превращенная форма религиозного сознания. Задача такого реализма – не «типический характер в типических обстоятельствах», а обнаружение замысла Творца о человеке и России. «Евгений Онегин» – как раз об этом, при всем том, что он и «энциклопедия русской жизни», и даже просто любовная история, love story, если сказать по-простому. В другом месте я уже писал о том, что в принципе это роман о христианском восхождении героев, Онегина и Татьяны, идущих путями любви-страдания, любви-испытания, и становящихся к концу повествования совсем другим людьми, чем в первых двух главах (он – дитя Летнего сада, она – обожательница «французских обманов»). Однако есть в этих путях и различия, ярко выраженный персонализм судьбы. Не случайно «снится чудный сон Татьяне». Опустим детали это сна, начиная с медведя, уносящего девушку в лес, и кончая описанием явно inferнальных персонажей в хижине, вроде полу-журавля и полу-кота.

## XIX

И страшно ей: и торопливо  
Татьяна силится бежать:  
Нельзя никак; нетерпеливо  
Метаясь, хочет закричать:  
Не может; дверь толкнул Евгений:  
И взорам адских привидений  
Явилась дева; ярый смех

Раздался дико; очи всех,  
Копыта, хоботы кривые,  
Хвосты хохлатые, клыки,  
Усы, кровавы языки,  
Рога и пальцы костяные,  
Всё указывает на нее,  
И все кричат: мое! мое!

## XX

Мое! – сказал Евгений грозно,  
И шайка вся сокрылась вдруг;  
Осталась во тьме морозной.  
Младая дева с ним сам-друг;  
Онегин тихо увлекает  
Татьяну в угол и слагает  
Ее на шаткую скамью  
И клонит голову свою  
К ней на плечо; вдруг Ольга входит,  
За нею Ленский; свет блеснул;  
Онегин руку замахнул,  
И дико он очами бродит,  
И незваных гостей бранит;  
Татьяна чуть жива лежит.

## XXI

Спор громче, громче; вдруг Евгений  
Хватает длинный нож, и вмиг  
Повержен Ленский; страшно тени  
Сгустились; нестерпимый крик  
Раздался... хижина шатнулась...  
И Таня в ужасе проснулась...

Конечно, сон этот – своего рода магический кристалл, содержащий в зерне, в стяжении фабульно-сюжетную структуру первой половины романа. Однако он имеет и более глубокий смысл – он обнаруживает скрытую, двойственную природу Онегина, который оказывается не только предводителем шайки оборотней, но и готов немедленно обладать Татьяной как пленницей, одновременно убивая ножом своего лучшего друга. Разумеется, это всего лишь сон, но сон вещий. Этого ещё не было в реальном времени, но уже готовилось в иных мирах, и последующая духовная работа автора романа и его главной героини и заключается в том, чтобы предотвратить или, по меньшей мере, смягчить предначертанный кем-то недобрым зигзаг судьбы дорогих ему людей, её недолжную бифуркацию. В конце концов, им обоим – поэту и его героине – это удастся, хотя предотвратить гибель Ленского уже невозможно: «несчастной жертвой Ленский пал». Подчеркну, что это слова самого Онегина, который *кается* в своём преступлении перед любимой. Но поздно. Татьяна «другому отдана и будет век ему верна».

Как бы то ни было, дивный сон оказался пророческим. С одной стороны, он явил Татьяне душевный изъясн «ветхого» Онегина, а с другой – направил её любовь к нему во *спасение* Евгения и самой Татьяны, предвосхитил преобразование (метанойю) обоих в духовно более высоких существ. Так, несмотря на свой сугубо таинственный и даже потусторонний вид, сон Татьяна оказывается чуть ли не ключевым идейным символом романа. Нечистая сила служит здесь преодолению самой себя в любовном усилении человеческого духа. Фантастическая коллизия ранней волшебной сказки (побежденный злой карла в котомке русского витязя) подтверждается реализмом русской жизни, хотя Пушкин и подчеркивает, что Татьяна – это милый идеал, оказывающийся, тем не менее, сильнее всей нечисти, вместе взятой. А осужденный на одиночество Онегин идет странствовать – искать самого себя и Бога.

Разумеется, не следует думать, что духовное и творческое возрастание Пушкина происходило как бы само собой, по ровной непрерывной линии, не требуя от него никаких усилий. Существует немало критических работ, где Пушкину лично и его творчеству вообще приписываются самые невероятные, «немыслимые» грани и качества, от субстанционального язычества, как у Гершензона [3], до субстанционального эротизма, как у Синявского [4]. Как говорится, каждый смотрит со своей колокольни. Но вот есть свидетельства самого поэта, с которыми не поспоришь, и которые приоткрывают нам его собственное отношение к тому, что можно назвать таинственным в тварном мире, конкретно говоря – бесовским.

### Бесы

Мчатся тучи, вьются тучи;  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий;  
Мутно небо, ночь мутна.  
Еду, еду в чистом поле;  
Колокольчик дин-дин-дин.  
Страшно, страшно поневоле  
Средь неведомых равнин!

"Эй, пошел, ямщик!" – "Нет мочи:  
Коням, барин, тяжело,  
Вьюга мне слипает очи,  
Все дороги занесло;  
Хоть убей, следа не видно;  
Сбились мы. Что делать нам!  
В поле бес нас водит, видно,  
Да кружит по сторонам.

Посмотри: вон, вон играет,  
Дует, плюет на меня,  
Вон – теперь в овраг толкает  
Одичалого коня;  
Там верстою небывалой  
Он торчал передо мной,  
Там сверкнул он искрой малой  
И пропал во тьме пустой".

Мчатся тучи, вьются тучи,  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий;  
Мутно небо, ночь мутна.  
Сил нам нет кружиться доле;  
Колокольчик вдруг умолк;  
Кони стали... "Что там в поле?" –  
"Кто их знает? пень иль волк?"

Вьюга злится, вьюга плачет,  
Кони чуткие храпят,  
Вот уж он далече скачет;  
Лишь глаза во мгле горят;  
Кони снова понеслись;  
Колокольчик дин-дин-дин...  
Вижу: духи собрались  
Средь белеющих равнин.

Бесконечны, безобразны,  
В мутной месяца игре  
Закружились бесы разны,  
Будто листья в ноябре...  
Сколько их? куда их гонят?  
Что так жалобно поют?  
Домового ли хоронят,  
Ведьму ль замуж выдают?

Мчатся тучи, вьются тучи;  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий;  
Мутно небо, ночь мутна.  
Мчатся бесы рой за роем  
В беспредельной вышине,  
Визгом жалобным и воем  
Надрывая сердце мне...

Страшное стихотворение. Это не наваждение, не кажимость – это бесовидение посреди бесконечной снежной равнины, особая форма «инферноскопии» бури. Она надрывает сердце человеку, она хочет его гибели посреди снегов. Потустороннее здесь персонифицировано – тут и домового хоронят, и ведьму замуж выдают. Трудно дается Пушкину путешествие по зимней России, хотя относится это стихотворение к 1829 году, то есть к зрелому периоду его жизни и творчества, когда поэт уже внутренне готов к встрече с областью безобразных духов. Уже почти закончен «Евгений Онегин», и «Борис Годунов» – центральные произведения среднего периода, свидетельствующие о рождении в лице Пушкина мощного бойца с дьяволиадой. Ещё раньше, в 1828 году, Пушкин высоко оценил духовную помощь, оказанную ему в его невидимой брани московским митрополитом Филаретом (Дроздовым), присутствовавшим, между прочим, вместе в Г.Р. Державиным, на том знаменитом экзамене в Лицее, где юный выпускник впервые читал свои «Воспоминания в Царском селе». Ознакомившись с «экзистенциальной жалобой» Пушкина – «Дар напрасный, дар случайный, жизнь, зачем ты мне дана?», пастырь Церкви ответил ему такими стихами:

Не напрасно, не случайно  
Жизнь от Бога нам дана,  
Не без воли Бога тайной  
И на казнь осуждена.

Сам я своенравной властью  
Зло из темных бездн воззвал,  
Сам наполнил душу страстью,  
Ум сомненьем взволновал.

Вспомнись мне, забвенный мною!  
Просияй сквозь сумрак дум, –  
И созиждется Тобю  
Сердце чисто, светел ум!

Духовно-онтологические опоры у Пушкина и Филарета одинаковы, только это и создает творческое напряжение между ними. Мир есть Божье творение, и вместе с тем мир сей во зле лежит. Такова парадоксальная логика верующего разума, с позиции которого обращается к поэту пастырь Церкви, и которая, если вчитаться в «Дар напрасный...», является имманентной логикой самого Пушкина – иначе ему не на что было бы жаловаться и не к кому свою жалобу обращать. Более того, Филарет видит в приведенных пушкинских строках глубинный вероисповедный путь (эк-стазис) самого их автора, полностью следуя в этом древним отцам: «Праведно гнев посещает высокоумствующий о себе ум, т.е. оставление его, или попущение ему потерпеть нападки от демонов, чтобы он пришел через это в чувство естественной своей немощи и в сознание покрывающей его и все доброе в нем совершающей Божьей силы, смирил себя» [5]. Не знаю, читал ли Пушкин «Подвижническое слово» учителя Церкви

седьмого века св. Максима Исповедника, но его ответ Филарету доказывает, что он любил – вопреки любой бесовщине – божий мир, и всегда готов был открыться радости и покаянию:

В часы забав иль праздной скуки,  
Бывало, лире я моей  
Вверял изнеженные звуки  
Безумства, лени и страстей.

Но и тогда струны лукавой  
Невольно звон я прерывал,  
Когда твой голос величавый  
Меня внезапно поражал.

Я лил потоки слез нежданных,  
И ранам совести моей  
Твоих речей благоуханных  
Отраден чистый был елей.

И ныне с высоты духовной  
Мне руку простираешь ты,  
И силой кроткой и любовной  
Смиряешь буйные мечты.

Твоим огнем душа палима  
Отвергла мрак земных сует,  
И внемлет арфе серафима  
В священном ужасе поэт.

Добавить к этому признанию по существу нечего, разве что обратить внимание на икону известного современного иконописца Зинона, где Пушкин изображен исповедующимся перед митрополитом Филаретом.

\* \* \*

Обратимся теперь к двум маленьким трагедиям Пушкина – «Моцарту и Сальери» и «Каменному гостю». Обе они написаны в 1830 году, то есть уже после вышеприведенной заочной переписки автора с московским митрополитом. Дальнейшее творчество Пушкина получило в этой переписке своего рода духовное напутствие в борьбе с потусторонним. А противники у Пушкина с годами становились всё достойнее – и в драматургии, и в поэзии, и в прозе.

Основная идейная коллизия «Моцарта и Сальери» хорошо известна: «Нет правды на земле, но правды нет – и выше». Вся сквозная линия (внутренний монолог) Сальери – это не только зависть к Моцарту, но и обвинение Бога в неверности и несправедливости, позволившей «гуляке праздному» обладать незаслуженным талантом. Но вот кто такой таинственный черный человек, являющийся Моцарту, причем его замечали и другие люди, так что это не просто видение (галлюцинация) Моцарта? В отличном фильме М. Формана «Амадей» являющийся Моцарту заказчик Реквиема имеет явное сходство с отцом композитора, но этот момент позволительно отнести к отзвукам фрейдистской трактовки отношений отца и сына. Гораздо существеннее то, что в тексте Пушкина прочитывается скрытая связь Сальери с этой загадочной фигурой, причем именно по линии смерти, точнее, убийства великого композитора, задуманного Сальери. Не случайно будущий убийца немедленно отвлекает Моцарта от мыслей об этом «госте из ниоткуда», предлагая выпить бутылку шампанского или перечесть «Женитьбу Фигаро». Почему Сальери может судить о том, кого не видел, и даже предлагать свои лукавые рецепты избавления от темного незнакомца?

Очевидно, дело в *метафизической близости* Сальери и черного человека как *носителей смерти* в перспективе главного героя. Оба упомянутых персонажа делают одно дело – уничтожают гения, которого Бог «в макушку поцеловал». Свой своего видит издали – даже если это «далеко» уходит в потустороннее, причем в данном случае явно демоническое, богоборческое. И черный человек, и

Сальери хотят разрушить замысел Творца, в лице Моцарта, подарившего земному миру несколько райских песен.

Что же в состоянии противопоставить Моцарт-Пушкин этим козням ада? Как и всюду, этой силой оказывается у него (у них) сила любви к Свету, первичного относительно любой тьмы. Моцарт пишет Реквием – но это не музыка смерти, а музыка жизни, вернее, сверхжизни, превышающей наличное физическое существование и делающей шаг в божественное бессмертие. «Ты Моцарт Бог, и сам того не знаешь» – тут Сальери прав. Вернее, не совсем прав, хотя Моцарт отвечает на это сравнение шуткой. Каждый гений знает о своей избранности – иначе он бы не творил. Сальери стремится утвердить именно демоническое начало в гении – на иное как посланник преисподней он не согласен (его «последняя надежда» в этом плане – Микельанджело Боунаротти). Однако Пушкин, как великий поэт, «по себе знает», что гений и злодейство в христианской вселенной несовместны – и предсмертный Реквием Моцарта, направленный в вечность, это подтверждает. В отличие от романтиков и раннего Шеллинга, Пушкин отвергает «отрицательную потенцию» в Боге, то есть внутреннюю драму Творца. «Моцарт и Сальери» – об этом».

\* \* \*

В следующей маленькой трагедии – «Каменном госте» – дело снова идет о жизни и смерти, как и полагается в данном жанре, только на этот раз посланцем смерти (если не самой смертью) выступает не черный человек, а человек каменный – статуя убитого Дон Гуаном на поединке Командора. Покоритель женских сердец и воин Дон Гуан встречает Дону Анну на могиле покойного мужа, влюбляется в неё, назначает ей свидание и тут же с вызовом приглашает на это свидание статую Командора – и смущенно замечает, что статуя в ответ как будто кивнула головой. Такова завязка этой заgrabной истории, но нас в данном случае интересуют не «тайны гроба роковые», а отношение к ним персонажей драмы, и, не в последнюю очередь, самого автора.

В центре событий, разумеется, Дон Гуан. Этот легендарный герой «бродячего сюжета», в отличие от реального Моцарта, имел ко временам Пушкина по меньшей мере двухвековую историю в качестве действующего лица европейской драматургии – прежде всего у Тирсо де Молина и Мольера (XVII век). В первом случае он выступал к качеству испанского гранда-«сверхчеловека», стремящегося к славе, во втором – персонажем скорее авантюрного типа.

У Пушкина мы встречаемся с иным Дон Гуаном – человеком немалых внутренних достоинств. Он не просто ловелас, не пропускающий ни одной юбки. Во-первых, он поэт: именно на слова Дон Гуана поёт песню прекрасная Лаура в окружении своих поклонников. Во-вторых, он поэт в любви, ищущий свой абсолютный идеал, своего рода «вечную женственность», если воспользоваться образом Гёте. Подобно Фаусту, Дон Гуан ищет свою прекрасную Елену – и, наконец, обретает её в лице Доны Анны, вдовы убитого им противника. Если Моцарт – это гений музыки, то Дон Гуан у Пушкина – это *гений высокого эроса*, особенно если помнить о том, что «и любовь – мелодия». Кроме того, Дон Гуан – воин, во всяком случае, смелый дуэлянт, не дрогнувшей рукой сражающий любого соперника (что и происходит очередной раз в доме Лауры). В этом плане возникает известная параллель... с Евгением Онегиным, который ведь тоже оказался убийцей Ленского, полюбил идеальную женщину, и в финале – заслужил наказание одиночеством. Более того, А. Ахматова в своем исследовании о «Каменном госте» доказывает, что в этой трагедии «Пушкин карает самого себя — молодого, беспечного и грешного, а тема заgrabной ревности (т. е. боязни ее) звучит так же громко, как и тема возмездия» [6]. Вот здесь возникают вопросы, в том числе таинственные.

Прежде всего, обратим внимание, что возмездие в облике Каменного Гостя настигает Дон Гуана в момент наивысшего любовного переживания, проще говоря, в момент счастья. Бывший страстный любовник просит у Анны только поцелуй – «холодный, мирный», и получает его – перед гибелью от пожатия каменной десницы. В последние минуты своей жизни Дон Гуан преобразается, он ищет души, а не только тела Анны, в этот момент их *соединяет нечто более высокое, чем только телесная страсть*. И тут возмездие – за что? Рискну предположить, что дело идет не столько о заgrabной ревности, сколько о наказании *за вызов Статуи, за само обращение к потустороннему миру*. Экзистенциальное преобразование Дон Гуана пришло слишком поздно, чтобы спасти его от кары со стороны демона, явившегося на это раз в виде мраморного истукана. Дон Гуан *не принес покаяния перед Богом* – его просветление произошло только на человеческом уровне. Ангел-хранитель не успел

его спасти – в отличие от Пушкина, покаявшегося в своих грехах перед пастырем Церкви. Как следует из логики событий, Дон Гуан не заслужил земного счастья, его посмертная участь решается в темном мире – в отличие от автора трагедии, которому принадлежит признание: «В вопросе счастья я атеист, я не верую в него» [7], и который, однако, после женитьбы на любимой Наташе переменяет своё мнение: «Я счастлив... Это состояние для меня так ново, что кажется, я переродился» [8]. «Самоказнь» Пушкина – ни в литературе, ни в жизни – не состоялась, он построил свою семью как «малую церковь», и Бог простил его.

\* \* \*

Самое «потустороннее» произведение Пушкина, вероятно, «Пиковая дама» (1834). Таинственное начинается уже в эпиграфе: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность». Во втором эпиграфе автор даже просит Бога простить его персонажей-картежников за то дело, которым они занимаются «в ненастные дни», доверяя карте собственную честь и жизнь. Носителем главной тайны является, конечно, старая графиня, открывающая Германну секрет трех карт, обманывающая его и приходящая к нему после смерти. Её «трансгуманистическая» природа очевидна – она прямая наследница великосветского колдуна графа Сен-Жермена, который «выдавал себя за изобретателя жизненного эликсира, философского камня, и прочая».

Однако с центральным персонажем повести дело обстоит сложнее. Мало того, что Германн характеризуется как человека с профилем Наполеона и душой Мефистофеля, как существо, у которого «нет никаких нравственных правил и ничего святого» (эпиграф к IV главе повести) – на похоронах старой графини один из присутствующих (близкий родственник усопшей) намекает, что Германн ещё и побочный сын покойницы, что мгновенно меняет топику рассказа, переводя его в план наследственного рока [9]. Недаром Германну кажется, что убитая им старуха насмешливо подмигнула ему из гроба.

Так или иначе, в «Пиковой даме» мы имеем как бы сдвоенное представительство тьмы – инженера Германна и – возможно – его тайной матери, при том, что inferнальное их родство несомненно. Наряду с этим, он расчетлив и рационален, как и полагается немцу – поистине дьявольское сочетание. В сущности, он хочет стать магом, то есть заставить трансцендентные силы служить человеческим целям. Вообще, если присмотреться, почти все действующие лица этой повести (за исключением, пожалуй, Лизы) оказываются причастны той или иной разновидности демонизма, не говоря уже о «вечном жиде» Сен-Жермене, с которого фактически и началась вся цепочка событий в реальном времени. Не говоря уже о том, что сама карточная игра есть пограничная ситуация, дерзкая сшибка с судьбой, то есть искушение Создателя.

Таким образом, в «Пиковой даме» доведена до предела, если позволено так выразиться, степень демоничности происходящего. По сути, читатель встречается здесь с *пушкинским изображением ада*, как он явлен в начале XIX столетия от рождества Христова в России на уровне светского круга, о представителях которого даже священник говорит с осторожностью (ср. его речь после отпевания о «мирном успении праведницы»). Тем не менее, все «заклинатели рока» получают по заслугам: Германн сходит с ума, а графиня после смерти становится то ли живым трупом, то ли привидением в виде белой женщины с шаркающей походкой. «Что так жалобно поют? Домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают?».

Зло поражено – иначе Пушкин не был бы Пушкиным. Именно так следует понимать слова из дневника Блока: «Пушкин "аполлоновский" полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского – мага и музыканта, а Лермонтов, сам когда-то побывавший в бездне, встал над ней и окостенел в магизме и кричит Пушкину: "Добро, строитель!" [10] Аполлоновское у Пушкина – это ясность положения Солнца на небе, даже малое затмение которого в наличном мире ведет к разрушению базовых структур бытия, к падению в бездну, к безумию. Лермонтов падал в эту бездну и с трудом поднимался, Чайковский романтически истолковал мистический сюжет в своей опере с опорой на одну из фабульных линий «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина [11]. Только Пушкин выдержал прямой взгляд бездны, откуда явился ему новый, сатанинский Орест, поднявший руку на собственную мать-ведьму. Древний Орест, как известно, был оправдан Афиной. Пушкин судил его другим судом – судом Бога-победителя смерти и ада.

В заключение статьи рассмотрим в интересующем нас аспекте поэму Пушкина «Медный всадник». По времени она написана несколько раньше «Пиковой дамы», в 1833 году, но по существу содержит в себе *синтез темы таинственного* в его творчестве, понятого как *борьба демонического с божественным началом в человеке*. Впоследствии Достоевский скажет: «здесь дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей». Именно так и происходит в поэме, только сердце человека здесь расширено до пределов русской истории, более того, является её собирательной силой, её аттрактором. Это в равной мере касается обоих главных героев поэмы – великого императора (и живого, и медного), и бедного чиновника, сходящего после наводнения с ума.

Вспомним её хрестоматийное начало:

На берегу пустынных волн  
Стоял он, дум великих полн,  
И вдаль глядел...

Великих дум не бывает без участия сердца. Это не мелкие расчеты о приобретении болотистого куска земли – это чертеж будущего России, ведущего страну к встрече в новым метаисторическим соперником. «Здесь будет город заложен на зло надменному соседу» – вот что прозревает Петр и в настоящем, и в будущем. И когда он говорит о природе, которой суждено нам в Европу прорубить окно, он имеет в виду не столько географию, сколько геополитику, выражающую, в конечном счете, скрытое взаимоотношение сакральных цивилизационных идей – России и Запада. В эпоху Пушкина, как и в эпоху Петра, таких слов не употребляли, но *великая дума* императора была именно об этом: с кем будет русское сердце и русское дело? Первое, разумеется, важнее: «Где сокровище твоё, там и сердце твоё будет». Во всей мировой литературе не много, вероятно, найдется столь величественных и искренних гимнов подвигу властителя, поднявшему свою страну на дыбы – не ради наживы-завоевания, а ради утверждения Третьего Рима, пусть в форме внешне западной петербургской империи. «Европа нам нужна на несколько десятков лет, а потом мы повернемся к ней задом» – этот апокриф, наверное, был известен Пушкину. «Люблю тебя, Петра творенье, люблю твой строгий, стройный вид, Невы державное течение, береговой её гранит» – здесь «аполлонизм» поэта достигает своего пика, здесь Пушкин всем сердцем с делом Петра, здесь он целиком на стороне русской истории и русского царства.

А что же кумир на бронзовом коне, гонящийся за маленьким человеком?

В начале XIX века, точнее, 13 октября 1806 года, знаменитый германский диалектик Гегель, тогдашний лидер европейских интеллектуалов, увидев, как Наполеон, этот воплощенный «мировой дух», въезжает на белом коне победителем в город Иену, записал, что император, сидя на лошади, «простирается над миром и господствует над ним» [12]. Потом с этим наполеоновским духом будут бороться и Толстой, и Достоевский – первый в описании Бородинского сражения, второй – через преступление и наказание Родиона Раскольникова. Медный всадник у Пушкина – это не узурпатор власти, положивший, ради самоутверждения, сотни тысяч людей по всей Европе. И это не вставший из гроба мертвец, и не черный человек потустороннего мира – это видение обезумевшего от горя юноши, потерявшего свою любимую, унесенную волной, которая, «как зверь остервенясь, на город кинулась». «Со стихией царям не совладать», – замечает наследник Петра и победитель Наполеона, император Александр Первый, выйдя на балкон Зимнего дворца. Кумир на бронзовом коне – это символ мирового хаоса, вселенской энтропии как порождения демонического сегмента сущего, враждебного и Богу и человеку, будь то царь или тронувшийся умом молодой влюбленный. В отличие от мелких бесов (вроде того же Германна), пытающихся заклясть рок лично для себя, Петр выступает в поэме именно как «мощный властелин судьбы», в союзе с самим Творцом, а не в заговоре с его темным противником. И вина Евгения здесь в том, что он попытался, вольно или невольно, своей угрозой опровергнуть глубинное движение истории: «Добро, строитель чудотворный! Ужо тебе!».

История творения трагична в принципе, и для её спасения – в том числе для спасения того же Евгения – потребовалась крестная жертва Христа. Конечно, в личности Петра был демонический элемент, как есть он вообще в каждом человеке, способном на титанические свершения. Но дума Петра, его почти

сверхчеловеческая энергия были направлены, в конечном счете, к тому, чтобы русская сила преодолела наполеоновский соблазн, зародившийся в эпоху Ренессанса и Просвещения в Европе – соблазн превращения божьего мира в собственность, в товар (прагматический «постав» твари, по слову Хайдеггера). Тяжелый топот статуи – это оборотная сторона любого человеческого деяния в падшем бытии, и Пушкин вовсе не отождествляет образ строителя чудотворного с привидевшимся безумному Евгению грозным истуканом. «Куда ты скачешь, гордый конь, и где опустишь ты копыта?» – вот основной вопрос, заданный поэтом царю. И одическое вступление к поэме кончается авторским призывом к прощению и взаимному покаянию, казалось бы, непримиримых врагов:

Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо как Россия,  
Да умирится же с тобой  
И побежденная стихия;  
Вражду и плен старинный свой  
Пусть волны финские забудут  
И тщетной злобою не будут  
Тревожить вечный сон Петра!

\* \* \*

Завершая статью, заметим, что мы, разумеется, не ставили своей целью исчерпать обозначенную в заглавии тему. Она, как и всё, что касается творчества и личности Пушкина, огромна: мы выделили только некоторые её аспекты. В частности, мы не коснулись здесь пушкинских сказок зрелого периода, где господствует *чудесное*: это предмет другой работы [13].

В качестве основного вывода из проделанного исследования подчеркнем отсутствие у Пушкина потустороннего как такового, в его онтологической необъяснимости и субстанциональности. Как православный поэт и писатель-мыслитель, Пушкин трактует потустороннее как *темное демоническое*, противопоставляя его *светлому божественному* и охраняя по возможности от него человеческое. Прав С Золян, когда пишет, что соприкосновение с магическим обычно не приносит героям Пушкина ничего хорошего» [14]. Горизонт пушкинской музыки светел, *центром его является первичный Логос (софийность) тварного бытия*. Если в его вселенной появлялись inferнальные существа и силы, они находили в ней свой конец. «А нынче – погляди в окно: под голубыми небесами великолепными коврами, блестя на солнце, снег лежит...». Как сказал бы И.А. Ильин, Пушкин видел мир в божьем луче, у него была своя «ангелоскопия», в отличие, например, от его современников Байрона или Лермонтова, с их углубленным «демоноведением». Пушкин – это Россия, выраженная в слове.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Лосев, А. Ф. Диалектика мифа // Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – Москва : Политиздат, 1991. – С. 150.

«А совпадение случайно протекающей эмпирической истории личности с ее идеальным заданием и есть чудо».

[2] Подробный анализ соотношения этих категорий см.: Сурикова, А. С. Потустороннее в западной культуре. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2021.

[3] Гершензон, М. Мудрость Пушкина. – Москва : Книгоизд-во писателей в Москве, 1919. – 230 с.

[4] Терц, А. (Синяевский А.Д.) Прогулки с Пушкиным. – Москва : Глобулиус ЭНАС, 2005. –112 с.

[5] Максим Исповедник. Умозрительные и деятельные главы, выбранные из семисот глав «Греческого Добролюбия» // Добролюбие : В 5 т. Т. 3. – Москва : Изд-во Сретен. монаст., 2010. – С. 269.

[6] Ахматова, А. А. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин : Исследования и материалы : Т. 2. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1958. – С. 195.

[7] Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений : В 17 т. Т. 14. – Москва : Изд-во АН СССР, 1941. – С. 123, 419.

[8] Там же. С. 154–155.

[9] Гудимова, С. А. Мифологическая структура «Пиковой дамы» А.С. Пушкина и П.И. Чайковского // Вестник культурологии. – 2019. – № 2(89). – С. 73–82.

[10] Блок, А. А. Собрание сочинений : В 8 т. Т. 8. – Москва ; Ленинград : Худож. лит., 1963. –С. 150.

[11] Подробнее об этом: *Климовицкий, А. И.* «Пиковая дама» Чайковского: Культурная память и культурные предчувствия // Россия – Европа: Контакты музыкальных культур : Сб. науч. трудов. – Санкт-Петербург : РИИИ, 1994. – С. 221-274.

[12] Письмо Гегеля Нитхаммеру от 13 октября 1806 года: «Самого императора – эту мировую душу – я увидел, когда он выезжал на коне... Поистине испытываешь удивительное чувство, созерцая такую личность, которая, находясь здесь, в этом месте, восседая на коне охватывает весь мир и властвует над ним». – Цит. по: *Гегель, Г. В. Ф.* Работы разных лет : В 2 т. Т. 2. – Москва : Мысль, 1971. – С. 255.

[13] *Казин, А. Л.* Пушкин и чудо // *Казин, А. Л.* Россия и мировая культура. – Санкт-Петербург : СПбУКиТ, 2004. – 269 с.

[14] *Золян, С.* Магическое у Пушкина – семантика и поэтика (магия рукописи) // Лотмановский сборник. Вып. 4. – Москва : ОГИ, 2014. – С. 180–189.

## MIRACULOUS IN PUSHKIN'S WORK

**Kazin Alexander Leonidovich,**  
D. in Philosophy, Full professor,  
Russian Institute of Art History (Saint-Petersburg)

**Abstract.** *The article is devoted to the consideration of the category of the miraculous as one of the key structures of Pushkin's poetic world. The author consistently distinguishes between the miraculous, mysterious and otherworldly in Pushkin's poetry and prose, in his poems, novels, novellas and fairy tales, which is essential for understanding the value-semantic structure of Pushkin. As an Orthodox Russian poet, Pushkin shares – and in many ways even opposes – these semantic formations. He has a miracle and a miraculous from God ("Cold frost and sunshine: day of wonder!"), the mysterious is rooted in the intermediate existential layer of creation ("oh, the miraculous builder!"); finally, the otherworldly has a clearly demonic nature (the whole plot of "The Queen of Spades"). In the final analysis, the relationship of this triad is built by Pushkin as a step of man's ascent to the Creator or rejection of him.*

**Keywords:** *Pushkin, Russian literature, Christianity, real and unreal, hierarchy of being, ontology of the image.*

© Казин А.Л., текст, 2026  
Статья поступила в редакцию 27.11.2025.  
Публикуется в авторской редакции.

Ссылка на статью:

**Казин, А. Л.** Чудесное в творчестве Пушкина. – DOI 10.34685/ИИ.2026.22.72.002. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 1(63). – С. 18-28. – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/737.html&j\\_id=67](http://cr-journal.ru/rus/journals/737.html&j_id=67).

**ОБЪЕКТИВНЫЕ ПРИЧИНЫ НЕУДАЧ МОДЕРНИЗАЦИИ РОССИИ ПО С.Ю. ВИТТЕ  
И УСПЕХИ СОВЕТСКОЙ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ НАЧАЛА 1930-Х ГГ. ПО И.В. СТАЛИНУ**

DOI 10.34685/ИИ.2026.72.17.012

**Пономаренко Елена Владимировна,**  
кандидат исторических наук, научный сотрудник  
Военного университета имени князя  
Александра Невского (Москва)  
Email: Helen1211Ponomarenko@yandex.ru

**Сафаралиева Дилляра Гаджиметовна,**  
кандидат экономических наук, заместитель директора  
Московского дома национальностей (Москва)  
Email: dilyarags@mdn.ru

**Аннотация.** *Статья посвящена сложной теме модернизации экономики России в первой трети XX в. Авторы считают, что суть реформ С.Ю. Витте и большевиков в период первой пятилетки была схожей: ускорение перехода страны к индустриальному развитию через перемещение ресурсов из аграрного сектора, – различались только методы: большевики больше делали ставку на директивное регулирование экономики. В настоящей работе сделан акцент на объективных факторах, которые определили характер и исход модернизационных реформ. Авторы доказывают, что важным фактором успеха реформ Сталина стали институциональные изменения в России, вызванные Октябрьской революцией 1917 года. Авторы считают, что последствия реформ С.Ю. Витте были положительными, но из-за Первой мировой войны путь модернизации России по Витте прервался. Ключевой ошибкой реформ С.Ю. Витте, как и всей финансовой политики Российской империи начала XX в., авторы считают ограничения прямого налогообложения на фоне того, что налоговая нагрузка на российскую экономику в то время была не выше, чем в развитых странах Запада.*

**Ключевые слова:** *реформы Витте, первая пятилетка, модернизация России, экономическое развитие Российской империи, идеология и экономика.*

## **Введение**

При изучении даже экономической истории невозможно избежать обращения к биографиям государственных деятелей, чьи политико-философские взгляды имели значительное влияние на политику и не только в сфере экономики. С.Ю. Витте и И.В. Сталин – очень непохожие фигуры в российской истории, но при этом они оба считали необходимым ускорение развития России посредством вмешательства государства. Для С.Ю. Витте с его либеральными взглядами директивное вмешательство ограничивалось в основном инфраструктурными проектами, как, например, строительство железнодорожных магистралей. Сталин категорически не принимал в своей политике рынок и делал акцент на директивном управлении экономикой. Политику Сталина в этой связи следует рассматривать и как продолжение социального конфликта внутри российского общества, который начался до Октябрьской революции 1917 г.: это был конфликт между богатыми и бедными, который красной линией прошел от отдаленных деревень до проспектов Москвы и Санкт-Петербурга.

Проблема связи бедности в странах второго и третьего эшелонов капитализма с модернизацией и макроэкономической политикой очевидна и актуальна до сих пор. Особое внимание с середины XX в. и до сих пор уделяется изучению вопросов, связанных с отставанием, институтам и общественному выбору. Поэтому появилось понятие институциональной матрицы – исторически сложившейся устойчивой системы базовых институтов, регулирующих все общество, включая его экономическую сферу. В рамках институциональной матрицы экономика не рассматривается в отдельности от всего остального общества, как это происходит в формате ряда экономических теорий.

Попытки связать личностные характеристики лидеров, включая их политико-философское мировоззрение, с особенностями проведенных ими экономических реформ выходят за рамки непосредственно экономической теории, и они имеют малую релевантность с экономической историей. Но мы не можем отрицать такую связь. Однако все-таки мы обходим этот вопрос, фокусируя внимание на изменениях базовых институтов в России первой трети XX в., вызванных трансформацией политического строя. Первая мировая и Гражданская войны вызвали изменения и в пропорциях распределения ресурсов, их качественных и количественных характеристик. Соответственно, целью настоящей работы является показать, как Октябрьская социалистическая революция 1917 г. повлияла на базовые характеристики национальной экономики России через изменения в первую очередь институциональной матрицы.

В работе доказывается, что трансформировался под влиянием смены политического строя рынок труда в масштабах всей страны: был утрачен значительный сегмент этого рынка – наем рабочих для поместий, последние, разумеется, были упразднены. Но и многочисленных и достаточно крупных коллективных хозяйств в сельском хозяйстве Советского Союза практически до Первой пятилетки не существовало. Крупные частные предприятия в городах также были упразднены в результате прихода к власти большевиков, но возникшие на их месте государственные предприятия периода НЭПа не обладали теми возможностями по предоставлению рабочих мест, какие имелись у частной крупной промышленности в поздней Российской империи (далее – РИ). В этой связи, для обоснования нашего положения о трансформации рынка труда в результате смены политического строя в 1917 г. в России, мы ставим задачу провести историко-экономический анализ именно данной сферы. Разумеется, и количества занятых по отраслям и ряду профессий после огромных людских потерь Первой мировой и Гражданской войн также изменились, на что мы в свою очередь обращаем внимание.

Распределение доходов в обществе претерпело значительные изменения в результате прихода к власти большевиков, сюда можно отнести и вывоз средств за границу с целью приобретения там активов. Немалая часть национального дохода в дореволюционной России шла на обслуживание внешнего долга и вывоз прибылей, полученных иностранными фирмами в стране. Трансформация национального дохода в пользу государства означала создание условий для мягкого бюджетного финансирования крупных проектов в промышленности. Показать этот процесс также есть задача данного исследования.

В результате Гражданской войны и восстановительного курса экономической политики в период НЭПа на несколько лет сократились расходы государства на развитие Дальнего Востока и Забайкалья; это позволило переориентировать часть ресурсов в советской экономике на решение задач развития старых регионов, и это имело, несомненно, позитивный эффект.

Наследие реформ С.Ю. Витте в ракурсе оставленных ими материальных ресурсов – это тоже важный вопрос, который стоит в стороне от предмета настоящего исследования; мы уделили много внимания этой проблеме в другой работе [1]. Мы уверены, что без наследия реформ С.Ю. Витте эффективность экономической политики большевиков в межвоенный период была бы ниже.

### **Трансформация сферы труда**

В 1913 г. рабочих, занятых на крупных предприятиях промышленности и в организациях транспорта, насчитывалось 3938,9 тыс. чел., в строительстве – 1500 тыс. чел., но без учета чернорабочих, которые, как правило, являлись сезонными. Годовой заработок рабочего в 1913 г. составлял 258 руб. Таким образом, общая сумма фонда оплаты труда этой части занятых в экономике страны должна была составить немногим более 1,4 млрд руб., или около 7% национального дохода (далее –НД), если исходить из вычислений НД И.Г. Калабекова. Если опираться на подсчитанный нами гипотетический НД Российской империи 1915 г. – 1,36 млрд фунтов стерлингов (далее – ф. ст.), то мы можем сказать, что фонд оплаты труда рабочих именно этих сегментов рынка труда составлял чуть более 132 млн ф. ст., или около 14,4% НД (мы исходили из курса ф. ст. к рублю в канун Первой мировой войны как 1:10,8) [1, с. 65].

В 1926/1927 отчетном (и также бюджетном) году было задействовано в крупной промышленности 2 838 600 чел., но без транспорта; с учетом последнего этот показатель составил 4 095 600 чел.

[2, с. 13] Транспорт поглощал огромный процент занятых вне сельского хозяйства как в Российской империи, так и в СССР. В строительстве в указанном отчетном году было задействовано в СССР 546 800 чел. Если заработная плата указанных выше сегментов пролетариата увеличилась на 167% от уровня 1913 г., то весь фонд оплаты труда в СССР в 1927 г. должен был составить приблизительно 188 млн против 132 млн ф. ст. в 1913 г.

Демографические потери из-за Первой мировой и Гражданской войн привели к сокращению численности рабочей силы в стране по сравнению с предвоенным периодом. В 1926/1927 г. лиц наемного труда в СССР насчитывалось чуть менее 11 млн чел., тогда когда в Российской империи 1913 г. – около 18 239 тыс. чел. [2, с. 13] Столь значительное сокращение произошло во многом за счет персонала в строительстве, как мы сказали выше, а также кустарной промышленности, где в конце НЭПа осталось немногим более 400 тыс. чел. против 3 млн чел. в 1913 г. [3, с. 219] Существенную роль здесь сыграло и законодательное ограничение на наем работников частными лицами, что сократило производительные силы в деревне. При этом ликвидация многих «нэпмановских» предприятий в ходе «великого перелома» имела мало смысла, так как 400 тыс. высвободившихся в результате этого рабочих рук не могли серьезно повлиять на рост промышленного производства.

Обратив внимание на занятость в сельском хозяйстве, мы можем сказать, как изменение баланса рабочей силы в результате Октябрьской революции и мероприятий начала Первой пятилетки повлияло на «великий перелом». До Первой мировой войны в сельском хозяйстве были заняты в качестве наемных работников примерно 6,5 млн чел., но фактически, как мы полагаем, больше. В 1928/1929 отчетном году были заняты в сельском хозяйстве 2 138 000 чел. [2, с. 13], что объяснимо как законодательным ограничением на наем рабочей силы, так и тем, что после Октябрьской революции окончательно прекратили существование крупные помещичьи хозяйства, частично работавшие на экспорт. Внешняя торговля зерном и другой аграрной продукцией была отдельной индустрией в дореволюционной России, поглощавшей немало ресурсов [4, с. 87–100]. В период НЭПа экспорт зерна сократился и стал контролироваться государством. В итоге произошло высвобождение порядка 4 млн рабочих рук. Это обеспечило социальную базу для трудовой миграции в города.

Поколение появившихся на свет в 1909–1914 гг. вступало во взрослую жизнь к моменту начала Первой пятилетки, это было поколение «бума» рождаемости. Но если в Российской империи значительная часть молодежи шла в «армию» неквалифицированных рабочих, что было связано с медленным развитием образования в стране, то при советской власти ситуация изменилась: профессиональное образование стало распространяться масштабнее, нежели в конце правления Николая II [5, с. 48–54]. Кроме того, спрос на труд низкой и средней квалификаций в аграрном секторе и в кустарной промышленности в 1920-е гг. заметно снизился, о чем выше. Нетрудно заметить, если посмотреть на данные, отраженные в таблице 1, что к 1935 г. численность занятых в экономике СССР возросла примерно на численность «излишних» в результате ликвидации крупных частных структур в сельском хозяйстве, бывших работников кустарных частных промышленных предприятий периода НЭПа и вступившие во взрослую жизнь лица.

**Таблица 1.** Численность работавших по найму в Российской империи и СССР (1900–1935 гг.)

Год	Численность занятых, тыс. чел.
1900	12 181,2
1913	18 238,9
1928	11 455,9
1929	12 147,0
1935	24 717,2

Источник: [1, с. 68].

## Распределение национального дохода

Реформы С.Ю. Витте и И.В. Сталина были направлены в первую очередь на перераспределение национального дохода в пользу инвестиций в промышленность, но только методы были разными. С.Ю. Витте стремился в меньшей степени опираться на расходы государственного бюджета, для Сталина бюджет государства был центральным инструментом экономической политики.

В России начала XX в. был разрыв между темпами прироста основного капитала и чистой прибыли: прирост основного капитала составлял 7,2%. Около 3 млрд руб. в экономике уходило на потребление элит [6, с. 59]. В этом смысле прогноз С.Ю. Витте, сделанный им в 1890-е гг., что рост инвестиций будет провоцировать снижение прибыли, и это, в свою очередь, будет стимулировать инновационную активность (если говорить современным языком), не оправдался в полной мере (ментальность русской и американской элит все-таки была очень разной). Однако вся стратегия С.Ю. Витте в сфере налогообложения была ориентирована на снижение налоговой нагрузки на бизнес, чтобы последний больше инвестировал в экономику.

На начало правления Николая II расходы бюджета России были на уровне примерно 1,6 млрд руб., имелся даже небольшой дефицит [7, с. 494]. Императорское правительство проводило политику стабильного рубля, что подразумевало стремление к бездефицитному бюджету, что достигалось с трудом. В 1892 г. бюджет РИ имел дефицит в 74,3 млн руб. Но в 1903 г. общий бюджет империи (включая чрезвычайные и обычные расходы) был сведен с профицитом в 381 млн руб. [8, с. 121] В 1913 г. общий доход бюджета государства составил почти 2,2 млрд руб., из них около 570 млн руб. составили доходы от государственного имущества, 606,5 млн руб. дали так называемые государственные регалии, среди которых были поступления от питейных заведений в сумме 542,288 млн руб. [8, с. 125] При этом значительный рост поступлений в бюджет империи обеспечили реформы С.Ю. Витте. Среднегодовое увеличение бюджета с 1892 по 1903 г. составило 10,5% против 2,7% за 1883–1892 гг. и 5% – между 1903 и 1912 г. По расчетам Н. Кутлера, рост баланса бюджета был обеспечен почти на 50% за счет «питейной монополии» и государственных железных дорог [9, с. 58].

Как считал П.А. Хромов, в 1911 г. расходы Российской империи составили 5 млрд руб., на 3,5 млрд руб. они финансировались за счет налогообложения и доходов от государственной собственности [7, с. 494–507]. Но примерно половина доходов бюджета РИ шла от государственной собственности, поэтому незадолго до Первой мировой войны налоговая нагрузка на экономику составляла приблизительно 8,5% от НД. Это больше, чем федеральные налоговые поступления в США в первое десятилетие XX в. (в среднем 2,5% от ВВП в год), хотя до Великой депрессии стабильно около 6% государственных налогов и сборов США приходилось на штаты и местные власти.

Подсчитать ВВП достаточно сложно для изучаемого исторического периода. Даже НД мы можем определять гипотетически. Известно, что в 1915 г. среднедушевой народный доход россиянина (то же самое, что и национальный доход) составлял 8 ф. ст. в год [10, с. 324], отсюда национальный доход должен был составить 1 млрд 336 млн ф. ст. (мы исходим из численности населения страны в 167 млн чел.).

Основной противник Российской империи в Первой мировой войне – Германия с населением около 70 млн чел. и среднедушевым народным доходом 31 ф. ст. [10, с. 324], в 1914 г. располагала совокупным народным доходом около 2,17 млрд ф. ст. При этом в рамках Пруссии (основная часть Германской империи) налоги в период 1905–1915 гг. составляли около 9% от НД [11, р. 51–60].

Расходы в государствах Запада распределялись в то время более эффективно, если принимать во внимание достижения этих стран в развитии инфраструктуры, медицины и образования, а также вооруженных сил. Другой вопрос, связанный с распределением в России, – строительство железных дорог и прочих объектов в регионах к востоку от Урала. Особенно затратными в этом смысле оказались Восточная Сибирь и Дальний Восток.

Доля земских налогов в общей собираемости налогов оставалась невысокой – около 20% в начале XX в. Для сравнения: в Пруссии доля муниципальных налогов возросла к 1913 г. почти до 42%, в то время как общегосударственные налоги составляли менее 40% [11, р. 51–60]. Это означало, что на

обустройство городов и сел у немцев уходило больше бюджетных средств, включая улучшения в сферах образования и медицины. Касалось это и американцев с их традиционно высокими для периода до Второй мировой войны расходами штатов и местных властей.

После отмены военного коммунизма большевики вернулись к традиционной системе взимания налогов. Налоги также были разделены на прямые и косвенные, поступления от них и от других платежей в отчетном 1928/1929 г. составили 7 736 523 402 руб., из них на прямые пришлось почти 1,7 млрд руб. Неналоговые сборы дали еще 3 млрд руб. При этом НДС СССР вышел в 1928 г. на отметку 26,4 млрд руб. в текущих ценах. То есть налоговая нагрузка на советскую экономику составляла в конце НЭПа почти треть от НДС, более чем в три раза превышая эту нагрузку в Российской империи. Очевидно, и процент объема собранных прямых налогов по отношению к НДС в СССР в конце 1920-х гг. также заметно вырос по сравнению с 1913 г.

Россия потеряла приток иностранных инвестиций в результате Октябрьской революции 1917 г., но она отказалась окончательно в 1922 г. выплачивать старые государственные долги. Только в 1913 г. нерезиденты получили по долговым обязательствам 221 млн руб. [12, с. 218].

Частная рента с поместий составила в 1913 г. 430 млн руб. [12, с. 96]. Еще имели место доходы от арендных платежей в городах – 1035 млн руб. в 1913 г. в текущих ценах [12, с. 95]. Этот тип доходов был в СССР, разумеется, упразднен. Главным и почти единственным собственником жилья и земли стало государство, получив в свои руки эффективный инструмент регулирования экономики. Например, можно было дешевле и быстрее размещать рабочую силу в городском жилье, нежели в условиях наличия большого количества частных домовладельцев. С другой стороны, эти доходы от ренты создавали дополнительный спрос на предметы роскоши, это отвлекало ресурсы из тяжелого машиностроения в менее значимые для экономического развития сегменты экономики. Институциональная трансформация российской экономики в результате прихода к власти большевиков в финансовом выражении показана в таблице 2.

**Таблица 2.** Новые возможности советской власти в ракурсе макрофинансов

<i>Показатель, исключенный из экономической реальности России в результате смены политического режима</i>	<i>Сумма, млн руб. (данные за 1913 г. в текущих ценах)</i>
Чистые туристические платежи и иммигрантские трансферты	406
Рента от собственности	1 495
Расходы на домашнюю прислугу	268
Вывоз капитала в форме платежей по проценту частными компаниями и банками	150
Вывоз капитала в форме платежей по государственному долгу	221
<b>Итого:</b>	<b>2 540 (около 15% от НДС)</b>

*Источник:* [1, с. 65].

Правда, финансовые показатели не всегда полностью и точно отражают макроэкономическую ситуацию. Макрофинансы также не могут отразить истинное положение в отдельной отрасли или на отдельном рынке. Физический капитал менялся в своей стоимости, отсюда была различной степень доступности к производственным активам у предприятий. Но в период НЭПа большевики не могли полностью воспользоваться «плодами» этого достижения из-за последствий вызванной войнами

разрухи. Октябрьская революция также повлияла на изменение распределения доходов между капиталом и трудом. В 1926–1927 г. заработная плата составила 139% от уровня 1913 г., но с учетом соцстрахования и отчисления на прибыль – 167% [2, с. 6]. Но доля в национальном доходе оплаты труда возросла в период НЭПа незначительно, достигнув к концу НЭПа более 18% НД (с учетом зарплат на малых кустарных предприятиях этот показатель превышал 23% НД).

К 1928 г. экономика СССР в основном завершила восстановление, выйдя по ВВП и НД на уровень 1913 г. Отчасти это стало следствием реформ С.Ю. Витте и бурного развития российской экономики в начале ХХв., в это время возникло несколько достаточно мощных для своего времени локальных энергетических систем и заметно расширилась сеть железных дорог.

НД Российской империи, уступавший НД Великобритании только примерно на одну четверть, был получен во многом за счет крупных инвестиций: объем накопленных инвестиций составил в 1913 г. около 3,9 млрд руб. [13, с. 72] Столь сравнительно большой для Европы объем накопленных инвестиций стал результатом во многом высоких прибылей в российской экономике. Согласно вычислениям С.Г. Струмилина, норма чистой прибыли только в промышленности России в период с 1885 по 1913 г. достигала 16,2% [6, с. 59]; у англичан этот показатель составлял в 1913 г. 14,9% [14]. Экономика США демонстрировала в это время относительно низкую норму прибыли – около 10%, тогда как Германия – около 15% [15, р. 12].

Немало ресурсов в советской экономике всегда шло на оборону, но исключение составляет период НЭПа. До 1927 г. советское руководство не воспринимало всерьез внешнюю угрозу. Все государства, участвовавшие в Первой мировой войне, проводили курс на сокращение оборонных расходов. В СССР вооруженные силы были сокращены в 1921-1924 гг. с примерно 5,3 млн чел. до приблизительно 0,6 млн чел., Красная армия была переведена на территориальный принцип комплектования. Даже в 1927/1928 бюджетном году оборонные расходы СССР составили около 1,1 млрд руб. [16, л. 13-19], что эквивалентно приблизительно 0,5 млрд российских рублей 1913 г. В 1913 г. военные расходы Российской империи составили 581,1 млн руб. [17, с. 38] при вооруженных силах мирного времени около 1,2 млн чел. Как мы видим, разница незначительная, и в 1913 г. Россия готовилась к большой войне. Но в 1923/1924 бюджетном году расходы на оборону составили только 369,2 млн руб. [18, л. 3], и это почти в шесть раз меньше, чем в 1913 г. В этой связи надо сказать, что прямым результатом демилитаризации советского общества в период НЭПа стала возможность увеличения затрат на капитальное строительство и восстановление основных фондов после Первой мировой и Гражданской войн. Кроме того, из вооруженных сил и ОПК в результате «пацифистского поворота» в политике Советского государства высвободились сотни тысяч рабочих рук для гражданского сектора экономики (приблизительно около 1 млн чел.), а также значительные производственные и финансовые фонды.

## **Заключение**

Центральная власть в России на рубеже XIX–XX вв. и практически до Первой пятилетки стояла перед выбором между рынком и сильным государством, но до Октябрьской революции выбор делался однозначно в пользу рыночных институтов.

Реформы Витте так и не решили проблему особо высоких прибылей, тормозивших инновационное развитие. Эта проблема выступала негативным фактором для реформ на их завершающем этапе, а на начальном этапе, напротив, высокие прибыли привлекали иностранных инвесторов. Эту задачу решат большевики в рамках созданной ими институциональной матрицы, упразднив в народном хозяйстве капиталистическую форму прибыли. Большевистский режим также значительно сократил объемы потребления национального дохода элитарными сегментами общества и ренту.

Октябрьская революция 1917 г. создала для «великого перелома» начала 1930-х гг. достаточно хорошие условия: почти ликвидирован вывоз крупных денежных фондов за рубеж; упразднены крупные поместья, привлекавшие более 6 млн работников ежегодно при запаздывающей механизации сельского хозяйства (мотивация для нее была слаба на фоне демографического взрыва на селе), что к 1930 г. создало трудовой резерв для промышленности. В начале XX в. произошло накопление немалых объемов физического капитала в промышленности и в транспортной отрасли (и здесь надо отдать должное С.Ю. Витте), и это создало неплохие стартовые условия для модернизационных реформ

1930-х гг. Сократился масштаб кустарной промышленности. В результате изменения институционального строя в России вследствие прихода к власти большевиков высвободилось немалое количество рабочих средней квалификации с производственным опытом для крупных государственных предприятий.

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] Попов, Г. Г., Сафаралиева, Д. Г. Почему у Витте не получилось, а Сталин имел успех. К вопросу о влиянии объективных факторов на модернизационные реформы в России // *Terra Economicus*. – 2024. – Т. 22. № 3. – С. 58–74.
- Мы берем фунты стерлингов как валюту расчетов, поскольку в начале XX в. это была наиболее стабильная валюта, в которой исчислялись макроэкономические показатели при международном сопоставлении.
- [2] Уланов, Н. А. Вопросы труда в цифрах : Статистический справочник за 1927–1930 гг. – Москва : Гострудиндат. 1930. – 95 с.
- [3] Корелин, А. П. Россия в 1913 году. – Москва : Ин-т рос. истории РАН, 1995. – 415 с.
- [4] Попов, Г. Г., Чибисова, Е. И. Внешняя торговля и хлебные цены в Российской империи. За или против неоклассических теорем внешней торговли? // *Terra Economicus*. – 2016. – Т. 14. № 3. – С. 87–100.
- [5] Астанина, Л. В., Новикова, И. В. К вопросу о качестве российской системы общего образования в начале XX века // *Современная научная мысль*. – 2023. – № 4. – С. 48–54.
- [6] Обухов, Н. П. Финансирование индустриального развития России в 1900–1914 гг. // *Финансы*. – 2012. – № 2. – С. 58–61.
- [7] Хромов, П. А. Экономическое развитие России в XIX–XX вв. – Москва : Политиздат, 1950. – 552 с.
- [8] Мартынов, С. Д. Государство и экономика: система Витте. – Санкт-Петербург : Наука, 2002. – 402 с.
- [9] Болотов, С. А. Реформаторская деятельность С.Ю. Витте в области финансов и налогов // *Международный бухгалтерский учет*. – 2012. – № 21. – С. 56–64.
- [10] Шингарев, А. Н. Война и финансы // Ежегодник газеты «Речь». – 2016. – С. 313–389.
- [11] Spoerer, M. The political economy of taxation in nineteenth-century Germany // Nützenadel, A., Strupp, C. (eds.) *Taxation, State and the Civil Society in Germany and the United States, 1750–1950*. – Baden-Baden : Nomos, 2007, pp. 51–60. DOI: 10.5771/9783845205892-51.
- [12] Грегори, П. Экономический рост Российской империи (конец XIX – начало XX в.). Новые подсчеты и оценки. – Москва : РОССПЭН, 2003. – С. 255.
- [13] Попов, Г. Г., Раздина, Н. В. Прозрачность и геоэкономика Советской России // *Вестник Томского государственного университета. История*. – 2024. – № 87. – С. 66–76.
- [14] Arnold, A., McCartney, S. National income accounting and sectoral rates of return on UK risk-bearing capital, 1855–1914 // *ResearchGate* : [site]. – URL: <https://www.researchgate.net/publication/237600188> (accessed on July 2, 2025).
- [15] Maito, E. The historical transience of capital: the downward trend in the rate of profit since XIX century // *MPRA Paper*. – 2014. – Paper № 55894. – P. 12.
- [16] Государственный архив Российской Федерации. Ф. Р-8418. Оп. 2. Д. 152.
- [17] Ежегодник Министерства финансов. Выпуск 1915 года. – Петроград, 1915.
- [18] Российский государственный архив социально-политической истории. Ф. 325. Оп. 1. Д. 524.

#### OBJECTIVE REASONS FOR THE FAILURES OF RUSSIA'S MODERNIZATION ACCORDING TO S. YU. WITTE AND THE SUCCESSES OF SOVIET INDUSTRIALIZATION IN THE EARLY 1930S ACCORDING TO I. V. STALIN

**Ponomarenko Elena Vladimirovna,**  
PhD in History, Research fellow,  
Prince Alexander Nevsky Military University (Moscow)

**Safaralieva Dilyara Hadjimetovna,**  
PhD in Economic, Deputy director  
of the Moscow House of Nationalities (Moscow)

**Abstract.** *This article explores the complex topic of Russian economic modernization in the first third of the 20th century. The authors believe that the essence of S. Yu. Witte's reforms and those of the Bolsheviks during the First Five-Year Plan were similar: accelerating the country's transition to industrial development through the transfer of resources from the agricultural sector. Only the methods differed, with the Bolsheviks placing greater emphasis on directive regulation of the economy. This paper focuses on the objective factors that determined the nature and outcome of modernization reforms. The authors argue that a key factor in the success of Stalin's reforms was the institutional changes in Russia caused by the October Revolution of 1917. The authors believe that the consequences of S. Yu. Witte's reforms were positive, but World War I interrupted Witte's path to modernization in Russia. The authors believe that the key mistake of S. Yu. Witte's reforms, as well as of the entire financial policy of the Russian Empire in the early 20th century, was the limitations of direct taxation, given that the tax burden on the Russian economy at that time was no higher than in developed Western countries.*

**Keywords:** *Witte's reforms, first five-year plan, modernization of Russia, economic development of the Russian Empire, ideology and economics.*

© Пономаренко Е.В., Сафаралиева Д.Г., текст, 2026  
Статья поступила в редакцию 12.01.2026.

Ссылка на статью:

**Пономаренко, Е. В., Сафаралиева, Д. Г.** Объективные причины неудач модернизации России по С.Ю. Витте и успехи советской индустриализации начала 1930-х гг. по И.В. Сталину. – DOI 10.34685/HI.2026.72.17.012. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 1(63). – С. 29-36. – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/746.html&j\\_id=67](http://cr-journal.ru/rus/journals/746.html&j_id=67).

ТВОРЧЕСТВО РАХМАНИНОВА И РЕЧЬ ДОСТОЕВСКОГО О ПУШКИНЕ

DOI 10.34685/ИИ.2026.23.26.005

**Серегина Наталья Семеновна,**  
доктор искусствоведения,  
научный сотрудник Российского института  
истории искусств (Санкт-Петербург)  
Email: nsergina@mail.ru

**Аннотация.** Автор рассматривает Пушкинскую речь Ф.М. Достоевского на торжествах открытия в Москве памятника Пушкину как важное событие в истории отечественной культуры. Подчеркивается, что прозвучавшие в ней идеи о русской культуре сохраняют свою актуальность и в настоящее время, и тем более понятен интерес к речи в культурной среде того времени. Внимание к теме пушкинской речи Достоевского автор считает особым «симптомом» русского зарубежья, поскольку прежде всего Пушкин и Достоевский составляли круг литературных интересов известных его представителей, причем не только писателей (Ремизов, Шмелев и др.). Многие положения Достоевского о Пушкине, считает автор, применимы к творчеству Рахманинова как в частностях, так и в общих планах. В статье показано, как творчество Рахманинова отражает историзм сюжетов Пушкина, отмеченных в речи Достоевского, воссоздает интонационный мир России в его исторических движениях и стремлении к всемирной отзывчивости в произведениях европейской программности и в сочинениях русской программности, представляющих мир России.

**Ключевые слова:** код русской культуры, интонационный мир России, пушкинская речь Достоевского, А.С. Пушкин, Ф.М. Достоевский, С.И. Танеев, С.В. Рахманинов, русское зарубежье.

Пушкинская речь Ф.М. Достоевского, произнесенная 8 июня 1880 г. на торжествах открытия в Москве памятника Пушкину (работы А.М. Опекушина) в московском Благородном собрании на заседании Общества любителей российской словесности, стала историческим событием, своими идеями о русской культуре поразив тогдашнюю публику, важными и в наше время. Ее смысл и значение разгадывают критики, писатели, философы.

Наиболее полно материалы об этом событии представлены в публикации П.Е. Фокина и А.В. Петровой [36] и работах В.А. Викторovichа [11; 12].

По словам В.А. Викторovichа, «очень скоро исходный текст Речи оброс разноречивыми интерпретациями и стал средоточием острой идейной борьбы, в которой столкнулись противостоящие друг другу модели исторического развития России. Для одних заявленная Достоевским русская "всечеловечность" была утопией, а для других – пророчеством» [12, с. 2].

Заседание 8 июня сопровождалось концертной программой, в которой предстали виднейшие имена русской культуры – Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев, артисты императорских театров, оркестр и хор под управлением Н.Г. Рубинштейна. Были исполнены увертюра М.И. Глинки к опере «Руслан и Людмила», сцена из трагедии А.С. Пушкина «Скупой рыцарь», сцены из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» и др. Интересный факт: Чайковский в эти дни был в Каменке и 16 июня 1880 г. получил известие об исполнении своих сочинений в этом концерте: «На праздник Пушкина приезжали в Москву артисты Мариинского театра, сообщившие Анатолию, что роли розданы, что спевки хора начнутся летом, одним словом, что постановка решена. Это меня радует. Брат пишет мне, что на пушкинских вечерах Климентова два раза исполняла в костюме и при декорациях сцену письма Татьяны и с большим успехом». [37, с. 363].

Речь Достоевского имела сильное эмоциональное воздействие на публику: «Когда чтение кончилось, вся зала дохнула каким-то вздохом одной исполинской груди, до глубины потрясенной благородным

экстазом любви и мира» [36, с. 178]. «Речь Достоевского вызвала бурю восторгов. Махали платками, потрясали шляпами, плакали. Крикам “браво” и рукоплесканиям не было конца <...> Я видел нескольких членов Общества, которые, сидя на своих креслах, во время чтения речи, просто заливались слезами» [36, с. 172, 173].

В зале присутствовала многочисленная московская, петербургская и провинциальная светская и духовная профессура, деятели музыкальной культуры Н.Г. Рубинштейн, Н.Д. Кашкин, С.И. Танеев и другие. Среди этих имен наиболее интересен в связи нашей темой композитор С.И. Танеев [18] как возможный информатор Рахманинова о том событии, оставившем глубокий след в русской культуре и в жизни многих его участников. Свидетельство о значительности этих впечатлений для Танеева находим в его письме к П. Чайковскому от 06.08.1880 года о Пушкине и об этом Пушкинском празднике: «Мне было весьма приятно услышать на Пушкинском празднике подробность его биографии, дотоле мне неизвестную, именно: под конец жизни он записывал народные выражения, прислушивался, как говорит народ. „Надо учиться русскому языку у просвирен“, – его подлинные слова. Эти слова мы должны помнить и обращать свои взоры к народу» [38, с. 55].

Касаясь мировоззренческих оснований творчества С.И. Танеева, Г.У. Аминова отметила близость танеевской образной сферы положениям пушкинской речи Достоевского: «...свойство “всемирной отзывчивости” (Достоевский) танеевского духа воспринимается не как стремление образованного русского человека “дотянуться” до стандартов западноевропейской цивилизации, но как живая нить, “пуповина”, связующая духовный мир русского композитора со всей вселенной. Это присущее Танееву видение национального сквозь призму общечеловеческого – способность, характерная для многих художников и мыслителей культуры рубежа XIX–XX веков» [1, с.175].

Сергей Иванович Танеев был музыкантом особого склада. Он в 20 лет составил «план жизни» – чего он хочет достигнуть. В 52 года Танеев признался: «Когда я был очень молод, я составил себе расписание того, что я должен сделать до пятидесяти лет, – и все, что я наметил себе, я сделал. Так как я рассчитываю прожить сто лет, то я занят теперь тем, что составляю себе расписание на вторые пятьдесят» [13; 33]. И не надо сомневаться, что Танеев рассказывал Рахманинову о том событии 8.6.1880. Танеев передал Рахманинову творческие принципы системности и глубины творчества.

Рахманинов, редко высказывавшийся в печати, откликнулся на кончину учителя (текст, озаглавленный «Воспоминания» – продиктованная композитором и заверенная его подписью небольшая заметка о С.И. Танееве [8, с. 25]): «6 июня скорострительно скончался Сергей Иванович Танеев: композитор-мастер, образованнейший музыкант своего времени, человек редкой самобытности, оригинальности, душевных качеств, вершина музыкальной Москвы, уже с давних пор, с непоколебимым авторитетом занимавший по праву свой высокий пост до конца дней своих. Для всех нас, его знавших и к нему стучавшихся, это был высший судья, обладавший, как таковой, мудростью, справедливостью, доступностью, простотой. Образец во всём, в каждом деянии своём, ибо что бы он ни делал, он делал только хорошо. Своим личным примером он учил нас, как жить, как мыслить, как работать, даже как говорить, так как и говорил он особенно, “по-танеевски”: кратко, метко, ярко. На устах у него были только нужные слова» [25, с. 68–69].

Краткое высказывание Рахманинова о Танееве нашло продолжение в очерке Леонида Сабанеева «Воспоминания о Танееве», напечатанном в рахманиновском издательстве «Таир» [20, с. 79-80]. Отметим, что в нем Рахманинов публиковал не только свои сочинения [3], но и книги русских писателей–эмигрантов. Здесь, помимо воспоминаний Сабанеева [32], были опубликованы книги Н.К. Метнера [23], А.М. Ремизова [28], И.С. Шмелева [40], Н.В. Плевицкой [24]. Эти фигуры, отмеченные издательской инициативой композитора, требуют пристального рассмотрения в свете художественных предпочтений Рахманинова – как деятели его мировоззренческого круга, пережившие, как и он, историческую катастрофу утраты России [19].

Русскую эмиграцию соединяло стремление сохранить культурные коды России [4], одним из которых было имя и творчество Пушкина. И.А. Бунин в 1924 г., обращаясь к соотечественникам на вечере «Миссия русской эмиграции», говорил о задаче сохранения русской культуры для будущей России: «да будет нашей миссией не сдаваться ни соблазнам, ни окрикам. Это глубоко важно и вообще для несправедливого времени сего, и для будущих праведных путей самой же России <...> Миссия, именно миссия, тяжкая, но и высокая, возложена судьбой на нас» [9].

Д.С. Мережковский в речи «Пушкин с нами» (1937) выразил общее чувство спасительности этого имени для России: «День русской культуры – день Пушкина. Что он для нас? Великий писатель? Нет, больше: одно из величайших явлений русского духа. И еще больше: непреложное свидетельство о бытии России. Если он есть, есть и она. И сколько бы ни уверяли, что ее уже нет, потому что самое имя России стерто с лица земли, нам стоит только вспомнить Пушкина, чтобы убедиться, что Россия была, есть и будет» [22].

Метнер в трактате «Муза и мода» убеждает читателя в неколебимости Красоты, приводя полный текст стихотворения Пушкина «Муза» (В младенчестве моем она меня любила...) [23, с. 21].

Мироощущение Рахманинова в зарубежный период передают его известные всем слова (1934 г.): «У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желаний творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний» [25, с. 131].

Можно сказать, что внимание к теме пушкинской речи Достоевского как ядру русской темы было особым «симптомом» русского зарубежья. Ей были посвящены произведения Ремизова и Шмелева.

Алексей Михайлович Ремизов (1877-1957) – писатель, эссеист, рисовальщик. В издательстве «Таир» были опубликованы наиболее значимые его произведения: «Взвихрённая Русь» (сцены народной жизни в России с 1917 по 1921 год.) (1927), «Три серпа» (1929) и «Посолонь. Волшебная Россия» (1930).

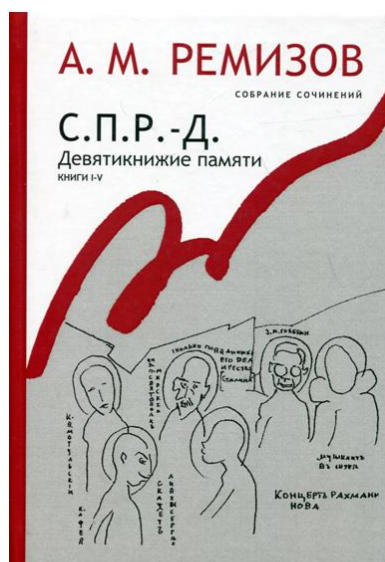


Рисунок А.М. Ремизова «Концерт Рахманинова» на обложке издания

На одном из своих рисунков, подписанном «Концерт Рахманинова», Ремизов запечатлел Рахманинова (без какого-либо портретного сходства, определил позой пианиста) и его слушателей (именованных в рисунке) на одном из концертов, на котором, согласно дневниковой записи Серафимы Павловны Ремизовой, они присутствовали (23 марта 1934 г, 5 февраля 1936 г, 2 апреля 1936 г.) [30, с. 360-363].

Критик И. П. Демидов писал предуведомление к этим парижским концертам: «Рахманинов унес свое "святая святых" на чужбину, чтобы там хранить его, и им служить все той же России, – сейчас поруганной и погранной, но ценою невероятных страданий приближающейся к радостному дню своего воскресения» [цит. по: 20, с. 89-90].

В 1937 г. Ремизов был членом Центрального Пушкинского комитета в Париже. Тогда же был напечатан ряд юбилейных заметок Ремизова о Пушкине, в том числе «Дар Пушкина», с наибольшей полнотой отразившей ремизовское отношение к поэту. Характерным для Ремизова свойством парадоксальности отмечена и заметка под названием «Пушкинская речь», представлявшая реплику на речь Достоевского [31, с. 270-271, 622].

Иван Сергеевич Шмелёв (1873-1950) опубликовал в издательстве «Таир» два выпуска сочинений: «Про одну старуху. Новые рассказы о России» (1927) и «Свет разума» (1928).

В рассказе, давшем название сборнику, речь идет о молитве в эпоху разрушения и поношения веры и используется цитата из второй строки Рождественского Тропаря [34, глас 4]:

Рождество Твое, Христе Боже наш,  
**возсия миру свет разума,**  
в нем бо звездам служащий,  
звездю учахуся,  
Тебе кланяются Солнцу Правды,  
и Тебе ведети с высоты востока:  
Господи, слава Тебе.

Персонаж рассказа – священник, сокрушающийся о силах, творящих препоны молитве в храме, восклицает: «Славить Христа – кому? Кому петь: "Возсия миру Свет Разума?.." Свет-то Разума хранить надо? Хоть в помойке и непотребстве живем, а тем паче надо Его хранить <...> Высший Разум – Господь в сердцах человеческих. И не в едином, а купно со всеми» [43, с. 76].

Пушкин и Достоевский были авторами, входящими в первый круг литературных интересов Шмелева [14; 45]. Он запечатлел свои детские воспоминания о подготовке в Москве к открытию памятника Пушкину в рассказе «Как мы открывали Пушкина»: «Я понимаю, но очень смутно. "Пушкину" открывают памятник. Будет торжество. Он есть, где-то. У нас никто про него не знает, но он – "великий человек". Отца я боюсь спрашивать: скажет, как всегда, – "да ступай-играй, братец... не твое это дело". Сестры не объясняют, отмахиваются: "ну, который стихи писал, поэт-Пушкин... ну, памятник ему ставят!"» [43, с. 284]. В рассказе слышатся голоса людей из народа: «Помни, что вся Россия будет открывать. По-нял?! – Будь-койны-с, пымассс... – Великому человеку памятник, Пушкину! Все знаменитые люди будут» [43, с. 283]. На открытии памятника – «Музыка была полковая, генерал-и-губернатор были... и все пи-чатели, венки держали зеленые, лавры... Так все довольны были... Сдернули парусину – и открылось! Все ура закричали...» [43, с. 286]. О билетах на вечер, посвященный открытию памятника: «Я помню эти билетки. Они остались лежать в кабинетике на столе. Лежали долго, до осени... Я перечитал их все, и везде было одно и то же, – помнится: "Билет для входа на торжество освящения и открытия памятника А.С. Пушкину... сего июня месяца 1880 года". Потом я играл ими, домики из них строил» [43, с. 285]. Заканчивается рассказ знаменательной фразой: «Открывшийся мне в первые годы детства духовный его образ с годами стал только глубже и, пожалуй, еще необъяснимей» [43, с. 288].

В 1937 г. Шмелев, вместе с А.В. Карташевым и Д.С. Мережковским, выступил на торжественном заседании Пушкинского комитета «Пушкин: 1837–1937» – «Речь, прочитанная на торжественном собрании в Варшаве 11 февраля 1937 года "Заветная встреча"». Свою Пушкинскую речь он начинает с Достоевского и продолжает говорить опять о Правде как мериле эстетики: «Пушкин, – сказал Достоевский в московской речи на торжествах открытия памятника великому поэту, – "преклонился перед правдой русского народа". Что же это за правда? – А вот самый тот путь, принятый нами от купели, – нести в мир Правду, всех и вся примиряющую, Божиим освятить мир» [42; 20].

В письме к И. Ильину Шмелёв высказывается в том же роде: «Правда – в людях, не книжная. К людям Христос пришел и не книжное принес, а – жизнь, именно – Свет Разума» [17]. И тут же раскрывает свою личную сопричастность не только к теме рассказа «Свет разума», а прямо к теме Рождественского Тропаря как сердцевины своего мировоззрения о Правде: «Я не мыслитель, не политик. Я – русский человек и русский писатель. И я стараюсь прислушиваться к правде русской, т.е. к необманывающему, к совестному голосу духа народного, которым творится жизнь» [17]. Это высказывание Шмелева созвучно словам Рахманинова (1941 г.): «Я – русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка – это плод моего характера, и потому это русская музыка...» [26]

И так же, как Бунин и Мережковский, Шмелев думал о будущем России: «Для России – надо сберечь детей. Скоро десятилетие, как мы здесь, – живая Россия на чужбине, свободная Россия. Не гордое это притязание так называть себя: это действительность, это строгое послушание, данное нам судьбой, историей. Мы должны быть Россией на чужбине <...> нести великое послушание» [41]. Рахманинов воплотил эту задачу на уровне великого художника, запечатлев образ России в музыке не только для потерявших ее в трагических событиях своего времени, но для всего мира и для самой России [7].

Творчество Рахманинова основано на некоем Замысле, ясно проступающем, хотя и не выраженном вербально. Рахманинов, скупой на словесные комментарии своего творчества, создал свое **высказывание** на собственно музыкальном языке, которое, перефразируя слова Достоевского о Пушкине, «мы теперь без него разгадываем» [2]. Творчество Рахманинова отражает историзм сюжетов Пушкина) [5], названных в речи Достоевского. Многие положения Достоевского о Пушкине применимы к творчеству Рахманинова и в частности, и в общих планах, начиная с опер «Алеко» и «Скупой рыцарь», с образа Пимена, отмеченного Достоевским – в образах древней Руси, лирически монументально представленных во Всенощной Рахманинова и в «Симфонических танцах» [35] с их образом бряцания древних битв и победой древнерусского распева над грозным Dies irae; полетностью танцевальных «воспоминаний» о **той** России, отвечающих онегинской элегичностью.

И уже в самой первой, еще до «Алеко», в студенчестве созданной симфонической поэме «Князь Ростислав» [39] по мотивам поэмы Алексея Толстого – на сюжет эпизода Летописи и «Слова о полку Игореве» о гибели князя Ростислава в Стугне-реке в сражении 1093 года. Обращение композитора в самом начале творческого пути к теме Древней Руси (1891) [27] крайне важно для понимания музыкальной лестницы Рахманиновского космоса, уже здесь совершенного, зримо программного, пронизанного грозными трубными звучаниями, энергичными ритмами конской скачки и созерцательными пространствами образов водной стихии, поглотившей («затворившей») князя Ростислава. Связь первого оркестрового сочинения со «Словом о полку Игореве» не отмечена в пятитомной энциклопедии «Слова о полку Игореве», как не упоминается и поэма Алексея Толстого [46].

Творчество Рахманинова тематически соприкасается с пушкинской речью Достоевского и в полноте национальной идеи как всемирной отзывчивости, выведенной Достоевским на уровень главного качества русской культуры: Пушкин «обладал такою способностью всемирной отзывчивости... И эту-то способность, главнейшую способность нашей национальности, он именно разделяет с народом нашим, и тем, главнейше, он и народный поэт» [15].

Рахманинов в своем творчестве воссоздал интонационный мир России в его исторических движениях [5; 6] и стремлении к всемирной отзывчивости в произведениях европейской программности («Франческа до Римини» «Остров мертвых», «Вариации на тему Корелли, Вариации на тему Паганини»), и в сочинениях русской программности («Весна», «Три русские песни», «Литургии» и «Всенощной»), и в симфониях и концертах, не озаглавленных программно, но ярко представляющих интонационный мир России, его мелодизм.

Феномен рахманиновского мелодизма, в попытках объяснить его устройство, музыковеды связывают с введенным для этого понятием «микротематизма». Однако этот музыковедческий термин, логико-психологически, противоречит духу живой стихии масштабного мелодизма Рахманинова, игнорирует его высокий всеобъемлющий философский смысл. По словам В. Вальковой, «термин "микротематизм" <...> отличается характерной необязательностью и приблизительностью и существует в нашей науке как бы "на птичьих правах"» [10]. Мелодика Рахманинова ассоциируется скорее с противоположным понятием – «макротематизма», который осуществляется во «Всенощной» Рахманинова пространством цитированием целостных древнерусских песнопений при раскрытии их полифонического потенциала в рахманиновской фактуре и гармонии, в которых Рахманинов гениально прозревает многоголосие монодии и образы созерцания богосотворенного мира, погружения в природную и божественную красоту бытия.

Три гения – Пушкин, Достоевский, Рахманинов – сформировали код русской культуры. Пушкин, говорят, создал русский язык. Хотя не только он один. Были Арина Родионовна, Крылов, Грибоедов и не только. Рахманинов тоже не один: с ним древние безымянные песнотворцы, Федор Крестьянин, Глинка, Мусоргский, Чайковский. Римский-Корсаков, Аренин, Калинин. И Прокофьев, и Свиридов.

Рахманинов, великий свидетель переломной эпохи, выразил величие, сердечность и боль русского мира, боль недостижимой *всеотзывчивости*, почерпнув ее из глубин русского мирозерцания дарованной ему силой Откровения о трепетной ценности каждого мгновенья бытия России. Повторим слова современника композитора: «Сергей Васильевич Рахманинов унес свое "святая святых" на чужбину, чтобы там хранить его, и им служить все той же России» (1933).

Споры о всемирной отзывчивости России продолжаются и сегодня, а музыка Рахманинова остается универсальным посланием миру на языке русской культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] Аминова, Г. У. Мировоззренческие основания творчества С.И. Танеева в свете русской религиозно-философской традиции // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – № 26. – С. 173-180.
- [2] Антипина, Е. С., Прохоренкова, С. А. И.А. Бунин и С.В. Рахманинов: к вопросу о моделировании творческой языковой личности и ее картины мира // Преподаватель XXI век. – 2022. – № 1. Ч. 2. – С. 396–410.
- [3] Антипов, В. И. Творческий архив С. В. Рахманинова: указатель произведений : сб. ст. – Тамбов : Изд-во Першина Р. В., 2013. – С. 56-57.

- [4] *Бакунцев, А. В.* Речь И. А. Бунина «Миссия русской эмиграции» в общественном сознании эпохи // Ежегодник Дома русского зарубежья имени А. Солженицына. 2013. – Москва : Дом рус. зарубежья им. А. Солженицына, 2014. – С. 268-337.
- [5] *Бекетова, Н. В.* Творчество Рахманинова в свете традиции русской историософии // Музыкальная семиотика: история и методология науки. Семиотические аспекты музыкального творчества : по материалам Междунар. науч. конф. 16–17 нояб. 2006 г. : в 2 ч. Ч. I. – Астрахань : ДПО АИПКП, 2006. – С. 196-205.
- [6] *Бекетова, Н. В.* Сергей Рахманинов как духовное явление эпохи // Эпоха Сергея Рахманинова : к 125-летию С. В. Рахманинова : материалы междунар. науч.-практ. конф. – Тамбов : ТГТУ, 2003. – С. 5-35.
- [7] *Бекетова, Н. В.* Концепция национального самосознания в русской музыке: к проблеме методологии // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития : Сб. ст. // Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 1. – С. 25-31.
- [8] *Бородин, Б. Б.* «Апокрифы» Рахманинова // Музыка в системе культуры : науч. вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 34. – С. 24-40.
- [9] *Бунин, И. А.* Миссия русской эмиграции (Речь, произнесенная в Париже 16 февраля 1924 г.) // *Бунин, И.* Великий дурман. – Москва, 1997. – С. 126-138.
- [10] *Валькова, В. Б.* Микротематизм: метаморфозы и научные ресурсы музыковедческого понятия // Музыкальная академия. – 2019. – № 3. – С. 198-217.
- [11] *Викторович, В. А.* Эффект «Пушкинской речи» в русской журналистике // *Неизвестный Достоевский.* – 2021. – Т. 8. № 2. – С. 122–156;
- [12] *Пушкинская речь Ф.М. Достоевского как историческое событие / ред.-сост. Викторович В. А.). – Москва : Альма Матер, 2024. –700 с.*
- [13] *Гольденвейзер, А. Б.* Мои воспоминания // Танеев. Материалы и документы. Т. 1. – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1952. – С. 304.
- [14] *Дзыга, Я. О.* Жизнь пушкинских строк в творчестве И. С. Шмелёва // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2009. – № 3. – С. 55-61; *Дунаев, М.* Достоевский и Шмелев // *Достоевский : материалы и исслед. : в 10 т. Т. 3.* – Ленинград, 1978. – С. 217–221.
- [15] *Достоевский, Ф. М.* Речь о Пушкине // *Достоевский, Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 26. – Ленинград : Наука, 1984. – С. 145.
- [16] *Есаулов, И. А.* Пушкинская речь Ивана Шмелева: новый контекст понимания // Проблемы исторической поэтики. – 2013. – № 11. – С. 414.
- [17] И.С. Шмелев – И.А. Ильину 22/9 янв. 1927 г. // *Ильин, И. А.* Собрание сочинений : Переписка двух Иванов (1927–1934) / Сост. Ю.Т. Лисица. – Москва : Рус. книга, 2000. – С. 15.
- [18] История русской музыки в исследованиях и материалах : Т. 2: Сергей Иванович Танеев : Личность, творчество и документы его жизни. К 10-ти летию со дня смерти, 1915–1925 / Под ред. *К.А. Кузнецова.* — Москва ; Ленинград : Музсектор Госиздата, 1925. – 205 с.
- [19] *Кузнецова, Е. М.* Рахманинов в эмиграции: социокультурная и творческая адаптация: дис. ... канд. искусствовед. – Москва, 2016. – 269 с.
- [20] *Стюарт Кэмпбелл.* Русский Париж Сергея Рахманинова [=Stuart Campbell. The Russian Paris of Sergei Rachmaninoff] / подгот. публ. С. Г. Зверевой и Г. Л. Лапшинова // *Muzikologija.* – 2021. – Issue 30. – P. 75-104. – URL: [https://www.researchgate.net/publication/353076739\\_The\\_Russian\\_Paris\\_of\\_Sergei\\_Rachmaninoff](https://www.researchgate.net/publication/353076739_The_Russian_Paris_of_Sergei_Rachmaninoff) (дата обращения: 15.12.2025).
- [21] *Любомудров, А. М.* Иван Шмелёв между светской и церковной традициями // Христианство и русская литература : сб. ст. Сб. 5. – Санкт-Петербург : Наука, 2006. – С. 391-428.
- [22] *Мережковский, Д. С.* Пушкин с нами // А.С. Пушкин: pro et contra : Личность и творчество Александра Пушкина в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Т II. / Сост.: В.М. Маркович, Г.Е. Потапова. – Санкт-Петербург : РХГИ, 2000. – 704 с. С. 5.
- [23] *Метнер, Н. К.* Муза и мода. – Париж : Таир, 1935. – 154 с.
- [24] *Плевицкая, Н.* Мой путь с песней. – Париж : Таир, 1930. – 116 с.
- [25] *Рахманинов, С. В.* Литературное наследие : в 3 т. Т. 1 / сост. З.А. Апетян. – Москва : Сов. композитор, 1978. – 648 с.
- [26] *Рахманинов, С. В.* Музыка должна идти от сердца : [интервью с Дэвидом Иуеном] / публ. З. Апетян // Советская музыка. – 1973. – № 4. – С. 102-103.

- [27] *Рахманинов, С. В.* Князь Ростислав : Партитура. – Москва, 1947.
- [28] *Ремизов, А. М.* Взвихрённая Русь (сцены народной жизни в России с 1917 по 1921 год.) / – Париж : Таир, 1927. – 534 с.
- [29] *Ремизов, А. М.* Московские любимые легенды: Три серпа. Часть 1. – Париж : Таир, 1929. – 160 с.
- [30] *Ремизов, А. М.* Собрание сочинений Т. 17: С.П.Р.-Д. Десятки книжки памяти. Кн. I–V / Ред. А.М. Грачева. – Санкт-Петербург : Полиграф, 2023. – 678 с.
- [31] *Ремизов, А. М.* Пушкинская речь // А.С. Пушкин : pro et contra : личность и творчество А. Пушкина в оценке русских мыслителей и исследователей : антология / сост.: В.М. Маркович, Г.Е. Потапова. – Санкт-Петербург : Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2000. – С. 270-271.
- [32] *Сабанеев, Л. С.И.* Танеев : мысли о творчестве и воспоминания о жизни. – Париж : Таир, 1930. – 217 с.
- [33] *Старостин, И.* Танеев-учитель // Научный вестник Московской консерватории. – 2011. – № 4. – С. 182.
- [34] Тропарь Рождества. Обр. Лядова // Азбука певческая : [сайт]. – URL: <https://azbyka.ru/kliros/> (дата обращения: 15.12.2025).
- [35] *Федякин, С. Р.* «Симфонические танцы» С.В. Рахманинова в контексте истории русской эмиграции // Ad multos annos [= На долгие годы] : К юбилею В. А. Москвина / Сост.: Н.Ф. Гриценко, М.А. Васильева [и др.]. – Москва : Дом рус. зарубежья им. А. Солженицына, 2015. – 322-347.
- [36] *Фокин, П. Е., Петрова, А. В.* «Пушкинская речь» Ф.М. Достоевского как событие (по материалам рукописного фонда Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля) // Неизвестный Достоевский. – 2020. – Т. 7, № 2. – С. 162-195.
- [37] *Чайковский, П.И.* Переписка с Н.Ф. фон-Мекк : Т 2: 1879–1881. – Москва ; Ленинград : Academia, 1935. – 677 с.
- [38] *Чайковский, П. И., Танеев С. И.* Письма / ред.-сост. В.А. Жданов. – Москва : Госкультпросветиздат, 1951. – 555 с.
- [39] *Шаталова, А. А.* Симфонические произведения С. В. Рахманинова как отражение национальной идеи в русской музыке : дис. ... канд. искусствовед. – Санкт-Петербург, 2024. – С. 73-80.
- [40] *Шмелёв, И. С.* Про одну старуху : Новые рассказы о России». – Париж : Таир, 1927. – 199 с.
- [41] *Шмелёв, И. С.* Для России // *Шмелев, И. С.* Душа Родины : Сб. статей от 1924–1950 г. – Париж : Russisches Wissenschaftliches Institut in Paris, 1967. – С. 287.
- [42] *Шмелёв, И. С.* Пушкин: 1837–1937. Речь, прочитанная на торжественном собрании в Варшаве 11 февраля 1937 года // Русская классика: pro et contra : Железный век : антология / Сост.: И.А. Есаулов, Т.Г. Петрова. – Санкт-Петербург : РХГА, 2017. – С. 1012.
- [43] *Шмелев, И. С.* Собрание сочинений : в 5 т. Т 2: Въезд в Париж. Рассказы. Воспоминания. Публицистика. – Москва : Рус. книга, 1998. – 512 с.
- [44] *Шмелёв, И.* Свет разума. – Париж : Таир, 1928. – 173 с.
- [45] *Щенникова, Л. П.* Ф. Достоевский и И. Шмелев : компаративистический аспект // Вестник СПбГУКИ. – 2012. – № 4(13). – С. 174-180.
- [46] Энциклопедия «Слова о полку Игореве» : В 5 т. / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – Санкт-Петербург : Дмит. Буланин, 1995.

## RACHMANINOV'S WORKS AND DOSTOEVSKY'S SPEECH ABOUT PUSHKIN

**Seregina Natalia Semenovna,**  
D. in Art History, Researcher,  
Russian Institute of Art History (Saint-Petersburg)

**Abstract.** *The author examines Fyodor Dostoevsky's Pushkin speech at the unveiling of the Pushkin monument in Moscow as a significant event in the history of Russian culture. He emphasizes that the ideas about Russian culture expressed in it remain relevant today, making the interest in the speech in the cultural milieu of that time all the more understandable. The author considers Dostoevsky's attention to the theme of Pushkin's speech a special "symptom" of the Russian diaspora, since Pushkin and Dostoevsky primarily constituted the literary interests of its famous representatives, and not only writers (Remizov, Shmelev, and*

others). The author believes that many of Dostoevsky's pronouncements on Pushkin are applicable to Rachmaninoff's work, both in specific and general terms. The article shows how Rachmaninov's work reflects the historicism of Pushkin's themes, noted in Dostoevsky's speech, and recreates the intonational world of Russia in its historical movements and striving for global responsiveness in works of European programmatic music and in works of Russian programmatic music, representing the world of Russia.

**Keywords:** Russia's culture code, intonational world of Russia, Dostoevsky's Pushkin speech, A.S. Pushkin, F.M. Dostoevsky, S.I. Taneyev, S.V. Rachmaninov, Russian diaspora.

© Серегина Н.С., текст, ил., 2026  
Статья поступила в редакцию 27.11.2025.

Ссылка на статью:

**Серегина, Н. С.** Творчество Рахманинова и речь Достоевского о Пушкине. – DOI 10.34685/ИИ.2026.23.26.005. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 1(63). – С. 37-44. – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/738.html&j\\_id=67](http://cr-journal.ru/rus/journals/738.html&j_id=67).

---

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО:  
СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ**

DOI 10.34685/ИИ.2026.66.13.013

**Чжоу Мингэ,**

аспирант, Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (Москва)  
Email: 2282091903@qq.com

**Чекменева Регина Робертовна,**

кандидат искусствоведения, профессор,  
Институт «Академия имени Маймонида» (Москва)  
Email: r.budagyan@mail.ru

**Аннотация.** *Международный конкурс имени П.И. Чайковского является одним из значимых музыкальных состязаний не только Российской Федерации, но и мира, наряду с такими состязаниями, как Queen Elisabeth Competition, Bach Competition, Cleveland International Piano Competition и многими другими. Исполнители и музыканты различных специальностей стремятся продемонстрировать свое мастерство, владение инструментом, художественное видение исполняемых сочинений, принимая участие в этом Конкурсе. В статье проанализированы исторические аспекты становления и развития состязания, особенности его организации, радикальная трансформация по некоторым показателям, что, безусловно, положительно сказалось на качестве организации мероприятия. О непредвзятости проведенного авторами исторического и художественного анализа свидетельствует достаточно широкий диапазон мнений отечественных и зарубежных деятелей культуры и исполнителей относительно Конкурса, прозвучавших на протяжении почти семидесятилетней истории этого музыкального состязания мирового уровня.*

**Ключевые слова:** *международный конкурс имени П.И. Чайковского, исполнительское мастерство, академическая музыка, музыкальный конкурс, пианисты.*

Международный конкурс имени П.И. Чайковского – один из наиболее популярных и престижных мировых конкурсов академической музыки, наряду с такими состязаниями, как Queen Elisabeth Competition, Bach Competition, Cleveland International Piano Competition и многими другими. Конкурс Чайковского поистине является музыкальным достоянием отечественной культуры. Американский член жюри номинации «Скрипка» Международного конкурса имени П.И. Чайковского Е. Цимбалист заявил однажды: «Это единственный конкурс, в котором я соглашаюсь участвовать. Других для меня не существует – это самый серьезный конкурс в мире. <...> В СССР имеются бесконечные возможности для способных людей. С детского возраста, с первого класса музыкальной школы, ребенок попадает в идеальные условия, его талант пестуют как национальное достояние, независимо от материального и социального положения его родителей. Следует ли удивляться, что на конкурсах вы берете все первые места (это всё же некоторое преувеличение. – С.В.)?» [Цит. по: 1] Стоит также привести высказывания и ректора Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, доктора искусствоведения, заслуженного деятеля искусств России, профессора А.С. Соколова: «Международный конкурс имени Петра Чайковского – это не просто какое-то состязание, привлекающее к себе внимание время от времени. Это часть истории – которая наполнена событиями, выходящими далеко за пределы и самого конкурса, и самой России. Это общемировая ценность» [2]. Одна из статей на официальном сайте информационного агентства Интерфакс озаглавлена: «Конкурс, изменивший жизнь страны [3]. Фактически данное утверждение можно считать абсолютно объективным, качественно и существенно описывающим положение конкурса в профессиональных и любительских объединениях.

Конкурс имени П.И. Чайковского, как и приведенные ранее состязания, отличается высоким уровнем организации, строгими, но объективными критериями судейства, исключительной художественной

ценностью. Благодаря проведению подобных мероприятий современным исполнителям становится возможным заявить о своем мастерстве широкой аудитории, продемонстрировать уровень владения инструментом, в полной мере реализовать художественное воплощение избранного репертуара. Помимо всего вышеперечисленного, исполнительские конкурсы способствуют реализации здорового соревнования, в ходе которого выявляются лучшие музыканты, качественные интерпретации известных академических произведений, грамотное выстраивание репертуарной политики и многое другое. Таким образом, уровень исполнительского и интерпретационного мастерства безусловно возрастает, а в глобальном смысле – в качественную сторону трансформируется и культура в целом, что в силу современной глобализации и компьютеризации является одним из необходимых аспектов сохранения культурной идентичности. Подобного мнения в своем исследовании «Об актуальных проблемах функционирования музыкальных конкурсов в современном культурном пространстве» придерживается и М. Е. Пухлякко: «Исполнительский музыкальный конкурс как социокультурный феномен отображает соревновательную (агоничную) природу культуры» [4, с. 42].

Международный конкурс имени П.И. Чайковского, как и многие другие соревнования в области музыкального искусства, оказывают воздействие не только на специалистов данной профессии. Представители широкой аудитории также вовлечены в процесс судейства, исполнения музыкантами выбранного репертуара, соблюдения участниками, членами жюри определенных правил и регламентов. Как стало известно из репортажа К. Левиевой «Об искусстве без границ. Звучный успех. Virtuozы в Москве» на общероссийском федеральном телеканале «Первый канал»: «За выступлениями участников из 23-х стран XVII конкурса в 2023 году онлайн следили более 50-ти миллионов человек. Высочайший уровень исполнения и международный статус. Интерес к главному событию в мире классической музыки огромный» [5]. В 2023 году на конкурс было подано более 700 заявок из 41 страны: Россия, Китай, Франция, Грузия, США, Япония и др. В настоящее время в конкурсе принимают участие музыканты по шести специальностям: фортепиано, скрипка, виолончель, сольное пение, деревянные духовые, медные духовые. Заметим, что последних четырех специальностей не было во время проведения первого конкурса имени П.И. Чайковского. Как известно, в 1958 году были заявлены исключительно две – фортепиано и скрипка.

Действительно, число зрителей, наблюдающих за ходом конкурсного мероприятия, огромно. «Конкурс, – заметил как-то Лев Власенко, – не только форма выявления лучших, но и невероятная школа для тех, кто любит музыку» [6, с. 45]. «Взаимосвязь общественной жизни и музыки – это, по сути, аксиома, утверждаемая не личными соображениями, а полностью музыкальной историей. Ее познание показывает, что музыка регулируется жизненными ориентирами, воспринимает процессы общественной жизни, оценивает и отражает процессы жизни своими специфическими средствами. Это объясняется отсутствием в музыке внешних воздействий, в связи с чем она влияет на сознание масс не через определенные образы, сформированные органами чувств, но другими способами, которые ведут к содружеству, исканиям подобных символов в действительном мире, мире человеческих ощущений и мире искусства» [7].

Конкурс имени П.И. Чайковского, как мы отмечали ранее, долгое время был одним из наиболее масштабных и значимых в мире музыкальных событий, своего рода «олимпиадой», во многом определявшей вектор развития исполнительского искусства. «То, о чем мечтал Сталин, – распространить влияние нашей страны на весь мир – удалось музыкантам, – говорил пианист Владимир Крайнев, победитель IV конкурса. – В Америке ли, в Азии ли, лучшие педагоги – выходцы из России или их ученики. Весь мир заполнила русско-советская исполнительская школа. Да, это исторический факт – в “тоталитарном” СССР, особенно во времена “застоя”, музы были под надежным покровительством государства, а таланты получали возможность самореализации. Правда, и спрашивали с них строго. Скрипач Владимир Спиваков (IV конкурс, вторая премия) вспоминает: “Нас, помню, так накачивали, что у всех колени дрожали: государство потратило огромные деньги, вы обязаны получить первую, в крайнем случае вторую премию!”» [8]

Несмотря на большую часть положительных отзывов о международном конкурсе имени П.И. Чайковского, в современном искусствоведении существуют работы, в которых авторы указывают и на некоторые проблемные стороны проведения данного состязания. В частности, Л.Л. Цоцонава в своей статье «Роль конкурсов в жизни современного музыканта» пишет следующее: «Международный конкурс им. П.И. Чайковского, который потерпел за последние 2 десятилетия абсолютное фиаско из-за несправедливых решений жюри и громких скандалов, потерял статус самого главного и важного

музыкального конкурса в мире. Но начал свое возрождение в 2011 году под руководством В. Гергиева, который внес потрясающие нововведения: в интернете велись online-трансляции не только основных конкурсных прослушиваний, но также и репетиций всех конкурсантов» [9].

Некоторую критическую оценку известного конкурса можно увидеть и на официальном сайте ведущего российского издания об академической и современной музыке «Музыкальное обозрение». Как сказано в статье, 1990 – 2000-е – далеко не лучший период в истории конкурса имени Чайковского. Развал Советского Союза, политическая неопределенность, экономические потрясения – это основные факторы, повлиявшие на понижение престижа состязания: «Бренд “Конкурс Чайковского” потускнел. Конкурс Чайковского перестал быть той витриной музыкальной жизни, какой он был в СССР, уже не возбуждал былого интереса у любителей музыки. Был не так, как прежде, привлекателен для молодых музыкантов из-за рубежа. Состав участников формировался в основном из россиян, музыкантов стран СНГ и Юго-Восточной Азии, а представителей традиционно сильных музыкальных держав Европы и Америки стало меньше» [10].

В этот период Министерство культуры РФ всякий раз назначало новых организаторов конкурса, что также разрушительно сказалось на значимости мероприятия: его проводили то Дирекция республиканских и международных конкурсов МК РФ (1994), то государственная концертная компания «Содружество» (1998), то Госконцерт (2007). Как жюри конкурса в целом, так и некоторых отдельных его членов подозревали в протекции определенных конкурсантов, предвзятости и содействии личным ученикам, студентам коллег. Ряд принятых решений казался абсурдно странным. В 1994 г. жюри, сформированное из лауреатов предыдущих конкурсов имени П.И. Чайковского, не присудило первые премии участникам по специальностям «Фортепиано» и «Скрипка». Что касается виолончелистов, то и представители данной специальности не удостоились первых трех премий. В 1998 году конфликтом сопровождался конкурс у пианистов: фаворит состязания Алексей Султанов не прошел в финал, так как жюри сочло исполнение музыкантом сонаты С.С. Прокофьева излишне темпераментным. Данный факт спровоцировал грандиозный скандал, а также резкую реакцию прессы и публики. В тот год первая премия была присуждена Денису Мацуеву. Председатель жюри, композитор Андрей Эшпай, объявляя итоги второго тура, сказал, что «ему стыдно за то, что Алексей Султанов не прошел в финал». В этой связи «заключительный тур не вызывал никаких эмоций, многие журналисты и специалисты открыто возмущались результатами фортепианного конкурса, интригами и необъективными судьейскими решениями» [10]. Тем не менее, несмотря на конкретные неблагоприятные аспекты Конкурса, в проведении мероприятия были замечены и положительные стороны: в частности, впервые в истории конкурса состоялось присуждение Гран-при: обладателем стала ныне одна из популярных российских и мировых певиц Хибла Герзмава.

Валерий Абисалович Гергиев, возглавив оргкомитет Конкурса, актуализировал и другие новшества. Так, для проведения более объективного судейства Гергиев пригласил в жюри выдающихся мировых музыкантов, среди которых стоит выделить:

- специальность «Фортепиано»: Денис Мацуев (Россия), Владимир Виардо (Россия/США), Виктор Ерьско (Россия), Ик Чху Мун (Южная Корея), Хидеко Кобаяши (Япония), Ли Минцян (Китай) и др.;

- специальность «Скрипка»: Виктор Третьяков (Россия), Кристоф Барати (Венгрия), Юрий Башмет (Россия), Эдуард Вульфсон (Швейцария), Лю Чжиюн (Китай), Павел Милюков (Россия), Лоренц Настурика-Гершовичи (Румыния), Вадим Репин (Россия), Эдуард Тадевосян (Армения);

- специальность «Виолончель»: Сурен Багратуни (США/Армения), Александр Князев (Россия), Юрий Лоевский (Россия), Ма Вэнь (Китай), Владимир Перлин (Беларусь), Александр Рамм (Россия), Кирилл Родин (Россия), Сергей Ролдугин (Россия);

- специальность «Сольное пение»: Эльчин Азизов (Азербайджан), Алессандро Ариози (Италия), Ольга Бородина (Россия), Хибла Герзмава (Россия), Дмитрий Корчак (Россия);

- специальность «Деревянные духовые инструменты»: Виктор Кулык (Россия), Ма Юн (Китай), Николай Мохов (Россия), Павел Соколов (Россия), Родион Толмачёв (Россия), Алексей Уткин (Россия), Цзинь Цзинчунь (Китай), Юань Юань (Китай);

- специальность «Медные духовые инструменты»: Александр Афанасьев (Россия), Дай Чжонхуэй (Китай), Владимир Кафельников (Россия), Алексей Лобиков (Россия), Тимур Мартынов (Россия).

Еще одним преобразованием оказалось увеличение значимости призов. Лауреаты Конкурса, согласно актуальным правилам, получают возможность на три года после завершения мероприятия выступать с лучшими мировыми коллективами: симфоническим оркестром Мариинского театра, Лондонским симфоническим оркестром, Миланским симфоническим оркестром имени Джузеппе Верди и др.

В 2011 году на XIV конкурсе Гергиев утвердил принципиально новую систему итогового подсчета голосов и оценок членов жюри для выявления лауреатов: специальную компьютерную программу анализа оценок и автоматического подведения итогов «Scores of Harmony». Программа устроена таким образом, что она усредняет все очень высокие или очень низкие оценки жюри, сводя к минимуму необъективность и влияние авторитетных судей на конечный результат. То есть, окончательный результат на каждого участника выводится посредством применения математической формулы, что нейтрализует выстраивание и редактуру шкалы оценок для непропорционального продвижения на лидирующие позиции музыкантов с недостаточно высокими баллами.

Очередной реорганизацией Конкурса стало его проведение в двух городах Российской Федерации – Москве, где проходили прослушивания по специальностям «Фортепиано» и «Виолончель», и Санкт-Петербурге, где состязались скрипачи, вокалисты и духовики.

Теперь обратимся к историческому анализу становления главного музыкального состязания нашей страны.

## 1. Создание и история конкурса.

16 ноября 1957 года Н.А. Михайлов подписал приказ министра культуры СССР № 685 «О проведении в г. Москве Международного конкурса пианистов и скрипачей имени П.И. Чайковского». Изначально в 1951 году председателем Комитета по делам искусств Н.Н. Беспаловым было предложено провести в Москве музыкальный праздник и международный конкурс пианистов и дирижеров. Позже был создан проект Оргкомитета во главе с Д.Д. Шостаковичем. Членами комитета выступили 25 представителей музыкальной и хореографической специальностей Союза. Оргкомитету было поручено тщательно проверить персональный состав иностранных гостей. Далее Шостакович подписал «Перспектив фестивалю», из которого было ясно, что главным событием праздника становится конкурс.

Смерть И.В. Сталина в марте 1953 г. приостановила процесс подготовки мероприятия, и «итоговое решение о проведении Международного конкурса пианистов и скрипачей имени П.И. Чайковского (вместо первоначально предполагавшегося конкурса пианистов и дирижеров) было принято в 1956 году» [11]. Сам конкурс стартовал в 1958 году и по сей день проводится один раз в четыре года. Первый конкурс, как уже было отмечено, состоял только из двух специальностей – фортепиано и скрипки. В 1962 году, во втором конкурсе была представлена еще одна специальность – виолончель; в третьем конкурсе, в 1966 году – вокальная группа, а в 2019 году – медные и деревянные духовые инструменты, что сделало конкурс еще более разнообразным.

Основной причиной создания и реализации масштабного конкурсного мероприятия было политическое и миротворческое воздействие на определенные страны: «в программной части документа говорилось о том, что «Конкурс имел бы серьезное политическое значение», и этот довод оказался решающим для руководителя страны Никиты Хрущёва (он наложил резолюцию: «Провести»). Верно было бы сказать, что *Конкурс Чайковского* – так его стали называть – имел *миротворческое значение*, поскольку в те годы ситуация в мировой политике приблизилась к наибольшему напряжению (XX съезд партии в СССР, события в Венгрии и Польше, кризис на Ближнем Востоке). Исполнительское искусство с большой убедительностью и вполне своевременно выступило как *призыв к миру*. Во всяком случае, «железный занавес», пытавшийся изолировать советскую культурную жизнь, дал серьезную трещину» [12].

Как вспоминали критики, конкурс был организован по-советски, подразумевая покоряющий всех окружающих масштаб мероприятия, финансовую поддержку со стороны государства, непосредственную подготовку к состязанию, уровень исполнительского мастерства всех музыкантов, художественную составляющую программ, денежные премии лауреатам конкурса, присутствие именитых и выдающихся исполнителей в роли членов жюри, а также председателя Оргкомитета – самого известного советского композитора Д.Д. Шостаковича. Иностранцы в этот год представили 22 страны, что демонстрировало привлекательность и авторитетность Конкурса для зарубежных коллег. Что касается членов жюри, то список поражал своей исключительностью и уникальностью. *Первый конкурс*, специальность фортепиано: Эмиль Гилельс (председатель), Генрих Нейгауз, Лев Оборин, Святослав Рихтер; *Второй конкурс*, специальность фортепиано: Эмиль Гилельс, Яков Флиер, Бруно Зайдльхофер, Магда Тальяферро; скрипка: Давид Ойстрах (председатель), Леонид Коган, Ефрем Цимбалист, Гражина Бацевич, Элен Журдан-Моранж (Hélène Jourdan-Morhange) (трое последних – западные музыканты мировой известности). *Третий конкурс*: в фортепианном жюри – легендарный профессор композиции Жюльетт Надя Буланже (Nadia Boulanger), в скрипичном – Йозеф Сигети; в жюри виолончелистов – Мстислав Ростропович (председатель), Даниил Шафран, Гаспар Кассадо-и-Мореу (Gaspar Cassadó i Moreu), Морис Марешаль (Maurice Maréchal), Григорий Пятигорский, Пьер Фурнье (Pierre Fournier); у вокалистов – Сергей Лемешев, Мария Максакова, Ирина Архипова, Марк Рейзен, композитор Георгий Свиридов.

В 2011 г. Конкурс возглавил советский и российский дирижер, художественный руководитель и директор Мариинского театра, а с 2023 г. – генеральный директор и Большого театра В.А. Гергиев, сохранив традицию приглашать в жюри мероприятия артистов с мировой известностью и крупных организаторов в области концертного дела. Среди основных выделим следующих: В. Ашкенази, Е. Бронфман, П. Донохоу, Б. Дуглас, Ю. Башмет, М. Венгероу, А.-С. Муттер, М. Брунелло, А. Менезес, Д. Герингас и др.

## 2. Организационная структура и процесс конкурса.

### Организация и управление

Оргкомитет первого и последующих конкурсов имени П.И. Чайковского, как мы отметили ранее, состоял исключительно из известных музыкантов, а управление мероприятием осуществлял государственный Росконцерт. Эта профессиональная структура обеспечивала эффективную работу конкурса и поддержание его художественных стандартов.

На конкурсе в 1970 году отдельные члены жюри по специальности «Сольное пение», в частности, Мария Каллас (Maria Callas) и Тито Гобби (Tito Gobbi) внесли несколько изменений в организацию мероприятия. По мнению оперной дивы, возраст участников необходимо было ограничить 25-26 годами, так как вовлечение в конкурсное состязание уже сложившихся исполнителей, особенно тех, кто получил признание в оперных театрах, недопустимо. Одновременно Каллас предложила омолодить и состав жюри по той причине, что представители старшего поколения, на ее взгляд, подходили к оценкам вокального исполнительства с устаревших позиций. Данной точки зрения придерживался и Тито Гобби.

С момента прихода в Конкурс Валерия Гергиева, как отмечает советский и российский пианист, музыковед и музыкальный критик Леонид Евгеньевич Гаккель, мероприятие вернуло прежнюю значимость, свойственную первым, еще советским, годам проведения состязания: «Реализовано было все. А главное – и ради этого, уверен, устраивается любой исполнительский конкурс – открылось выдающееся исполнительское дарование, и это был российский пианист Даниил Трифонов. Что-то могло не получиться у Оргкомитета, где-то уровень Четырнадцатого конкурса мог подниматься и понижаться (у скрипачей не была присуждена первая премия), но в целом Конкурс вернулся к своей насыщенной артистической жизни, к своему праздничному настроению, ко всему, что отличало его самые светлые годы» [12].

В XV Конкурсе в 2015 году был усовершенствован ряд организационных деталей: введен электронный подсчет голосов членов жюри, увеличена сумма вознаграждения обладателю Гран-при, а также качественно изменился состав жюри по специальности «Скрипка». В него вошли такие именитые

музыканты, как Юрий Башмет, Виктор Третьяков, Максим Венгеров, Борис Кушнир, Леонидас Кавакос, Вадим Репин, Илья Калер, Николай Цнайдер и др.

### Система конкурса

Международный конкурс имени П.И. Чайковского состоит из нескольких туров (отборочного по видеозаписям и трех основных), что обеспечивает безусловное превосходство финалистов-победителей. В частности, XVII Конкурс по специальности «Фортепиано» проходил больше недели, так как первый тур состоялся 20 июня 2023 года, второй – 24 июня 2023 года, третий – 27 июня 2023 года. Примерно столько же времени занимал конкурс и по специальности «Скрипка»: 21 июня – первый тур, 23 июня – второй, 27 июня – третий. Как следует из Положения о XVII Международном конкурсе имени П.И. Чайковского: «п. 1.4. К участию в Третьем туре будет допущено не более 6 пианистов, 6 скрипачей, 6 виолончелистов, 8 вокалистов (4 мужчины и 4 женщины) и 8 исполнителей на деревянных духовых инструментах и 8 исполнителей на медных духовых инструментах. п. 2. Первый и Второй туры – исполнение сольной программы, третий тур – выступление с оркестром» [13]. Последнее, информация из пункта 2 Положения, касается музыкантов всех специальностей.

### Критерии оценивания жюри конкурсантов

Для примера обратимся к критериям оценивания, которыми руководствовался известный российский и американский виолончелист Г. Пятигорский. «Я сужу о таланте человека, – писал он после конкурса, – по трем главным “преимуществам”: 1) голова, интеллект; 2) сердце, эмоции, чувства; 3) техническое совершенство, предопределяющее возможность воплощения любых замыслов. Если одно из этих трех качеств перевешивает, это серьезный недочет. Держать такой “баланс” в должном виде – самая важная задача». Вероятно, под этими словами могли бы подписаться большинство членов жюри конкурса имени П.И. Чайковского (да и других состязаний).

На XV Конкурсе в 2015 году китайский баритон Юань Чэнье (Yuan Chenye) был приглашен в качестве члена жюри специальности «Вокал», став его единственным азиатским представителем. Еще в 1994 году профессор Юань Чэнье завоевал золотую медаль на X Международном конкурсе вокалистов имени П.И. Чайковского, являясь единственным китайским певцом, удостоенным этой чести за полвека с момента основания конкурса.

В ходе анализа данного пункта статьи относительно параметров выставления оценок членами жюри стоит выделить мнение известного виолончелиста и органиста, лауреата VI и IX Конкурсов Александра Князева. Как утверждал музыкант в одном из своих интервью, студенты членов жюри не должны принимать участие в состязании: «Сейчас конкурс Чайковского вышел на совершенно новый рубеж: изменилась система голосования, появилось правило, не позволяющее студентам членов жюри участвовать в конкурсе. Для меня это очень важный момент. Конечно, стопроцентной объективности в музыке быть не может, но, когда играет твой ученик, каким бы честным и объективным ты не был, все равно будешь слушать по-другому. И действительно, на некоторых конкурсах ситуация уже превращалась в какой-то “междусобойчик” педагогов, чьи студенты соревнуются. Меня это страшно раздражало. Но в этот раз состав жюри совершенно иной: на конкурс приехали музыканты, которые вообще не преподают. Например, Миша Майский никогда не имел учеников, я сам не преподаю уже более 10 лет» [14]. В данном интервью музыкант также говорил и о недостаточно честном судействе, которое он наблюдал в Конкурсе по специальности «Фортепиано»: «Если идешь на конкурс, то лучше его выиграть. На самом деле, есть определенные исключения, и, по-моему, одно такое исключение уже произошло на XV Конкурсе. Во II тур не прошел фантастический, феноменально одаренный и уже получивший международное признание пианист Андрей Коробейников. Он выступает с лучшими оркестрами и дирижерами, это любимый солист Владимира Федосеева, с ним очень часто играет Юрий Темирканов. Коробейников выступает в дуэте с Вадимом Репиным, он – один из моих любимых партнеров. Его яркое исполнение останется в памяти, и, может быть, будет восприниматься гораздо сильнее, чем выступления тех, кто получит награды» [14].

О несправедливости в конкурсной сфере писали и говорили на протяжении всего времени существования подобных мероприятий. В частности, выдающийся музыкант Г.Г. Нейгауз назвал

«конкурсным просчетом» результаты Первого конкурса имени Рубинштейна в 1890 г., на котором председательствовал сам Антон Григорьевич. Нейгауз писал: «Первой премией наградили пианиста Н. Дубасова, ничем особенным не прославившегося, кроме того, что он преподавал в Петербургской консерватории и изредка давал концерты. Участвовавший в том же конкурсе Ферруччо Бузони получил премию только как композитор. Как ныне известно любому пианисту, да и всему музыкальному миру, имя Бузони знаменует собой новую эпоху в истории послерубинштейновского пианизма» [4, с. 43].

### 3. Награды

Согласно пункту «Премии и награды» официального Положения Конкурса, оргкомитет присуждает «6 премий для пианистов, 6 премий для скрипачей, 6 премий для виолончелистов, 8 премий для исполнителей на деревянных духовых инструментах, 8 премий для исполнителей на медных духовых инструментах, 4 премии для певцов и 4 премии для певиц. Среди обладателей первых премий по всем специальностям может быть объявлен один обладатель Гран-при» [13]. Так, лауреатами XVII Конкурса по специальности «Фортепиано» стали:

1-я премия и золотая медаль – Сергей Давыдченко (Россия);

2-я премия и серебряная медаль – Джордж Харлиано (Великобритания), Энджел Станислав Вонг (США), Валентин Малинин (Россия);

3-я премия и бронзовая медаль – Станислав Корчагин (Россия), Илья Папоян (Россия).

Среди скрипачей места разделились следующим образом:

1-я премия и золотая медаль – Ким Ке Хи (Южная Корея);

2-я премия и серебряная медаль – Ислямов Равиль (Россия);

3-я премия и бронзовая медаль – Ло Чаовэнь (Китай), Коган Даниил (Россия), Таросян Елена (Россия), что меньше указанного в Положении количества лауреатов.

Что касается денежного вознаграждения, то, согласно Положению XVII Конкурса, средства делятся следующим образом:

Гран-при 100000 \$ США – дополнительно к сумме I премии;

I премия 30000 \$ США и Золотая медаль;

II премия 20000 \$ США и Серебряная медаль;

III премия 10000 \$ США и Бронзовая медаль;

IV премия 5000 \$ США и Диплом;

V премия 4000 \$ США и Диплом;

VI премия 3000 \$ США и Диплом;

VII премия 2500 \$ США и Диплом;

VIII премия 2000 \$ США и Диплом.

Два лучших участника Второго тура, не прошедших на следующий этап Конкурса, и определенных жюри по каждой специальности, награждаются дипломами и поощрительной премией в размере 1000\$ США.

В 2011 году на XIV Конкурсе денежное вознаграждение составляло: первая премия – 20.000 евро, вторая – 15.000, третья – 10.000, четвертая – 5.000, пятая – 3.000 евро. Гран-при конкурса измерялось 10.000 евро и могло быть присуждено одному из победителей, занявших первое место.

В предыдущих конкурсах победителями становились выдающиеся мировые музыканты. Некоторые из них впоследствии стали еще большими мастерами исполнительского искусства, подтверждая высокий

статус лауреата международного конкурса имени П.И. Чайковского. Среди лауреатов Конкурса стоит выделить американского пианиста Вана Клиберна, российского пианиста и дирижера Михаила Плетнева, Дениса Мацуева, советского и исландского пианиста и дирижера Владимира Ашкенази, Наума Штаркмана, Элисо Вирсаладзе и многих других. Китайские пианисты Лю Шикунь (Liu Shikun) и Инь Чэнцзун (Yin Chengzong) также приобрели мировую известность благодаря своим победам на Конкурсе. Таким образом, можно утвердить, что Конкурс всячески способствует популяризации творчества выдающихся музыкантов, их определенного карьерного и творческого продвижения.

В последние годы на состязании популярность начинают приобретать азиатские участники. Так, на XV Конкурсе в 2015 году монгольский и российский оперный певец-баритон Ариунбаатар Ганбаатар завоевал Первую премию в номинации «Вокал» и Гран-при. На XVII Конкурсе в 2023 году по специальности «Вокал» (мужчины) места распределились следующим образом:

1-я премия и золотая медаль – Сон Чи Хун (тенор, Южная Корея);

2-я премия и серебряная медаль – Чон Ин Хо (бас, Южная Корея), Лисиин Максим (баритон, Россия);

3-я премия и бронзовая медаль – Хун Чжэньсян (баритон, Китай), что подтверждает наш предыдущий тезис.

#### **4. Развитие и влияние конкуренции.**

Международный музыкальный конкурс имени П.И. Чайковского оказал огромное влияние на мир академической музыки, однако в своем развитии он столкнулся с трудностями. 19 апреля 2022 года Всемирная федерация международных музыкальных конкурсов (WFIMC) объявила об исключении Международного музыкального конкурса имени П.И. Чайковского из своего перечня. Руководитель дирекции Конкурса Чайковского Андрей Малышев, присутствовавший на заседании Генассамблеи федерации, прокомментировал ситуацию: «Сегодня музыкальный мир заставляют выбирать между Чайковским и Моцартом, Рахманиновым и Верди, Прокофьевым и Штраусом. На российских музыкантов оказывается беспрецедентное давление. Разрываются контракты, отменяются концерты. Все это происходит исключительно по политическим мотивам. Очередная мера – запрет на продажу роялей в Россию. Несмотря на это, мы хотим еще раз подчеркнуть, что как бы ни складывались дальнейшие внешние обстоятельства вокруг Конкурса Чайковского, он будет проведен на самом высоком уровне и останется открытым для молодых талантливых музыкантов из всех стран мира. По пути ограничений мы точно не пойдем. Мы пойдем своей дорогой» [15].

Вопреки политическому вмешательству, художественная ценность и уровень Международного музыкального конкурса имени П.И. Чайковского остаются признанными в мировом сообществе. На Конкурсе всегда придерживались высочайших стандартов артистизма и профессионализма, предоставляя площадку молодым музыкантам со всего мира для демонстрации своего мастерства. Международный музыкальный конкурс имени П.И. Чайковского не только вобрал в себя множество всемирно известных имен, но и внес важный вклад в распространение русской музыкальной культуры. Как сказал сам Чайковский: «Музыка – величайший дар Бога человечеству. Только музыка способна выразить мир и спокойствие» [16]. Этот возвышенный музыкальный идеал глубоко укоренился в культурном пространстве конкурса.

Поскольку влияние Международного конкурса имени П.И. Чайковского продолжает расти, в 1992 году был учрежден Международный юношеский конкурс имени Чайковского для музыкантов в возрасте до 17 лет по специальностям «Фортепиано», «Скрипка» и «Виолончель». Президентом и почетным председателем жюри первого юношеского конкурса имени П.И. Чайковского стал победитель I Конкурса имени П.И. Чайковского (1958 г.) Харви Лейвен (Ван) Клиберн-младший (Harvey Lavan «Van» Cliburn, Jr.).

Подытоживая вышесказанное, стоит отметить, что с момента своего основания в 1958 году Международный конкурс имени П.И. Чайковского стал значимым символом не только русской, но и мировой академической музыки. Процесс отбора достойных конкурсантов, профессиональное жюри, сложность исполняемого репертуара на протяжении десятилетий обеспечивали престижный статус

состояния. Несмотря на различные внешние факторы, конкурс остается верен своей творческой миссии, предоставляя молодым музыкантам со всего мира возможность для демонстрации своих способностей.

Будучи важной частью мирового культурного наследия, Международный музыкальный конкурс имени Чайковского отражает глубокое наследие русской музыкальной культуры. С течением времени классическое значение произведений Чайковского становится все более значимым.

Завершить исследование стоит словами китайского пианиста, композитора, педагога, обладателя II премии первого конкурса имени П.И. Чайковского Лю Шикуня, присутствовавшего на открытии XVII Конкурса: «Конкурс Чайковского – могучий танк. Русскую культуру невозможно отменить, и я уверен, что музыка должна быть вне политики» [17], что является, на наш взгляд, бесспорно объективным тезисом.

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Войтиков, С.* Международный конкурс имени П.И. Чайковского. Создание и становление. 1950-е гг. – середина 1970-х гг. Ч. 2 // Литературная Россия : интернет-портал. – URL: <https://litrossia.ru/item/mezhdunarodnyj-konkurs-imeni-p-i-chajkovskogo-sozdanie-i-istanovlenie-1950-e-gg-seredina-1970-h-gg-chast-2/> (дата обращения: 15.10.2025)
- [2] *Исайченко, О.* «Подвергать дискриминации конкурс имени Чайковского – большая глупость» // Взгляд: деловая газета : [сайт]. – URL: <https://vz.ru/culture/2022/4/23/1155234.html> (дата обращения: 01.09.2025).
- [3] *Коваленко, Н.* Конкурс, изменивший жизнь страны // Интерфакс : [сайт]. – URL: <https://www.interfax.ru/culture/4922> (дата обращения: 01.12.2025).
- [4] *Пухляк, М. Е.* Об актуальных проблемах функционирования музыкальных конкурсов в современном культурном пространстве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2013. – № 4(12). – С. 41-44.
- [5] *Левиева, К.* Более 50 миллионов человек следили за выступлениями участников конкурса имени Чайковского // Первый канал : [сайт]. – URL: [https://www.1tv.ru/news/2023-06-30/456221-boleee\\_50\\_millionov\\_chelovek sledili\\_za\\_vystupleniyami\\_uchastnikov\\_konkursa\\_imeni\\_chaykovskogo](https://www.1tv.ru/news/2023-06-30/456221-boleee_50_millionov_chelovek sledili_za_vystupleniyami_uchastnikov_konkursa_imeni_chaykovskogo) (дата обращения: 10.11.2025)
- [6] *Сазонова, Е. И.* Москва. Конкурс имени П.И. Чайковского, 1958-1978 : Пять конкурсов: история, размышления. – Москва : Сов. композитор, 1978. – 183 с.
- [7] *Денисенко, Т. Е.* Международный конкурс им. П. И. Чайковского и его роль в формировании музыкальной культуры России // КиберЛенинка : электронная библиотека. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdunarodnyj-konkurs-im-p-i-chajkovskogo-i-ego-rol-v-formirovanii-muzykalnoj-kultury-rossii> (дата обращения: 12.11.2025).
- [8] *Сычева, Л. А.* Конкурс имени Чайковского: музыка как судьба // Русская народная линия : [сайт]. – URL: [https://ruskline.ru/monitoring\\_smi/2011/7/15/konkurs\\_imeni\\_chajkovskogo\\_muzyka\\_kak\\_sudba](https://ruskline.ru/monitoring_smi/2011/7/15/konkurs_imeni_chajkovskogo_muzyka_kak_sudba) (дата обращения: 08.12.2025).
- [9] *Цоцонава, Л. Л.* Роль конкурсов в жизни современного музыканта // Студенческий научный форум – 2015 : [сайт]. – URL: <https://scienceforum.ru/2015/article/2015017771> (дата обращения: 22.11.2025).
- [10] #ТСН 1958–2023. 65 лет назад, 18 марта 1958, в Москве открылся Первый международный конкурс имени П.И. Чайковского // Музыкальное обозрение : [сайт]. – URL: <https://muzobozrenie.ru/moskva-otpepel-chajkovskij/> (дата обращения: 22.10.2025).
- [11] *Войтиков, С.* Международный конкурс имени П.И. Чайковского. Создание и становление. 1950-е гг. – середина 1970-х гг. Ч. 1 // Литературная Россия : интернет-портал. – URL: <https://litrossia.ru/item/mezhdunarodnyj-konkurs-imeni-p-i-chajkovskogo-sozdanie-i-istanovlenie-1950-e-gg-seredina-1970-h-gg-chast-1/> (дата обращения: 15.10.2025).
- [12] *Гаккель, Л.* Изумительный конкурс Чайковского // XVII Международный конкурс им. П.И. Чайковского : [сайт]. – URL: <https://tchaikovskycompetition.com/history/> (дата обращения: 09.09.2025).
- [13] Положение о XVII Международном конкурсе имени П. И. Чайковского // ClassicalMusicNews.Ru : [сайт]. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/tchaikovskycompetition/tchaikovsky-competition-2023-regulations/> (дата обращения: 13.09.2025).
- [14] *Эсаулова, Т.* Александр Князев рассказал о тонкостях судейства на конкурсе Чайковского // Российская газета : [сайт]. – URL: <https://rg.ru/2015/06/28/knyazev-site.html> (дата обращения: 13.09.2025).
- [15] *Муравьева, И.* Конкурс им. Чайковского исключили из Всемирной федерации музыкальных конкурсов // Российская газета : [сайт]. – URL: <https://rg.ru/2022/04/20/konkurs-im-chajkovskogo-iskliuchili-iz-vsemirnoj-federacii-muzykalnyh-konkursov.html> (дата обращения: 07.10.2025).

[16] Джин Хун. Музыкальная жизнь Чайковского // Epaper.gmw.cn : [сайт]. – URL: [https://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2018-02/14/nw.D110000gmrb\\_20180214\\_1-13.htm](https://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2018-02/14/nw.D110000gmrb_20180214_1-13.htm) (дата обращения: 02.12.2025) [на кит. яз.].

[17] Цит. по: Киселева, А. Конкурс Чайковского – могучий танк // Известия : [сайт]. – URL: <https://iz.ru/1536149/anastasiia-kiseleva/konkurs-chaikovskogo-moguchii-tank> (дата обращения: 08.12.2025).

## THE INTERNATIONAL TCHAIKOVSKY COMPETITION: FORMATION AND DEVELOPMENT

**Zhou Mingge,**  
Post-graduate student,  
Kosygin State University of Russia (Moscow)

**Chekmeneva Regina Robertovna,**  
PhD in Art History, Full professor,  
Institute "Maimonides Academy" (Moscow)

**Abstract.** *The International P.I. Tchaikovsky Competition is one of the most significant music competitions not only in the Russian Federation but also worldwide, alongside such competitions as the Queen Elisabeth Competition, the Bach Competition, the Cleveland International Piano Competition, and many others. Performers and musicians of various disciplines strive to demonstrate their mastery, instrumental proficiency, and artistic vision of the pieces they perform by participating in this competition. This article analyzes the historical aspects of the competition's formation and development, the specifics of its organization, and the radical transformation of certain aspects, which undoubtedly had a positive impact on the quality of the event. The impartiality of the authors' historical and artistic analysis is evidenced by the wide range of opinions expressed by Russian and international cultural figures and performers regarding the Competition throughout the nearly seventy-year history of this world-class music competition.*

**Keywords:** *International P.I. Tchaikovsky Competition, performance mastery, classical music, music competition, pianists.*

© Чжоу Мингэ, Чекоменева Р.Р. текст, 2026  
Статья поступила в редакцию 12.01.2026.

Ссылка на статью:

**Чжоу Мингэ, Чекоменева, Р. Р.** Международный конкурс имени П.И. Чайковского: становление и развитие. – DOI 10.34685/NI.2026.66.13.013. – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 1(63). – С. 45-54. – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/747.html&j\\_id=67](http://cr-journal.ru/rus/journals/747.html&j_id=67)

**РУССКО-ГЕРМАНСКОЕ ОБЩЕСТВО «КУЛЬТУРА И ТЕХНИКА» (1923–1937):  
АВТОНОМНОСТЬ И ЭФФЕКТИВНОСТЬ В УСЛОВИЯХ СОВЕТСКОГО СОЦИАЛИЗМА**

DOI 10.34685/ИИ.2026.64.38.009

**Шуякова Елена Николаевна**,  
кандидат исторических наук,  
президент Ростовской региональной общественной организации  
содействия развитию региона (Ростов-на-Дону)  
Email: lshuyakova@mail.ru

**Аннотация.** В статье рассматриваются принципы формирования и функционирования общественной организации в условиях модернизации государства в 1920-1930 гг. Автором установлено, что такие принципы, как самоорганизация, самостоятельность и саморегулирование, были актуальны для общественной организации в обозначенный период. Также показан механизм гармоничного взаимодействия общества и власти в решении вопросов общегосударственной значимости.

**Ключевые слова:** государственная власть, общественные организации, гражданское общество, институты гражданского общества.

Общественные объединения, один из значимых институтов гражданского общества, всегда находятся в центре внимания государственной политики, что не случайно. Связано это, прежде всего, с тем, что данный институт во многом представляет собой объединение пассионарной части общества, способной генерировать инновационные идеи и совершать полезные общественные действия. Вот почему главным держателям государственной власти очень важен конструктивный диалог с этой частью общества. В их интересах сделать из неё своего союзника, нежели противника, в решении общих задач. Такой союз будет крепким и надёжным, если эти задачи будут удовлетворять одновременно обе стороны. Только в таком формате и возможен их конструктивный тандем взаимодействия, способствующий росту благосостояния государства. Этой точки зрения на сегодняшний день придерживается уже немалое количество исследователей: С.А. Абакумов [1], Л.П. Белова [2], Т.Н. Синюкова [3] и другие [4]. То есть, исходя из целеполагания эффективного государственного развития, имеет смысл вести речь об установлении партнерского взаимодействия между властью и обществом, модели которого, например, предложены А.Ю. Сунгуровым [5]. С этой точки зрения интересным для исследования представляется опыт формирования общественного объединения и его взаимодействия с органами советской власти в ранний период становления социалистического государства.

Общеизвестно, что в 1920-х годах советская власть начала строить новое государство, опираясь на энтузиазм народа. Из 180 известных организаций, существовавших с 1920 по 1940 год, больше половины появились именно в 1920-е. Новая власть, пришедшая «снизу», в большинстве своем создала выгоды от сотрудничества с активными гражданами и реализации общественных инициатив, видя в этом более эффективный подход по сравнению с опорой исключительно на государственный аппарат. Так, в 1924 году поддерживая инициативу по созданию Русско-Германского общества «Культура и Техника», член Президиума ВСНХ СССР С.И. Аралов в отношении эффективности госслужащих отмечал: «...не всегда командировки за границу достаточно полно используются как в отношении точности заданий, так и вследствие недостаточного знакомства командируемых с иностранными научно-техническими организациями <...> не устанавливаются необходимых постоянных отношений...» [6] Исходя из этого, становится понятным, почему советская власть на начальном этапе строительства социалистического государства уверенно берёт курс на поддержку действующих в стране [7] и создание новых общественных организаций. То, что зачастую создавались они и по инициативе «снизу», констатируют многие ученые: например, И.В. Говоров и С.В. Ремнева приходят к выводу, что стихийно возникшие в конце 1920-х годов Общества содействия органам милиции и уголовного розыска (Осодмил) в мае 1930 г. получили правительственное одобрение [8]. «Временем

истинного расцвета общественных организаций» называет 1920-е годы исследователь Е.А. Боголюбов [9].

Власть стремилась не только выявить общественных активистов, но и придать их деятельности организационный вид и официальный характер, включив, тем самым, в процесс государственного строительства. Под последним применительно к общественным организациям тот же ВЦИК и СНК понимали организацию точечной помощи гражданам внутри страны, так и содействие развитию страны в целом. Этому призваны были способствовать такие организации, как например, Всесоюзное общество культурных связей с заграницей (ВОКС), Всесоюзное общество изобретателей (ВОИЗ) или Русско-Германское общество «Культура и Техника». Для решения многочисленных и весьма неоднозначных проблем непосредственно жителей страны властью инициировалось и поддерживалось создание таких организаций, как Всероссийское объединение глухонемых (1826), переселенческие товарищества (1924), Общество спасания на водах (1928 – с принятием Устава общества), Всероссийское общество слепых (1925), Всероссийский Комитет помощи инвалидам войны, больным и раненым красноармейцам и семьям лиц, погибших на войне (1924), и др.

Общественность, в свою очередь, также стремилась к активному участию в жизни советского общества, зачастую не нуждаясь в дополнительном стимулировании со стороны властей. Граждане активно обращались в государственные органы с различными инициативами. Например, они направляли письма с просьбами ускорить процесс рассмотрения и выдачи заключения о Всероссийском союзе народных трезвенников-анисимовцев, представляя его как антирелигиозное, но нравственное объединение [10]. Представители же научной интеллигенции в 1923 году инициировали создание Русско-Германского общества «Культура и Техника», о чём посчитали необходимым упомянуть при избрании в 1925 году руководителем научно-техническим Бюро Общества профессора С.А. Левитина: «...члены попечительского совета избирают профессора Левитина, от которого исходит идея учреждения общества, основные руководящие идеи и методы работы последнего» [11]. Получается, что именно его идею о создании общества «Культура и техника» 6 марта 1923 года и одобрил Президиум Государственного ученого совета Наркомпроса РСФСР. То, что учреждение Общества все же инициатива «снизу» подтверждает и его докладная записка в СНК СССР, в которой всесторонне обосновывалась необходимость принятия устава Общества и его регистрации [12]. В силу этого и ряда других обстоятельств представляется целесообразным рассмотреть опыт работы этого Общества для уяснения принципов функционирования общественного сектора в условиях модернизации нашего государства во второй четверти 20 века.

Итак, в состав Русско-Германского общества «Культура и Техника» спустя год после начала его работы входило свыше 90 государственных учреждений и организаций, в том числе – ряд наркоматов: Наркомтруд, Наркомпочтель, НКПО, ВСНЖ [13]. Среди учредителей-физлиц значились: А.И. Рыков – председатель СНК СССР; П.А. Богданов – председатель ВСНХ СССР, инженер; Г.М. Кржижановский – председатель Госплана СССР, ученый-энергетик, академик АН СССР и другие. Помимо государственных служащих, имевших учёные степени, в деятельности общественной организации активную роль играла профессура без государственных чинов: С.А. Левитин, Ф. Дейч и др. [14]. Их равные условия деятельности в Обществе обеспечивало то, что возглавляли организацию сразу два председателя: А.И. Рыков – представляющий интересы госсектора и от научного сообщества – доктор А.Т. Эйнштейн.

Налицо государственно-общественный характер общественной организаций, когда среди учредителей половину составляли представители научного мира, другую – власти, причем каждый второй из которых имел учёную степень. Такой тандем власти и науки на почве общественно-полезной деятельности позволил ставить перед организацией весьма амбициозные задачи: расширение, развитие и укрепление постоянных связей между РСФСР и Германией на почве техники, технических наук и связанных с ними хозяйственных отношений [15]. Для этого общественной организации было дозволено: «содействовать обмену между СССР и Германией научно-техническими силами, <...> оказывать научно-техническую помощь советским хозяйственным предприятиям, <...> содействовать выполнению мероприятий, проводимых органами власти в области вопросов, относящихся к деятельности общества» [16]. Президиум организации занимался рассмотрением и принятием таких важных решений, как, например, «войти в сношения с германским Обществом Олифаг и Индустрфильм и с Правлением Совкино на предмет распространения в СССР полезных с народно-хозяйственной точки зрения фильмов» [17].

Однако разрешения на такие действия организация давались «сверху», что подтверждается документально: «...проведенную в 1929 году, по разрешению Политбюро ВКП (б), неделю германской техники» [18], «...Главлит разрешил печатание журнала “Русско-Германский вестник науки и техники”» [19], – равно как и поддержка от власти в виде организационного или финансового сопровождения проекта. Так, на своё письмо Общество получило следующий ответ от секции Энергоснабжения Госплана: «...идея организации выставки и связанных с выставкой курсов по применению электричества в домашнем быту одобрена и признана заслуживающей всемерной поддержки» [20].

Понятно, что положительные ответы на просьбы Общества о помощи были обусловлены не в последнюю очередь высоким уровнем проработанности предлагаемых проектов, их социальной значимостью, что, безусловно, обеспечивалось участием в их разработке представителей и власти, и науки. Отсюда закономерной представляется рекомендация председателя ВСНХ СССР В.В. Куйбышева, данная в 1924 году руководству союзных республик, обращаться к Советско-Германскому обществу «Культура и Техника» за консультациями по вопросам техники, принимать активное участие в его работе [21]. В результате, уже в 1933 году в деятельности этого Общества принимало участие 176 юрлиц, среди которых были и такие крупные предприятия, как Объединение «Сталь» (Харьков), «Востоксталь» (Свердловск), Союзтекстильмашина (Москва) и др. [22]

Несмотря на весомое участие представителей власти в деятельности Общества, последнее всё же в своих докладах неоднократно отмечало важность сохранения своей самостоятельности и независимости: «Общество «Культура и Техника» является организацией служащей исключительно идейным и культурно-техническим целям, но построено на хозяйственных началах и все свои работы и начинания проводит по принципу самостоятельности» [23]. О действии этого принципа в работе Общества свидетельствуют и факты его непосредственной деятельности: так, отбор статей профессоров СССР для публикации в берлинской газете «Индустри унд Хандальсцейтунг» осуществлялся без согласования с властью. Члены Общества неоднократно подчеркивали свою самостоятельность при разработке и реализации проекта по созданию агротехникума с интернациональным составом преподавателей и учащихся, а также при открытии опытной школы-фермы в Германии и в СССР [24].

О том же свидетельствует и ряд положений Устава, которыми за Обществом закреплялось право самоликвидации по постановлению Общего Собрания своих членов, предоставлялось право приобретать необходимое имущество, владеть им, заключать сделки и договоры [25]. О самостоятельности Общества свидетельствует и наложение на него обязательства по предоставлению информации о составе избранного правления и обо всех изменениях происходящих в нём в НКВД РСФСР. Вместе с тем, это положение, как и обязательство Общества ежегодно предоставлять списки своих членов в орган НКВД его зарегистрировавший [26], можно рассматривать и как своеобразный контроль за его деятельностью со стороны государства.

Инициировав открытие при Обществе заочных курсов по колхозному строительству [27], организация вливалась в реализацию общегосударственной программы проведения коллективизации в стране. При этом активисты Общества не только не сетовали на это, а, напротив, бравировали этим: «Фактически общество является советской организацией, выполняющей функции использования по общественной линии достижения германской науки, техники в интересах нашего социалистического строительства» [28]. Здесь уместно обратиться к Уставу Общества, в котором оно ставило своей целью действовать в интересах народа и государства: «Выявление и использование культурно-просветительных сторон техники в интересах просвещения масс и подъёма производительных сил РСФСР» [29]. Этот пункт устава не был голословен и подкреплялся целым рядом конкретных дел Общества, которое в этих целях даже издавало два журнала: «Техника кустарю и колхознику» и «Русско-германский вестник науки и техники». В уже упомянутой ранее докладной записке в Совет народных комиссаров по вопросу утверждения своего Устава, Общество одним из главных обоснованием считало имеющийся опыт служения интересам народа и государству, чем подтверждало свою значимость и нужность [30].

Из всего вышесказанного следует, что данное общественное объединение не рассматривало себя отдельно от общества, напротив, подавало себя как его часть – «часть целого». При этом эта часть очень органично вписывалась в государственный механизм, имея право обращаться в государственные органы с просьбой взять на себя те или расходы Общества. Это при том, что оно могло иметь собственные средства (параграф 16 Устава). То, что Русско-Германское Общество

«Культура и техника» отвечало требованиям европейского сообщества, предъявляемым к институтам гражданского общества, подтверждает тот факт, что представители немецкого общества охотно входили в состав учредителей Общества (например, немецкий профессор Конрад Матчос).

Таким образом, инициативы Общества носили конструктивный и созидательный характер. В своих отношениях с иностранными коллегами советские общественные деятели стремились поделиться лучшими практиками, показать достижения советского общества в целом. Во время приезда в СССР немецкой делегации члены Русско-Германского общества «Культура и Техника» стремились показать им все достижения советского государства на тот период времени. В их числе – и Институт для минеральных удобрений, новый Научно-технический институт: «Институт обошли самым тщательным образом, лазили вплоть до вышки <...> железные дороги произвели на германцев особое впечатление своим удобством и чистотой...» [31]

О результативности деятельности Общества свидетельствует множество реализованных им проектов, по итогам которых приглашенные ими немецкие ученые оставались работать в Советском Союзе [32], обращались к Обществу с просьбой организовать для них курсы по вопросам государственного устройства и экономической политики СССР [33]. У членов Общества устанавливались личные связи с учеными Германии [34]. К 1932 году существенно расширился спектр деятельности Общества. Так, оно занялось вопросом стандартизации производства новых строительных материалов, изучением иностранного опыта в области дорожного строительства.

ВСНХ СССР рекомендовал научно-исследовательским институтам и организациям приглашать через Советско-германское общество «Культура и техника» австро-германских специалистов и учёных для участия в съездах и конференциях [35]. Представители Общества открыто заявляли, что очень тесно работают по этим вопросам с союзом германских инженеров, что своего имеют представителя в Берлине, который наводит справки по интересующим темам. Обычные инженеры, присутствующие на собрании Общества в 1936 году, спокойно могли предложить Обществу идею по расширению спектра своего международного сотрудничества, установить взаимосвязь с журналом «Американская техника» (предложение инженера Перельмана) или связаться с международным конгрессом (инженер Штрасберг) [36].

Эти высказывания свидетельствуют о том, что активисты Общества не были скованы идеологическими «тисками», как это принято считать. Более того, с приходом нацистов к власти в Германии и установлением в ней фашистского режима отпала необходимость продолжения тесного сотрудничества с этой страной, вследствие чего Президиум Советско-германского общества «Культура и Техника» в 1937 году 26 марта принял решение о ликвидации Общества.

Впечатляющими были и результаты деятельности такой общественной организации, которая активно изучала и внедряла передовые зарубежные научно-технические достижения. Работали её секции (стройматериалов, металлургии, химии, пищевой промышленности), которые привлекали на свои заседания до 500 специалистов. Для широкой аудитории проводились конференции по актуальным темам – восемь за пять лет, включая борьбу с коррозией, стандартизацию в строительстве и применение нержавеющей стали. Особого внимания заслуживает успех «Недели немецкой техники» в Москве в 1929 году с участием немецких специалистов, после чего «Дни германской техники» распространились по крупнейшим промышленным центрам, дополняясь лекциями в вузах и на рабфаках. Организация также предлагала консультации непосредственно на предприятиях, организовывала осмотры иностранной техники и проводила тематические беседы [37].

Таким образом, пример работы Советско-Германского общества «Культура и Техника» показывает, что в процессе становления социалистического государства органы власти поддерживали инициативные начинания активной части советского общества, однако контроль над их деятельностью оставался обязательным условием их существования. В этой связи можно говорить о том, что становление социалистического государства было совместным делом рук чиновничье-бюрократической госаппарата и непосредственно населения страны, идейно сплоченного в рамках того или иного общественного образования: власть в лице своих представителей создавала условия для его гармоничного функционирования, а общественное объединение, в свою очередь, с полной отдачей включалось в реализацию государственных задач. И здесь, как показала практика, принципиально важной была

действенность основополагающих принципов работы организации, коими были самоорганизация, самостоятельность и саморегулирование.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] *Абакумов, С. А.* Развитие гражданского общества как фактор оптимизации социального контроля над деятельностью государства в условиях глобализации (социологический аспект): автореф. дис. ... канд. социол. наук. – Москва, 2006.
- [2] *Белова, Л. П.* Правовые основы функционирования общественных организаций в СССР (20–80-е гг. XX века) // Власть и управление на Востоке России. – Хабаровск, 2008. – С. 72–79.
- [3] *Синюкова, Т. Н.* Общественные организации СССР в 20–40-е годы: их историко-правовая роль // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2015. – № 174. – С. 95-100.
- [4] *Грудцына, Л. Ю.* Народ, гражданское общество и государство: конституционно-правовой аспект. // Вестник Московского университета МВД России. – 2013. – № 6. – С. 24-27; *Батагова, Л. Х.* Общественные организации в советской политической системе в 1920-1930 гг.: модель взаимодействия (на примере Осетии) // Вестник Северо-Осетинского государственного университета им. К.Л. Хетагурова. – 2024. – № 4, – С. 25-30; *Ялозина, Е. А.* Оптимизация советской системы добровольных массовых обществ (по материалам второго пленума центрального совета ОСОАВИАХИМ СССР и РСФСР 1928 г.) // Культура и время перемен. – 2017. – № 1(16). – 4 с.
- [5] *Сунгуров, А. Ю.* Модели взаимодействия органов государственной власти и структур гражданского общества: российский опыт // Модернизация экономики и глобализация : в 3 кн. / отв. ред. Е. Г. Ясин. – Москва : ГУ-ВШЭ, 2009. – Кн. 1. – С. 500–508.
- [6] Об усилении связи с германским научно-техническими обществами и союзом германских инженеров : беседа с членом Президиума ВСНХ СССР и членом Президиума Русско-Германского общества «Культура и Техника» т. С.И. Араловым // Государственный архив Российской Федерации (далее – ГА РФ). Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 1. Л. 22.
- [7] *Синельникова, Е. Ф.* Научные общества Петрограда и революция 1917 года // Новейшая история России. – 2020. – Т. 10. № 1. – С. 20–38.
- [8] *Говоров, И. В., Ремнева, С. В.* Из истории развития общественных формирований по содействию органами милиции в СССР в 20-80-е годы // Вестник Санкт-Петербургского университета МВД России. – 2007. – № 4(36). – С. 25-31.
- [9] *Боголюбов, Е. А.* Установление государственного контроля над общественными организациями в Советской России // Вестник Томского государственного университета. История. – 2023. – № 81. – С.5-11.
- [10] Заявление уполномоченной Ленинградского союза народных нравственных трезвенников анисимовцев // ГА РФ. Ф. А-353. Оп. 7. Д. 13. Л. 75- 75.
- [11] Доклад о деятельности Общества в 1925-1926 гг. Материалы к докладу // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 15. Л. 64.
- [12] В Совет народных комиссаров СССР докладная записка по вопросу об утверждении устава «Советско-германского общества «Культура и техника» // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 2. Л. 13.
- [13] Протокол № 1 Общего Собрания членов русско-германского общества «Культура и Техника» от 16 февраля 1925 года // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 2. Л. 36
- [14] Доклад о деятельности Общества в 1925-1926 гг. Материалы к докладу // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 15. Л.64.
- [15] Устав Русско-Германского культурно-технического общества «Культура и техника». // ГА РФ. Ф. Р-5016. Оп. 1. Д. 5. Л. 17.
- [16] Устав общества, протокол № 1 общего собрания членов общества и краткое описание истории общества // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 2. Л. 5.
- [17] Доклад о деятельности Общества в 1925-1926 гг. Материалы к докладу // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 15. Л.13.
- [18] Отчёт о деятельности общества за 1933 год // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 155. Л. 3.
- [19] Там же. Л. 6.
- [20] Доклад о деятельности Общества в 1925-1926 гг. Материалы к докладу. // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 15. Л.15.
- [21] Устав Русско-Германского культурно-технического общества «Культура и техника» // ГА РФ. Ф. Р-5016. Оп. 1. Д. 5. Л. 17.
- [22] Список членов Советско-Германского общества «Культура и Техника». Отчёт о деятельности общества за 1933 год // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 155. Л. 57.
- [23] Доклад о деятельности Общества в 1925-1926 гг. Материалы к докладу // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 15. Л. 61.

- [24] Доклад о деятельности Общества в 1925-1926 гг. Материалы к докладу // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 15. Л. 62.
- [25] Устав Общества, протокол № 1 общего собрания членов Общества и краткое описание истории Общества // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 2. Л. 16.
- [26] Устав Русско-Германского культурно-технического общества «Культура и Техника» // ГА РФ. Ф. Р-5016. Оп. 1. Д. 5. Л. 18.
- [27] Протоколы совещания Оргбюро по организации заочных курсов по Колхозному строительству» при Обществе // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 388, Л. 1.
- [28] Отчёт о деятельности общества за 1933 год // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 155. Л. 1.
- [29] Устав Русско-германского культурно-технического общества «Культура и техника» (утверждён Народным комиссариатом внутренних дел 27 августа 1924 года) // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 5. Л. 17.
- [30] В Совет народных комиссаров СССР докладная записка по вопросу об утверждении устава «Советско-германского общества «Культура и техника» // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 2. Л. 13.
- [31] Доклад о деятельности Общества в 1925-1926 гг. Материалы к докладу // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 15. Л. 77.
- [32] Отчёт о деятельности общества за 1933 год // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 155. Л. 3.
- [33] Деятельность общества «Культура и Техника» за 1929 год // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 2. Л. 37.
- [34] Доклад о деятельности Общества в 1925-1926 гг. Материалы к докладу // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 15. Л. 77.
- [35] Письмо ВСНХ СССР. Отчёт о деятельности Общества за 1933 год // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 155. Л. 65.
- [36] Стенограмма совещания на тему: «Применение иностранного опыта в области дорожных материалов и дорожного строительства». Переписка с различными лицами и подготовке к печати материалов по дорожному делу. 1936 год // ГА РФ. Ф. Р-5006. Оп. 1. Д. 327. Л. 8, 10.
- [37] Райхцаум, А. Как Германия и СССР дружили «культурой и техникой» // Moskauer Deutsche Zeitung [=Московская немецкая газета] : [сайт]. – URL: <https://ru.mdz-moskau.eu/kak-germaniya-i-sssr-druzili-kulturoj-i-tehnikoj/> (дата обращения: 09.07.2025).

## THE RUSSIAN-GERMAN SOCIETY "CULTURE AND TECHNOLOGY" (1923–1937): AUTONOMY AND EFFICIENCY IN THE CONDITIONS OF SOVIET SOCIALISM

Shuyakova Elena Nikolaevna,

PhD in History,

President of the Rostov Regional Public Organization  
for the Promotion of Regional Development (Rostov-on-Don)

**Abstract.** *The article examines the principles of formation and functioning of a public organization in the conditions of modernization of the state in the early 1920s of the XX century. The author has established that such principles as self-organization, independence and self-regulation were inherent in a public organization during the designated period. The mechanism of harmonious interaction between society and government in solving issues of national importance is also shown.*

**Keywords:** *state power, public organizations, civil society, civil society institutions.*

© Шуйкова Е.Н., текст, 2026

Статья поступила в редакцию 27.11.2025.

Ссылка на статью:

Шуйкова, Е. Н. Русско-Германское общество «Культура и Техника» (1923–1937): автономность и эффективность в условиях советского социализма. – DOI 10.34685/Н1.2026.64.38.009. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 1(63). – С. 55-60. – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/739.html&j\\_id=67](http://cr-journal.ru/rus/journals/739.html&j_id=67).

**ОБРАЗ «ИДЕАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА»  
В ТВОРЧЕСТВЕ ИЗВЕСТНОГО НАИВНОГО ХУДОЖНИКА П.П. ЛЕОНОВА (1920-2011)**

DOI 10.34685/NI.2026.28.50.008

**Кашкова Алиса Игоревна,**  
аспирант,  
Московский государственный университет  
им. М.В. Ломоносова (Москва)  
Email: Home7.92@mail.ru

**Аннотация.** В статье образ «идеального пространства» выступает как объект культурологического исследования, получивший инновационную реализацию в советском наивном искусстве 1950-1980-х годов. Опираясь на работы российских ученых по данной проблематике, автор обращается к живописи наивного художника П.П. Леонова. Отмечается, что ценностные основания для возникновения образа «идеального пространства» в его специфических формах (Небесный Иерусалим, Град Китеж и др.) заложены в особенностях русской традиционной культуры. Наивное искусство, утверждающее близость к народному искусству на основе сходства с рисованным лубком, обеспечивает межпоколенческую трансляцию и актуализацию социально значимого опыта в русской культуре. Перевоссоздание образа «идеального пространства» дает представления о том, какие закрепившиеся в традиционной культуре особенности его восприятия получают визуальное воплощение в советском наивном искусстве 1950-1980-х годов.

**Ключевые слова:** образ «идеального пространства», народное искусство, традиционная культура, Небесный Иерусалим, Град Китеж, наивное искусство, лубок, П.П. Леонов.

В последней трети XX века происходит формирование новой постиндустриальной цивилизации, которая в очередной раз в русской истории отдалила современное ей общество от подлинной традиционной культуры, сформировав типологически подобные ей формы и подменив её ценностное содержание. Данному периоду свойственно ускорение темпов социокультурных трансформаций, опосредованных технологическим и социальным прогрессом, которые вносят разобщенность в оценках исторических и происходящих на данный момент событий. Таким образом, вопрос о сохранении и трансляции культурных ценностей, культурного наследия в целом приобретает особую актуальность. Сохранность традиционной культуры остро ощущается в период перемен, когда в поисках культурной идентичности усиливается необходимость в обращении к традиции в общем потоке культурных явлений. Эта потребность в возрождении традиционных представлений о себе и мире, как показывает последние пятьдесят лет, также обнаруживает себя в моменты кризиса политической системы и идеологии, упадка социальных институтов. Традиционные воззрения становятся средством выживания, что придает им особенную значимость в кризисных обстоятельствах. Они получают продолжение на новом этапе развития культуры, где на смену вертикальной структуре общества приходит горизонтальная, отличающаяся расширением пространства культурной идентичности.

Работы А.С. Каргина и Н.А. Хренова дают основания определить русскую традиционную культуру как сформированную в недрах земледельческой цивилизации, которая является аксиологическим фундаментом для ее развития [8, с. 7]. В свою очередь традиционная культура становится основой национального самосознания и истоком национальной духовности. Наше глубокое убеждение состоит в том, что традиционная культура — это не только рассматриваемый в узком смысле комплекс этнических традиций. Она основана на глубоких представлениях о мире и о себе в пространстве бытия, мироздания, что приводит к изучению ее хроникально-территориальных особенностей. Отсюда и появляется образ «идеального пространства», который, являясь частью русской традиционной культуры, несёт отпечаток представлений крестьян о пространстве. Далее «выраженный в социально организованных стереотипах групповой опыт» аккумулируется и воспроизводится путем «пространственно-временной трансмиссии» [10, с. 86]. Это подтверждает мысль С.Н. Иконниковой о том, что пространство является «вместилищем культурных процессов», одним из которых оказывается

наивное искусство [6, с. 40]. Таким образом возникает потребность в исследовании «русского пространства», оказывающего сильное влияние на русскую ментальность и далее – на русское народное искусство и авторское.

Исследованием наивного искусства занимались следующие отечественные ученые: Ю.М. Овсянников, А.С. Мигунов, О.В. Дьяконицына, К.Г. Богемская, Н.А. Мусянкова, А.Н. Рылеева, М.М. Артамонова. В основном, исследователи характеризуют наивное искусство как «широкий круг произведений, созданных вне профессиональных школ и обладающих художественными особенностями» [3, с. 7]. Это творчество самоучек свободное от политической конъюнктуры и неограниченное рамками определенного направления живописи. Полагаясь на личное мировосприятие и понимание гармонии, они берут в руки краски в силу внутренней необходимости и самостоятельно формируя стилевые особенности, которые зачастую нарушают принципы и законы академической традиции.

Зарождение русского наивного искусства произошло в 20-30-е годы XX века, тогда потенциал творческого человека из народа был направлен на развитие революционной тематики в русле советской самодеятельности, принявшей массовые формы в объединении «Изомастерские рабочей молодежи» (ИЗОРАМов). Настоящий расцвет наивного искусства наступил в 1950-80-е годы, несмотря на сохранение советской и коммунистической тематики в произведениях наивной живописи. Именно тогда возрождающееся из руин наивное искусство предстало совершенно в других сюжетах, обнаружив глубины русской традиционной культуры. Так открывается новая страница наивного искусства второй половины XX века.

Назовем имена наиболее известных живописцев указанного нами периода: И.С. Сарычев (1910–1990), А.В. Суворов (1913–1999), Е.А. Волкова (1915–2013), Н.И. Варфоломеева (1919–2008), В.Е. Сакиян (1926–2002), Ю.Д. Деев (1944–1998), П.П. Леонов (1920-2011). Обращает на себя внимание общность творческой биографии художников – зачастую обстоятельства жизни определяют темы их работ. Каждый из авторов делится своей историей, переживаниями, в которых ощущается трепетное отношение к родным местам, традициям. Здесь пролегает связь наивного искусства с определенным пространством, его обусловленность живой культурной традицией. Многие мастера оказывались выходцами из деревень и чувствовали стесненность в городской обстановке. Стремясь обрести творческую свободу, они использовали доступные только им средства самовыражения. В связи с этим мы отмечаем соотношение между наивной живописью и народным искусством, характеризующееся в том числе рядом признаков на примере обращения к лубочной картинке как некой предшественнице наивного искусства. Лубок – это «произведение преимущественно печатной графики, предназначенный для массового распространения» [12, с. 413].

Нас интересует рисованный лубок, возникший в конце XVII – начале XVIII века в северных и подмосковных поселениях старообрядцев, развивающих древние традиции иконописи и рукописания. Рисованная лубочная картинка целиком исполнялась от руки, напоминая произведения наивных живописцев. Как лубочная картинка отражает дух «истинной веры» старообрядцев, так идиллический, улучшенный мир наивного художника противостоит действительности, что позволяет выделить схожесть композиционного построения. Лубочная картинка и наивная живопись определяются обратной перспективой, схематичностью изображения, искажением линий, огрублением или округлением формы, тем самым подчеркивая автора связь с конкретной территорией. Лубок и картины наивных художников отражают особенности русского культурного пространства и образ жизни своих авторов, выражают сильное народное начало, проявляющееся в обращении к фольклорным мотивам и образам. В лубочной картинке встречаются образы райского сада: «Сотворение человека, жизнь Адама и Евы в Раю» (первая половина XIX века), «Райская птица Сириус» (первая половина XIX века), «Душа» (конец XVIII века). Таким образом, наивное искусство обладает отличительными чертами, усваиваемые народным искусством. Эта особенность делает его уникальной средой для актуализации традиционных ценностей посредством образа «идеального пространства» в поле современной русской культуры.

Как известно, русская традиционная культура формировалась путем синтеза дохристианских и христианских представлений. Предположения о возникновении пространственного образа из тела традиционной культуры в результате трудовой деятельности возникли с опорой на размышления Г.Д. Гачева [4, с. 30]. Их сущность основывается на утверждении актов труда и проявлении сознания человека в качестве эстетического способа освоения мира. В центре земледельческой картины мира

находится представление о плодородии, которое представляет родную землю в роли кормилицы крестьян. Этот подход к освоению пространства зародился среди земледельческих культур, основанных на трудовой деятельности крестьянства и вере в покровительство Матери-земли. По традиции земля отождествлялась с идеей плодородия, а плодовые деревья ассоциировались с матерью, вынашивающей плод. Для иллюстрации сказанного обратимся к фольклорному образу Тридесятого царства, описанному в русских сказках. Здесь встречаются прекрасные луга и сады, растут яблоневые деревья с молодильными яблочками, простираются кисельные берега с молочными реками. Залитый молоком кисель говорил о состоятельности хозяев крестьянского дома, представляясь в воображении крестьян символом сытой и обеспеченной жизни. Отметим, что в пространстве волшебного царства мы не находим обработанных пашен с колосющейся пшеницей [13, с. 243]. Это указывает на неосвоенность «идеального пространства», а значит, не только его удаленность, но и отличное от земного существование, не связанное с приложением человеческих рук. Представления о далеких землях, обещающих беззаботную и привольную жизнь, положили начало легенде о существовании реки Дарьи с сытной водой. Впервые легенда появилась после пережитых лет неурожая и голода, выпавших на долю крестьянства к началу 40-х годов XIX в. Распространение данных слухов послужило толчком к массовому переселению крестьянства на плодородные земли таинственной реки [15, с. 131].

В этой связи обращает на себя внимание творческое наследие наивного художника Павла Петровича Леонова (1920-2011), пуповиной привязанного к родной земле, о чем свидетельствует символика плодородия в изображении его «идеального пространства» в условиях государственного идеалистического представления о построении социализма и коммунизма. Картины мастера, идеалистические по своей сути, часто принимают форму сельских, нежели городских пейзажей («Праздник в деревне» (1960), «Спорт в селе» (1991), «Уборка урожая» (1991), «Избушка №5» (1991), «Есенин читает стихи крестьянам» (1996). Они также отличаются множеством садов, аллей живописных парков с разнообразными деревьями и пышными цветочными клумбами. Иногда растительный или цветочный орнамент использовался для завершения композиции. Есть утверждение, что Леонову явно хотелось, чтобы «художники капиталистических стран» знали, что «в Стране Советов такие построены дома в селе, такая имеется природа. У нас в каждом доме парк, сад, масса птиц и все полезные насекомые...» [7]

Можно отметили ряд общих признаков, характерных для наивного искусства Леонова и рисованного лубка, у них много общего как по формальным, так и содержательным признакам. И в том, и в другом случае мастера являются выходцами из крестьянской среды. Зачинателями лубочной росписи были старообрядцы. Рисованный лубок богат изображениями старообрядческих монастырей, церковной обрядности, библейских сюжетов, участников раскола, наполнен представлениями о святости и «идеальном пространстве». Впоследствии новый способ создания картин перерос в традицию, оформившуюся в целостное «направление крестьянского изобразительного искусства» [14, с. 118].

Наивный художник Леонов происходил из крестьянской семьи, будучи уроженцем села Меховицы Ивановской области. В русской традиционной культуре идеальное часто является синонимом святости, означая высший нравственный идеал. С момента крещения русских земель человек остро осознал недоступность «идеального пространства», что позволяет нам определить данное свойство как его важнейшую характеристику. Особо интересна в этом смысле концепция М. Элиаде, который представляет пространство неоднородным, состоящим из множества разломов. Оно разделяется на «священное», отличающееся особой значимостью, и «профанное» — его остальную часть в виде бесформенной протяженности, не обладающую особым статусом [16, с. 19]. Следовательно, «священное» пространство противостоит хаосу, оно упорядочено, его построение напоминает процесс сотворения мира и берет начало в самом себе — своем центре.

Согласно христианской традиции, история сотворения первых людей берет начало в Раю — священном центре мироздания. Тоска в его поисках вела в далекие земли, чтобы вернуть себе то, «что христиане называют состоянием до грехопадения» [8, с. 9]. Фольклор раскрывает нам расположение «идеального пространства» за непроходимыми лесами, бездонными морями, высокими горами, крепко утаивающими его от остального мира, в результате чего его образ становится метафорой избранности, непостижимости: «Вот и сине море, широкое и раздольное, разлилось перед нею, а там вдали как жар горят золотые маковки на высоких теремах белокаменных» [1, с. 197]. Место, куда прибывает герой, принимает облик города или государства, в давние времена раскинувшегося на

холмах, а теперь провалившегося под землю или ушедшего под воду, как в сказании о Граде Китеже [13, с. 243]. Перечисленные элементы встречаются в разных комбинациях, из которых в русской культуре образуются разноликие образы «идеального пространства». Духовными поисками Небесного Иерусалима, Града Китежа, Белогорья издавна занимались русские странники, первопроходцы, скитальцы.

В этом отношении нам вспоминается страннический образ жизни Леонова и география его «идеального пространства», охватывающая всю страну. Странничество может быть определено как один из способов взаимодействия человека с пространством, духовный подвиг, свойственный русскому крестьянству, высоко им ценимый. Ощущения движения, скорости на полотнах Леонова становятся предвестниками перемен и символами независимой жизни и свободы. Фигуры людей, животных, растений, изображенные на картинах «Танец зверей» (1991), «Концерт» (1992), «На Севере» (1998), «Ярмарка» (1998), «Спорт» (1999) задают ритм, погружающий в хаос многообразия, за которым виднеется замкнутая композиция, символизирующая внутренний порядок и гармонию, свойственные «идеальному пространству». Пейзажный фон представлен бескрайними равнинами, холмами и пригорками, определяющими широту русской души, ее вольницу. Автор выбирает сочетание природных оттенков для создания ткани пространства: зелено-желтые тона родных просторов используются художником как основной элемент сюжета.

«Идеальное пространство» Леонова создано из различных элементов окружающего мира, своеобразно преломившихся в его сознании. Сюжеты картин по-своему отражают идеологию советского искусства, говорят на понятном советскому зрителю языке, но фольклорная манера исполнения раскрывает ее нереалистичную сущность, напоминая о недостижимости подлинного идеала. Повседневность в изображении Леонова носит возвышенный характер. Все дело в особом понимании художником нравственного идеала народной жизни. В работах читаются уверенность в особом, высоком предназначении русского человека, оторванность от повседневности, граничащая с пренебрежительным отношением к быту. Художник ориентируется на существующие в собственном восприятии пространства склонности, обусловленные ценностями культурной традиции. Эмоциональная насыщенность, отказ от объективности изображения, сосредоточенность на внутреннем состоянии героев, гармония человека и природы, динамичность композиции, использование ярких цветов — так рождается образ «идеального пространства», с помощью которого возвышенная атмосфера бытия переплетается с буднями советского человека.

Именно в 1950-1980-е – годы скитаний художника, «были построены города и уничтожены деревни, разлились водохранилища и понеслись по небу спутники, задымили атомные ректоры» [2, с. 4]. Несмотря на сложную парадигму действительности, его картины воспевают и идиллическое прошлое и обещают радость будущего и, как любое искусство, являются зеркалом своего времени. Творчество Леонова проникнуто идеями, надеждами, устремлениями его современников, перенесенными в мир наивной фантазии. Художник жил в собственном «идеальном пространстве», носившем название «Зазеркалье», «там есть свои законы, свое небо и земля», ощущается дыхание русской культурной традиции, утверждается жизнеспособность русской деревни [2, с. 4]. В своих воспоминаниях мастер неоднократно возвращался к темам сельского спорта, танцев, походов на концерт, в цирк, празднования дня ангела, к тем темам, которые позволяли на понятных и близких ему примерах выразить собственное мировоззрение.

Образ «идеального пространства» имеет оттенки смысла, связанные с сохранением русской идентичности. В русской традиционной культуре этой темой объединены фольклорные образы Града Китежа – Святой Руси и Беловодья. Возникновение в старообрядческих кругах легенд о невидимом Граде Китеже [9] и затерянных землях Беловодья [11] рассматривается нами как реакция на разрушение традиции, которая для русской культуры является центром бытия. Утрата целостности русской культуры тяжело воспринималась народом, поскольку сложившаяся разобщенность ассоциировалась с грехопадением и отстраненностью от Бога, вынуждая искать бесконфликтное, а значит, справедливо устроенное пространство. Это символ упорядоченного мира, в котором нет разделения на своих и чужих. Для народного восприятия культурная идентичность начинается с причастности к русскому пространству и русской культуре, что не препятствует принадлежности к какой-либо другой этнической традиции. Отметим, что легенда о Граде Китеже имеет под собой исторические основания времен монголо-татарского нашествия, по окончании которого отмечается утверждение русского имени. Ставший символом народного самосознания, Китеж восходит к образу

Небесного Иерусалима. Это святая земля, куда не пройдет «ничто нечистое и никто преданный мерзости и лжи» (Откр. 21:27).

Подобная идея улавливается в названии произведений Леонова, например, картина «Мошенников и воров в Рай не пускают» (1997). В годы творчества художника многонациональность была симптоматична для советского государства, в котором «русский» являлся полиэтничным образованием. Поэтому «идеальное пространство» мастера связывает разные уголки страны, создавая гармоничное сочетание самобытных традиций многонационального народа, единство культурно-исторических и духовно-нравственных ценностей как части русской культуры. Герои его картин оказываются в Грузии, Азербайджане, Узбекистане, где их встречают танцами под аккомпанемент гармошки. Автор расширяет пространство идентичности, сохраняя многообразие этносов на территории единого культурного ландшафта.

«Идеальное пространство» обращается к теме гармоничного сосуществования между животными и людьми. Отношения между человеком и природой складываются с момента появления райского сада, когда Бог разрешил Адаму дать имена животным: «Известно, что животные приходили к православным святым, ибо, по словам Исаака Сирина, "обоняли запах рая"» [5, с. 21]. Часто народные иконы повествовали об истории их дружбы. Встречаются изображения преп. Серафима Саровского с медведем, преп. Герасима Иорданского со львом, преп. Германа Аляскинского с горностаем. На иконе «Рождества Христова» мы видим вола и осла, склонившихся над лежащим в яслях Младенцем. Единство всего живого, возможное в Раю, выражается в тонкой передаче Леоновым доверительного отношения животных к людям. На полотнах «Цирк» (1991), «Жираф» (1991), «Ярмарка» (1990) можно увидеть зверей, которые, находясь в пространстве святости, преодолевают свою хищную, агрессивную природу и мирно живут рядом с людьми. Сюжет картины «Леонов на концерте» (1999) рассказывает о посещении художником выступления, где медведь играет на рояле для танцующих рядом козы и лошади. Примечательно, что для создания картины «Танцы зверей» (1991) Леонов использовал ослепительно белый цвет, отмечающий одежды людей и шкуры животных. Можно расценить подобное цветовое решение как указание на очищение, освобождение от земных оков и переход в иное пространство, где возможна райская гармония.

Обратимся к картине «У завода» (1970): здесь дымящиеся трубы печей завода проглядывают сквозь верхушки леса, отражаясь в водной глади небесного цвета озера. Таким видится художнику современный Град Китеж. В образе улавливается вдумчивый крестьянский взгляд на новый мир с его подменой традиционных ценностей достижениями промышленности, к чему еще – как к идеалу – не сформировалась народная привычка. Имеются, конечно, и возрастные особенности восприятия окружающего мира. В 1990-е годы вневременные мотивы в творчестве художника тонко демонстрируют его стремление сохранить и передать следующим поколениям образ русского «идеального пространства», отражающегося в Небесном Иерусалиме.

В заключение скажем, что образ «идеального пространства» обладает потенциалом для создания пространства культурной идентичности и восстановления утраченного равновесия русской культуры. Сложившийся из особенностей восприятия категории пространства русским крестьянством фольклорный образ угадывается не только в произведениях наивной живописи П.П. Леонова, что является доказательством обращения художника к русской традиционной культуре и ее адаптации в условиях советской эпохи 1950-1980-х годов, но и в народном искусстве, например, рисованной лубочной картинке, фольклору. Особенность наивного искусства в том, что оно устанавливает связь с народным искусством на основе сходства с рисованным лубком. Наличие схожих черт обеспечивает способность наивного искусства к трансляции социально значимого опыта и определяет свойственные ему утверждение нравственного идеала, веру в светлое будущее, уважение к прошлому. Оно подарило народу возможность напрямую говорить о том, что для него было важным, не оглядываясь на искусство, привнесенное интеллектуальной элитой общества.

#### ЛИТЕРАТУРА

[1] *Афанасьев, А. Н.* Народные русские сказки : в 3 т. Т. 2. – Москва : Наука, 1984. –1985. – 460 с.

[2] *Богемская, К. Г.* Живопись Павла Леонова из собрания Ксении Богемской. – Москва : ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2011. – 52 с.

[3] *Богемская, К. Г.* Наивные художники России. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2009. – 180 с.

- [4] Гачев, Г. Д. Ментальности народов мира. – Москва : Алгоритм ; Эксмо, 2008. – 544 с.
- [5] Горичева, Т. М. Святые животные (к православной экологии). – Санкт-Петербург : б. и., 2006. – 91 с.
- [6] Иконникова, С. Н. Культурное пространство как ценность и национальное достояние // История культурологических теорий. – Санкт-Петербург : Питер, 2005. – С. 35-55.
- [7] Кабанова, О. И. ММОМА открыл выставку «Зазеркалье Павла Леонова» // The Art Newspaper Russia : [сайт]. – URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/8492/?ysclid=mbhtml02xe947332817> (дата обращения: 12.06.2025).
- [8] Каргин, А. С., Хренов, Н. А. Традиционная культура на рубеже XX-XXI веков (о целях и задачах альманаха «Традиционная культура») // Традиционная культура, – 2000. – № 1(1). – С. 5-9.
- [9] Комарович, В. Л. Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд. – Москва ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР, 1936. – 184 с.
- [10] Маркарян, Э. С. Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография. – 1981. – № 2. – С. 78-96.
- [11] Мельников, П. И. (Андрей Печерский). Собрание сочинений : в 8 т. Т. 7. – Москва : Правда, 1976. – 570 с.
- [12] Популярная художественная энциклопедия : Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство : в 2 т. Т.1 / гл. ред. В. М. Полевой. – Москва : Сов. энцикл., 1986. – 431 с.
- [13] Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Москва : Лабиринт, 2000. – 335 с.
- [14] Салтыков, А. Б. Избранные труды. – Москва : Сов. худож., 1962. – 727 с.
- [15] Чистов, К. В. Легенда о Беловодье // Труды Карельского филиала АН СССР. Вып. 35. – Петрозаводск, 1962. – С. 116–181.
- [16] Элиаде, М. Священное и мирское / пер. с фр. – Москва : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.

#### IMAGE OF THE "IDEAL SPACE" IN THE WORK OF THE FAMOUS NAÏVE ARTIST P.P. LEONOV (1920-2011)

Kashkova Alisa Igorevna,  
Post-graduate student,  
Lomonosov Moscow State University (Moscow)

**Abstract.** *This article explores the image of "ideal space" as an object of cultural research, innovatively realized in Soviet naïve art from the 1950s to the 1980s. Drawing on the work of Russian scholars on this topic, the author examines the paintings of naïve artist P.P. Leonov. It is noted that the axiological foundations for the emergence of the image of "ideal space" in its specific forms (Heavenly Jerusalem, the City of Kitezh, etc.) are rooted in the characteristics of traditional Russian culture. Naïve art, asserting its affinity with folk art through its resemblance to popular prints, facilitates the intergenerational transmission and actualization of socially significant experience in Russian culture. This reconstruction of the image of "ideal space" provides insight into the particular characteristics of its perception, entrenched in traditional culture, that are visually embodied in Soviet naïve art from the 1950s to the 1980s.*

**Keywords:** *the image of the «ideal space», folk art, traditional culture, Heavenly Jerusalem, the City of Kitezh, naïve art, lubok.*

© Кашкова А.И., текст, 2026  
Статья поступила в редакцию 27.11.2025.

Ссылка на статью:

Кашкова, А. И. Образ «идеального пространства» в творчестве известного наивного художника П.П. Леонова (1920-2011). – DOI 10.34685/ИИ.2026.28.50.008. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 1(63). – С. 61-66. – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/740.html&j\\_id=67](http://cr-journal.ru/rus/journals/740.html&j_id=67).

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ПРОШЛОГО В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ.  
К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ  
СТАТЬЯ ВТОРАЯ

DOI 10.34685/НІ.2026.29.62.001

**Кокшенёва Капиталина Антоновна,**  
доктор филологических наук,  
руководитель Центра исследования русской культуры  
Российского научно-исследовательского института  
культурного и природного наследия имени Д.С.Лихачёва (Москва)  
Email: info@heritage-institute.ru

**Аннотация.** В статье рассматриваются актуальные проблемы, связанные с интерпретацией истории как образа прошлого и новейших исторических концептов, которые оказали влияние на формирование современного «театра памяти» (концепты «жертвы истории», «публичной истории»). Существенное понимание «образа прошлого» невозможно без внимания и к проблеме идентичности. В данной статье под историко-культурной идентичностью автор понимает культурную и историческую неповторимость, «лица необщее выраженье», которые проявляют (или не проявляют) себя в отечественной театральной культуре XXI века. В пространстве театральной культуры, конечно, даётся ответ на вопрос «кто мы?», в чём особенности нашего характера и мышления, как они представлены в тот или иной исторический период? Вместе с тем, «понимание себя» в контексте изучаемого периода имело свои особенности: историко-культурная идентичность в современном театре предъявляла себя через апофатический приём – отрицания советского прошлого.

**Ключевые слова:** театр памяти, идентичность, культурный контекст, современный театр.

Публичная история (англ. *public history*) – довольно новая дисциплина, используемая как в социальной, так и в научной среде. Публичная история выделилась из других дисциплин примерно в 1970-е годы в США, когда история была выведена из академического в публичное пространство, то есть в истории увидели «высокую инструментальную ценность для политического активизма», и решили, что «определенный текст может быть понят только будучи помещённым в исторически специфический контекст публичной дискуссии...» (выделено мной. – К.К.) [1, с. 6].

**Функция современности, таким образом, начала активно дозветь.** Современность «пытает историю», – считает американский исследователь Харлан, написавший в 1989 году статью «Интеллектуальная история и возвращение литературы»: «Мы должны заставить её отвечать на наши вопросы. Наши вопросы, вызванные нашими потребностями, сформулированными в наших терминах» [1, с. 7]. Прошлое – инструментализируется, то есть отношение к нему принципиально меняется, становится практичным. И эти принципы очень «подошли» именно театру, который всегда живет «здесь и сейчас», в котором «прошлое» презентуется и интерпретируется по определению и становится поводом для рефлексий (через образы); прошлое в театре зачастую более тесно связано с современностью ещё и потому, что оно связано с уровнем исторического и культурного сознания зрителей. Кроме того, театроведы и специалисты из иных дисциплин, занимающиеся театром, уверены, что «не только вышедшие из академической среды историки должны учить чему-то, но и они сами обязаны учиться у заинтересованной публики» [2].

Не случайно в театральной среде никогда не велись разговоры об «объективном значении» документального текста или, напротив, об антиисторизме, зато всегда отрицалась претензия на «репрессивное производство истины», каковой (репрессивной) полагалась любая идеология, кроме либеральной. Отрицалась и «тирания контекста», под которым чаще всего понимали официальную историографию.

Прикладное проявление публичной истории в театре, считают её последователи, как диалог о прошлом «в современной России нередко сталкивается с серьезными препятствиями. Важную роль в создании этих препятствий играют силы, стремящиеся выстраивать единую “историческую политику”» [2]. И это тоже существенно: всякая «централизация знания», всякая гуманитарно-ценностная вертикаль, всякое концептуально-смысловое единство вызывают настороженность у театральных практиков и исследователей.

Концепция *public history* развивалась в России с начала 2010-х годов [3]. В неё входили такие направления? как семейная память о Великой Отечественной войне, тема репрессий и сталинских лагерей; травмы XX века, локальные (краеведческие) истории, устные свидетельства как документальные и исторические [термин *Zeitzeuge*, появившийся в Германии во второй половине XX века, переводят как «свидетель (своего) времени»]; в нашей театральной культуре Е. Гремина, руководитель московского Театра.doc претендовала на авторство термина «свидетельский театр», что, собственно, является производным от *Zeitzeuge*]. Активное внимание части практиков к «публичной истории» связано и с появлением общественно-государственного интереса к истории: «Всего за несколько лет прокатилась целая волна событий, существенных для российской “исторической политики”: попытка внедрения “единого учебника истории”, введение в Уголовном кодексе статьи 354.1 “Реабилитация нацизма”, небывалые по своим масштабам празднования 70-летия Победы, появление новых памятников историческим деятелям в символически значимых местах столицы (патриарха Гермогена в Александровском саду, князя Владимира на Боровицкой площади), проведение в московском Манеже серии исторических выставок, вызвавших ажиотажный спрос («Романовы», «Юриковичи», «XX век. 1914–1945 г. От великих потрясений к Великой Победе») и другие. Все это сопровождалось активизацией обсуждения исторических сюжетов в масс-медиа» [2]. Историческая выборка и акценты, расставленные в перечислении (*небывалые празднования*) позволяют видеть отнюдь не позитивную реакцию на «процесс инструментализации истории государством» и так же на «возвращение ученого (эксперта-историка) в публичный контекст» [2].

В ответ на государственные инициативы возникает Вольное историческое общество и Комитет гражданских инициатив (2017), который начинает дискуссии «Битвы памяти» (при поддержке Сахаровского центра [4] и Фонда Е. Гайдара). В 2016 году в Институте всеобщей истории РАН прошла конференция «История, память, идентичность: теоретические основания и исследовательские практики», в том числе речь шла о публичном представлении прошлого [5]. В том же году в музее современного искусства PERMM состоялся семинар «История искусства как Public History» (в центре – вопросы «публичного бытования истории искусства»). В 2017 году в Москве состоялась конференция «Рынок исторического (со)знания», «посвященная взаимодействию высказывания о прошлом и его аудитории» (организаторы – ныне закрытый Международный Мемориал и Лаборатория публичной истории) [5]. Помимо семинаров и лекций, была проведена конференция «Прошлое – чужая страна? Публичная история в России», на которой делался акцент на «внеакадемических практиках работы с историей», а также было привлечено внимание к тем направлениям, что выходили бы за рамки непосредственно исторической науки (локальные практики памяти, социология и прошлое, репрезентация прошлого в медиа, чем активно пользуется современный театр; а также неакадемические техники анализа прошлого) [6].

Задача **создания продукта на историческую тему** или **продукта прошлого** – конечно, тоже требовала определенного времени и исследования. И все же, у публичной истории, как её представляли адепты западной школы, исследовательский интерес был, как уже мы говорили выше, особенным. «Топография террора», «58-я. Неизъятые» (оба проекта посвящались источникам о репрессиях 1937-1938), «память о Холокосте» в музеях; в театре заметным событием критики считали проект Группы юбилейного года, молодые участники которого ставили целью показать «ненаписанную историю» Театра на Таганке. Помимо нескольких выставок и спектаклей, поставленных на основе свидетельской базы, в проект входил спектакль «1968. Новый мир», поставленный Д. Волкостреловым, смонтированный из разных публицистических и художественных текстов, что печатались в журнале в 1968 году и принадлежали официальной культуре, а также «из опубликованных в самиздате судебных протоколов по делу о демонстрации на Красной площади, из фрагментов отправившегося на полку фильма «Любить» Михаила Калика и Инны Туманян, из текстов песен Beatles и Rolling Stones – они обозначали мировой контекст, насильственно отделённый от советской действительности. Спектакль исследовал время, закат недолгой оттепели, в первую очередь фокусируясь на художественном языке, языке печати» [7].

Театр отличает, конечно, и то, что он обладает огромным потенциалом для подключения *чувственного опыта, аффективных элементов*, которые «приближают прошлое» через актёрскую игру, сценографию, медиа, – делают прошлое буквально очевидным. Однако всё, что связано с «телесностью» театра, может работать и в другом направлении: создавать «ироническую дистанцию» к тому, что является государственно-политическим публичным дискурсом.

В 2018 году третья конференция Лаборатории публичной истории [8] была посвящена театру – как его обычным практикам, так и *performance studies*. Открытие конференции предваряла читка пьесы «Страда двадцать первого» (автор – Е. Бондаренко), представленную как часть проекта «После бунта». Сама пьеса раскрывала тему крестьянских восстаний в Сибири 1920-х годов на основании воспоминаний участников и свидетелей тех событий. Семён Серзин представил иммерсивный спектакль «Свидетели», созданный по материалам и письмам репрессированных за религиозные убеждения в Татарстане в 1937-1938 годах. Был сделан доклад «Роль театроведения в формировании культуры памяти: чем нам может быть полезен польский опыт» (польский театр активно представляла в России премия-фестиваль «Золотая маска, например, в 2011 году).

Прошлое прежде всего воспринималось как травматическое наследие, то есть постпамять участников конференции была нацелена на *«ужасающее прошлое»*. И сама память полагалась «механизмом передачи травматического знания и материализованного опыта» [9]. Эстетика постпамяти в рамках западноевропейской мысли – это эстетика ужаса. И художник в рамках такой эстетики чаще всего ориентируется на то, что «имеет глобальное значение», устраняющее «политические и культурные различия» [9]. Автор статьи сравнивает работы художников Хорста Хохайзеля, (который работал в Германии, Аргентине и Камбодже) и Даниэля Либескинда, работающего в Нью-Йорке, Стокгольме, Берлине. В результате «стена из фотографий в *Музее памяти и прав человека* в столице Чили Сантьяго напоминает похожие стены в мемориальных музеях Парижа и Нью-Йорка» [9].

Эстетика памяти-ужаса не нуждается в постановке вопроса о культурно-исторической идентичности. Напротив, такая постпамять размещена вне национальных границ – она глобальна.

Отказ от академических, научных, искусствоведческих методологий в современной художественной среде позволял *быстро* (а *ритм* смены информации и *темп* смены актуальной повестки – существенная часть современной культуры) обозначать, называть, указывать на новые процессы. «Ускорение истории» как умножения событий сегодня очевидно. В частности, на упоминаемой уже конференции «Прошлое – чужая страна? Публичная история России» работала секция «"Перформансы насилия": предельный опыт в театре» [10]. Анализ пьес «новой драмы», произведённый Боймерсом и Липовецким, позволил участнику конференции утверждать: «Оказалось, что многие пьесы "новой драмы" ритуально манифестируют превращение насильственной коммуникации в норму для постсоветского общества. Критика «новой драмы» как течения, которое **воспроизводит, а не анализирует** этот коммуникативный модус, позволила обозначить и центральную проблему секции: нужно ли передавать предельный исторический опыт аффективно – или следует, наоборот, дистанцироваться от него?» (выделено мной. – К.К.) [11]. «Насильственная коммуникация» как «прошлое», требующее рефлексии памяти, современный театр повторяет и в драме, и на сцене. *Насилие* становится тем существенным «ключом» «новой драмы», которым, с точки зрения создателей «быстрой драматургии» (как я бы её назвала), можно открыть советское прошлое и глобальное настоящее. *Насилие* – едва ли не самое часто повторяемое слово в исследованиях о драматургии и «новой драме». «Обсценная лексика, грубость, жестокость, туалетные темы, секс и насилие, низовая культура, жизнь тела, сокрушение идеалов прошлого, некрореализм, бесперспективность жизни, алкоголизм, мировой опыт дегуманизации в культуре, который очень пригодился в осмыслении советизма, – описывает содержание «новой драмы» её адепт. – Сны о великом прошлом, снящиеся догнивающим остаткам империи, никак не отражаются на здешней реальности, где царит жуткое непотребство: ругань, грубость, садизм, насилие, экскременты, пролежни, кровь, вонь. <...> Бытовой терроризм, домашнее насилие, сексуальное насилие – добровольное или нет – проявляют себя разнообразно. <...> Человек замкнут в тисках своей потребности стать свидетелем насилия, насиловать самому или становится жертвой насилия – мания к насилию словно заменила собой идеологию прошлого времени. <...> Страшные и правдивые картины насилия и жестокости, мучительного выживания в малых городах постсоветской России, утерявшей смысл жизни, множатся в не менее кошмарных сновидениях героев, чье сознание не может повзрослеть, обрести покой, состояться. <...> XX век с его кровавыми событиями показал нам, что у

любого героизма есть обратная – и весьма неприглядная – сторона. Героизм после себя всегда оставляет жертвы, а жертвы насилия, в свою очередь, продолжают цепочку зла, пытаясь компенсировать свое мученичество в новом акте насилия» [12]. Автор, описывающий «новую драму», полагает наиболее существенным вывод, сделанный Марком Липовецким: «Феномен насилия в обществе: мир, готовый стать жертвой; потребность в виктимности, «стокгольмский синдром». Драматурги обнаружили неотделимость этого кризиса (идентичности в постсоветском обществе. – К.К.) от насилия – и, главное, построили особую художественную механику, способную воплотить эту иррациональную связь. <...> Насилие возникает как общедоступное лекарство от психологического паралича» [цит. по: 13]. Те слои общества, которые не поддерживали данный взгляд на себя, свою жизнь и свою идентичность, «быструю драматургию» попросту не интересовали. Их не видели и их не учили видеть ни в рамках драматургических лабораторий «новой драмы», ни на конференциях публичной истории.

«Перформансы прошлого», как и любая театральная форма, могут быть направлены на самые разные исторические эпохи [14]. Однако парадигма публичной истории, «придуманная не нами», требовала определенных исторических координат: рефлексий и аффектированных «жестов» в адрес советского «тоталитаризма». Если это театрализованная экскурсия («Маршрут памяти» в Екатеринбурге), то места памяти – это места сталинских репрессий. Документы официальные, воспоминания потомков репрессированных в виде аудиозаписей сопровождают «маршрут». Если это иммерсивный спектакль «Дело № 39496», то он сначала вовлекает публику в репрезентацию процедуры «прибытие в лагерь», дальше рассказывается о «преступлении» и в конце концов публику подводят к необходимости принять решение: кто из зрителей готов сыграть роль обвиняемого, а кто – следователя.

Тема «репрессий» в театральных спектаклях и перформативных практиках – самая устойчивая. Да, материал накапливался, но, строго говоря, говорить о «развитии темы» невозможно. Постпамять ничего не развивает. Постпамять – не точна, она скорее ассоциативна. Она, собственно, есть *воспоминание* о том, что поколением, её воспроизводящем, не пережито, когда прошлое – это *чужая боль*.

Но репрезентация прошлого как насилия – от частно-семейного до насилия государственного, понимаемого как «навязывание» общей памяти – позволяет нам сделать вывод, что ядро культурно-исторической идентичности начала XXI века для театрального художника составляло именно насилие, якобы присущее русскому человеку и его истории (сравнение с историями других народов попросту отсутствовало).

В 2018 году был осуществлен проект «Полдень» в «Гоголь-центре» театральной лаборатории «InLiberty». В этот год «вся Европа» отметила 50-летие майских событий 1968 года, – «...рабочих забастовок и студенческих протестов, чей дух свободы и коллективного отстаивания своих прав и сейчас для европейцев считается определяющим. В нашей же истории 1968 год памятен противоположным по смыслу событием — вводом советских войск в Чехословакию, поставившим точку не только в Пражской весне, но и в утопических надеждах на “социализм с человеческим лицом”» [15]. Проект ставил целью напомнить о тех событиях истории России, которые могли бы соответствовать маркерам «борьбы за гражданские и экономические свободы, сопротивления тоталитаризму и диктатуре» [15]. «Военная агрессия государства» – это тот контекст, на фоне которого будут представлены несколько режиссерских эскизов, в частности, театральной реконструкцией того события, когда вскоре после операции «Дунай» в Москве на Красную площадь выходят восемь человек с лозунгом «За вашу и нашу свободу» (лозунг, как известно, возник в Польше в 1831 году во время противоправительственной, антиимперской, антицарской польской демонстрации; позже использовался на митингах в поддержку Украины). Мысль о том, что свободы у наших современников не больше, чем была в советское время, подкреплялась постами ленты в интернете как реакцией на «ужас» процесса режиссера Серебренникова (дело «Седьмой студии»).

Публичная история развивает гражданское самосознание. Но развивает ли публичная история историческое самосознание? Опираясь на театральный опыт, можно говорить, что отношение к истории, к историческому событию, к личной истории того или иного человека можно изменить. Именно на изменение отношения к советскому историческому опыту как опыту скомпрометированному и негативному опирались театральные деятели, пользуясь западными методологиями репрезентации прошлого. Не претендуя на высокую степень рефлексии по поводу

сложности исторического самосознания, глубоко не проникая во внутреннюю историю, субъектом которой является сам народ, практики-последователи публичной истории и постпамяти, безусловно, добились того, что память о прошлом в современном театре была, во-первых, альтернативой *хорошей советской памяти*, а во-вторых, включала в себя и политическую стратегию, в которую входила *память сопротивления* (память оппозиционная) «террору государства», которому противостояла *память свободная* (например, «память об оттепели»). Вместе с тем, в эстетике постпамяти доминировали «образы потери и скорби, воплощающие идею отсутствия, тишины, неизвестности и пустоты. Основными источниками произведений служили архивные материалы, которые ещё больше подчёркивали призрачность и недостаточность передаваемых знаний» [9].

Исчезновение общности памяти – та реальность, в которой мы оказались в трагическое время распада страны. А образ прошлого как образ Большой истории России – остается до сих пор самым проблемным местом в практике и теории современного театра. Именно поэтому, говорить об историко-культурной идентичности в спектаклях современного театра довольно сложно. Но только большое историческое сознание народа может стать альтернативой постпамяти, при условии, что народ осознает себя народом. Прикладное и инструментальное отношение к прошлому (истории) требует преодоления, то есть творческого акта как акта духовного, содержащего в себе одновременно обновление (отжившего) и сохранение (лучшего). Стоит постоянно «держаться в уме» и продуманную во второй половине XIX века отечественными философами чрезвычайно важную для русской культуры мысль о взаимодействии «прошлого» и «будущего». «Будущее лежит не впереди как думается, а напротив – позади» [16, с. 347]. «Поэтому, – *проходить*, в своем действительном смысле, означает только *приходить к себе самому*», – продолжает философ [16, с. 345].

В нашей культуре именно прошлое активно – оно требует к себе постоянного и напряженного внимания. И дело не в простых и схематичных «параллелях с прошлым», а исключительно в том, что там уже проявлены со всей отчетливостью эталоны творчества и мышления. Но это нужно увидеть и понять. Но классическим эталонам трудно соответствовать, как и мыслить в их парадигме. И такая «работа с прошлым» у нас впереди. «Мы должны беречь историю преимущественно как память о том, что было выше нас» [17, 10], – эта уверенность философа Н.Н. Страхова в высоте прошлого сегодня звучит парадоксально, дерзко и пока она довольно избыточна, поскольку «демократический идеал» как инструмент разочарований в своей истории преодолевается довольно медленно.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Могильницкий, Б. Г. Между объективизмом и релятивизмом: дискуссии в современной американской историографии. Новая и новейшая история. – 1993. – № 5. – С. 3-17. – URL: <https://djvu.online/file/mtCMAG9dRWw7o> (дата обращения: 08.12.2025). См. также: Wiener, J. (1989). Radical Historians and the Crisis in American History, 1959-1980 // The Journal of American History. Vol. 76, No. 2, pp. 399-434.

[2] Публичная история: между академическим исследованием и практикой / Андрей Завадский, Егор Исаев, Артем Кравченко, Варвара Склез, Екатерина Суверина // Неприкосновенный запас. – 2017. – № 2. – С. 22-34. – URL: <https://publications.hse.ru/mirror/pubs/share/direct/221524452> (дата обращения: 08.12.2025).

Данное утверждение все же носит спекулятивный характер и основано, очевидно, исключительно на большей коммуникативности и активностях зрителей в новых театральных формах, что предлагали им (зрителям) современные режиссеры.

[3] Первая программа под названием «Public History: Историческое знание в современном обществе» в Московской высшей школе социальных и экономических наук (МВШСЭН) в 2012 г. Студентов познакомили с методами исторических исследований и принципами «публичной истории», наработанной в других странах. Её преподавали профессор Оксфордского университета Андрей Зорин и работавшая в немецких университетах Вера Дубина. Позже это был уже Пермский государственный национальный исследовательский университет (программа «Теория и практика прикладных исторических исследований»).

[4] «Общественная комиссия по сохранению наследия академика Сахарова является высшим органом управления Сахаровского центра и Архива Сахарова. Она была сформирована в 1990 году по инициативе жены академика Андрея Сахарова Елены Боннэр. Почти одновременно в США Боннэр была создана другая организация – Фонд Андрея Сахарова (The Andrei Sakharov Foundation). Целью фонда является «сохранение научного и этического наследия Андрея Сахарова. В январе Генеральная прокуратура объявила нежелательной в России американскую организацию The Andrei Sakharov Foundation (Фонд Андрея Сахарова), посчитав, что «ее деятельность представляет угрозу основам конституционного строя и безопасности Российской Федерации»; «Московский городской суд принял решение о ликвидации региональной общественной организации «Общественная комиссия по сохранению наследия академика Сахарова», – говорится в сообщении 2023 года.

Сахаровский центр в РФ еще в 2014 году признан иноагентом. См.: URL: <https://www.rbc.ru/politics/18/08/2023/64df53589a7947d659540a6b> (дата обращения: 08.12.2025).

[5] «История, память, идентичность: теоретические основания и исследовательские практики»: Научная конференция Института всеобщей истории РАН. 2016. – URL: <https://igh.ru/events/istoriya-pamyat-identichnost-teoreticheskie-osnovaniya-i-issledovatel'skie-praktiki.html?locale=ru> (дата обращения: 08.12.2025).

[6] «... интересные для нас сюжеты: история в образовании, локальные практики памяти, история и аффект, практическая работа с историей в различных медиа, образовательные программы по публичной истории – и посвятили секцию каждой из них. Несмотря на разнообразие тем, нашей главной задачей было создание пространства, в котором могли бы встретиться академические ученые и практики, часто (но не обязательно) имеющие академический бэкграунд» [цит. по: 5].

[7] *Сливаковская, Л.* Группа юбилейного года: невыносимый документ // Театр (12.07. 2015). – URL: <https://oteatre.info/gruppa-yubilejnogo-goda-nevynosimyj-dokument/> (дата обращения: 08.12.2025).

[8] Организована совместно с Комитетом гражданских инициатив, Фондом им. Фридриха Эберта и Творческой лабораторией «Угол» (Казань).

[9] *Хири, М.* Что такое постпамять / пер. К. Харлановой. – URL: <http://pmem.ru/index.php?id=7364> (дата обращения: 08.12.2025).

[10] Название секции, как и доклады, опирались на исследование: *Липовецкий, М., Боймерс, Б.* Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». – Москва, 2012. – 371 с.

[11] *Тараканова, О.* Конференция «Перформансы прошлого в театре и за его пределами». Казань, Центр современной культуры «Смена», 3-4 нояб. 2018 г. // Новое литературное обозрение. – 2019. – № 2. – URL.: <https://magazines.gorky.media/nlo/2019/2/konferenciya-performansy-proshlogo-v-teatre-i-za-ego-predelami.html> Helytd Gfdtk/ (дата обращения: 08.12.2025).

[12] *Руднев, П.* Драма памяти. Очерки истории российской драматургии 1950-2010-е годы. – Москва, 2018. – URL: [http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=36276872](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=36276872) (дата обращения: 08.12.2025).

Я специально не называю авторов пьес и сами пьесы, поскольку в данном случае важна тенденция, а не конкретные имена (многие авторы «новой драмы» после 24 февраля 2022 года покинули Россию).

[13] *Липовецкий, М.* Театр насилия в обществе спектакля. Философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73. – С. 258.

[14] Программа конференции «Публичная история в России: перформансы прошлого в театре и за его пределами». – URL: <http://publichistorylab.ru/archives/541> (дата обращения: 08.12.2025).

[15] *Гордиенко, Е.* Память протеста. «Полдень» в Театральной лаборатории «Гоголь-центра» // Современная драматургия. – 2018. – № 4. – URL: [https://theatre-library.ru/sovremennaya\\_dramaturgiya/2018-4/8832](https://theatre-library.ru/sovremennaya_dramaturgiya/2018-4/8832) (дата обращения: 08.12.2025).

[16] *Бакунин, П. А.* Основы веры и знания. – Санкт-Петербург, 1886. – 408 с.

[17] *Страхов, Н.* Борьба с Западом в нашей литературе: исторические и критические очерки : в 3 кн. – Санкт-Петербург : Тип. бр. Пантелеевых, 1883. – Кн. 2. – 272 с.

## REPRESENTATION OF THE IMAGE OF THE PAST IN THE MODERN THEATER. ON THE ISSUE OF HISTORICAL AND CULTURAL IDENTITY ARTICLE SECOND

***Koksheneva Kapitalina Antonovna,***

D. in Philology,  
Likhachev Russian Research Institute for Cultural  
and Natural Heritage (Moscow)

**Abstract.** *The article discusses current issues related to the interpretation of history as an image of the past and the latest historical concepts that influenced the formation of the modern "theater of memory" (concepts of "victims of history", "public history"). A substantial understanding of the "image of the past" is impossible without attention to the problem of identity. In this article, by historical and cultural identity, the author understands cultural and historical uniqueness, "persons with an uncommon expression" that manifest (or do not manifest) themselves in the Russian theatrical culture of the 21st century. In the space of theatrical culture,*

*of course, the answer to the question "who are we?" is given, what are the features of our character and thinking, how are they manifested in a particular historical period? At the same time, the "understanding of oneself" in the context of the period under study had its own peculiarities: historical and cultural identity in the modern theater presented itself through an apophatic device - denial of the Soviet past.*

**Keywords:** *theater of memory, historical and cultural identity, cultural context, modern theater.*

© Кокшенёва, К. А., текст, 2026  
Статья поступила в редакцию 27.11.2025.  
Публикуется в авторской редакции.

Ссылка на статью:

**Кокшенёва, К. А.** Репрезентация образа прошлого в современном театре. К вопросу об историко-культурной идентичности. Статья вторая. – DOI 10.34685/ИИ.2026.29.62.001. – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 1(63). – С. 67-73. – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/741.html&j\\_id=67](http://cr-journal.ru/rus/journals/741.html&j_id=67).

---

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МОНАСТЫРЕЙ С МИРСКИМ ОБЩЕСТВОМ В XXI ВЕКЕ  
(НА ПРИМЕРЕ МОНАСТЫРЕЙ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ)**

DOI 10.34685/ИИ.2026.47.54.003

**Колотов Илья Олегович,**  
аспирант, Омский государственный университет  
им. Ф.М. Достоевского (Омск)  
Email: HeroRanger@yandex.ru

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности взаимодействия христианских монашеских общин с остальным социумом Западной Сибири, влияние монастырей на жизнь общества и, наоборот, влияние современного мира на само понимание того, каким образом должна вестись отшельническая жизнь. За основу берутся результаты опросов, проведенных автором в Свято-Никольском мужском монастыре (село Большекулачье Омской области) и ските Иоанна Богослова Знаменского женского монастыря (село Чемал Республики Алтай). На примере стандартных типов взаимодействия монашеских общин с социумом (воскресные школы, религиозные услуги, торговля монастырской товарной продукцией, туристическая деятельность и др.) фиксируются достаточно серьезные различия в их отношениях с окружающим миром и практиках взаимодействия с ним. В то же время отмечается их в целом позитивное восприятие роста интереса обычных людей к святым местам как фактора, положительно влияющего на духовное здоровье народа России.

**Ключевые слова:** религия, православие, монашество, христианство, социум.

Монастыри, в своей сути, явление не уникальное. Отшельнический образ жизни ведут и в индуизме, и в буддизме, и, само собой, в христианстве. Вера в то, что человек, отчуждаясь от социума, способен прийти к внутреннему умиротворению, покою и гармонии является общей для многих религий. Тем не менее, хотелось бы остановиться на христианстве. Крупнейшая (на данный момент) религия в мире, невероятно повлиявшая на всё человечество. Монашество для христианства является фактически основой, своего рода базисом, так как первые христиане в основном жили в небольших отшельнических общинах, уходя из своих домов, посвящали свою жизнь служению Господу. Бесчисленные сюжеты священных писаний рассказывают нам истории о Святых, которые избрали путь монашества, путь спасения своей души. В конце XX в. – начале XXI в., с возвращением у людей интереса к вере и религиозности, в особенности в России, многие монастыри были заново восстановлены, заселены, и теперь данные святыни вновь встраиваются в картину современного мира, привлекая к себе большое количество туристов и паломников [1].

Многие монастыри и скиты, ранее оставшиеся закрытыми для мирского обывателя, ныне представляют собой популярные туристические объекты и напрямую взаимодействуют с туристами и местными жителями.

Цель данной работы – на выбранных примерах попытаться представить, как современные монастыри включены в современный социум и каким именно образом взаимодействуют с мирским обществом. Под последним в данном контексте подразумевается часть общества, связанная со светской жизнью и не имеющая отношения к религиозной, духовной жизни.

Основной базой данного исследования являются полевые материалы, собранные автором весной 2022, а так же весной 2025 годов. В первом случае был изучен Свято-Никольский мужской монастырь, расположенный в селе Большекулачье Омской области, во втором – скит Иоанна Богослова Знаменского женского монастыря, расположенный в селе Чемал Республики Алтай. В соответствии с целями и задачами исследования, а также с учетом специфики самой общины, для бесед были выбраны игумен Свято-Никольского мужского монастыря Амфилохий (Пономаренко) и монахиня Знаменского женского монастыря Назария. Информация от людей, прошедших долгий монашеский

путь от трудников до монахов, а в случае игумена Амфилохия – и до главы монастыря, дает, на наш взгляд, наиболее полный материал по жизни монашеской общины в XXI в.

На этапе сбора полевого материала важную роль играли различные этнографические методы. Так, были произведены опросы в виде полупространализованного интервью с респондентами. Первый опрос происходил 24 марта 2022 года в Свято-Никольском мужском монастыре, второй – 10 апреля 2025 года в ските Иоанна Богослова Знаменского женского монастыря. По мере опроса респонденты рассказали историю своих монастырей, историю общины, путь, который каждый из респондентов прошел во время своего становления монахом, а также о быте монашеской общины и ее взаимодействии с внешним миром и, что особенно важно, высказали мнение о том, как должна существовать православная монашеская община.

Два рассматриваемых в данной статье монастыря построены в конце XX – начале XXI в. Свято-Никольский мужской монастырь был заложен в 1994 г. и начал действовать в 1995 г. Скит Знаменского женского монастыря же был построен в 2000 г., а заработал в 2001 г. Количество проживающих в монастырях монахов не постоянно; на момент взятия интервью в Свято-Никольском монастыре проживали 8 монахов, в ските Иоанна Богослова Знаменского женского монастыря – 4 монахини (2 монахини, 1 инокиня, 1 схимонахиня). При этом, по словам монахини Назарии, летом из основного монастыря приезжают дополнительные монахини для помощи постоянным жильцам в туристический сезон.

Сразу отметим, что выбранные монастыри в какой-то степени являют собой противоположности. Скит Иоанна Богослова Знаменского женского монастыря расположен у храма на острове Патмос, и так как храм является известной достопримечательностью и одним из популярнейших мест для посещения туристами в селе Чемал, монахини активно участвуют в жизни данной святыни, получая послушания на труд на его территории [2]. Свято-Никольский мужской монастырь же посещается и используется в основном жителями села Большекулачье, а также редкими паломниками. Однако в религиозном контексте взаимодействие жителей села Большекулачье более насыщенное, чем интеракция туристов с монахинями скита. Связано это с тем, что остров Патмос, около которого располагается скит, является известной достопримечательностью, а монахини Знаменского женского монастыря, которые активно трудятся на его территории, считают, что монахи вообще не должны взаимодействовать с местными жителями и посетителями, занимаясь только своей службой Богу. Обитатели же Свято-Никольского монастыря, наоборот, считают, что монахи должны взаимодействовать с местными жителями, наставлять их и быть примером религиозной нравственности и силы духа. Подобный контраст и рождает желание сравнить взаимодействие этих двух монашеских общин с окружающим их гражданским обществом, а также выделить какие-то уникальные взаимоотношения, которые использует один монастырь и не использует другой. И начать, как нам представляется, следует со стандартных типов взаимодействия монашеских общин с социумом.

Один из самых известных типов связи мирского и религиозного – воскресные школы. Данная практика, имеющая место быть, в том числе и в России, актуальна до сих пор, и во многих сёлах, в которых находятся различного рода монастыри, до сих пор действуют подобного рода учебные заведения. Воскресная школа – это особое учебное заведение, в котором изучают основы христианства, историю церкви, учатся молиться и т.д. Хотя воскресные школы бывают не только для детей, но и для взрослых, преимущественно ими пользуются первые. Как можно догадаться по названию, занятия в них происходят по воскресным дням.

Наравне с церковно-приходскими школами, существовавшими в Российской империи, данные школы были оплотами грамотности для детей крестьян, обучая их грамоте. Их отличие было в том, что церковно-приходские школы обучали детей не только религии, но и начальным этапам обычных наук, таких как история, арифметика, письмо. В нынешнее время, при повсеместном распространении образования, надобность в церковно-приходских школах отсутствует. Однако воскресные школы до сих пор являются хорошим способом занять ребёнка, объясняя ему основы религии. Но самое главное, что монахи таким образом помогают местным жителям, обучая их детей. Тем самым монастыри всё ещё являются оплотом грамотности, тем более что к преподаванию детей допускают только монахов, имеющих педагогическое образование.

По словам игумена Амфилохия, после восстановления монастыря жители Большекулачья, воспитанные в духе атеизма, некоторое время прохладно относились к святыне. Однако со временем люди стали всё больше взаимодействовать с монастырем и, в том числе, стали отдавать своих детей в воскресную школу. Как уже было упомянуто, воскресные школы больше направлены на религиозное обучение, такое как изучение Библии, Катехизис, обучение молитвам и т.д. Тем не менее, это является отличным способом обучить ребенка грамоте, дать базовые представления о религии и правильных моральных понятиях [3]. Игумен Амфилохий сообщал, что, по его мнению, обучение подрастающего поколения благоприятно сказывается на нашем обществе. Вследствие этого он также неоднократно посещал различные школы в городе Омске, на классных часах и уроках о важном рассказывая детям о православии [3].

В ските Иоанна Богослова же воскресной школы не имеется, так как тут убеждены, что она мешала бы жизни самого скита и его труду. Как рассказывает монахиня Назария, община храма активно исполняет послушания, связанные с работой на территории храмового комплекса, и в летние сезоны монахини активно трудятся в церковных лавках и храмах, так что времени на организацию воскресной школы не хватает. В зимние же сезоны монахини полностью посвящают себя молитвам и труду на территории скита.

Ещё одной сохранившейся до нашего времени практикой взаимодействия с обществом осталось производство и продажа собственных товаров, а так же оказание религиозных услуг [4]. Монастыри активно занимаются продажей икон, православной литературы, крестиков, сувениров. Так, община Свято-Никольского мужского монастыря продает хлеб, испеченный братией в стенах обители. Монастыри также могут продавать в монастырской лавке товары коммерческих компаний, которые взаимодействуют с монастырем. Так, в монастырской аптеке Свято-Никольского мужского монастыря продаётся продукция «Дивеевской здравницы», бренда косметических средств на натуральной основе.

Также монастырь может передавать часть своих земельных и водных владений в аренду местным жителям или каким-либо компаниям, заинтересованных в этом. Такая практика существует до сих пор, и монахи, например, Свято-Никольского мужского монастыря сдают свои поля в аренду. Община Знаменского женского монастыря, в целом, не нуждается в этом: из-за крупного потока туристов церковная лавка является их основным источником пожертвований. Также в обоих монастырях можно заказывать требы, ставить свечи за упокой и заказывать иные религиозные обряды, предусмотренные уставом монастыря. В целом, по нашему мнению, в плане продажи различных товаров и услуг, монастыри не имеют сильных различий, однако монахини Знаменского женского монастыря конкретно в этом плане больше взаимодействуют с мирянами, что иногда доставляет им дискомфорт.

Однако, по нашему мнению, одной из самых главных функций монастыря, которая сохранилась до наших дней, является помощь обездоленным и заблудшим. Так, оба упомянутых мной монастыря со времени своего основания принимали к себе людей, потерявших кров, сирот, малоимущих и т.д. Некоторые люди оставались в монастыре на время, пока не смогут прийти в себя; некоторые оставались на долгое время, становясь трудниками. Таким образом, люди помогали монахам в сельском и других хозяйствах, а взамен получали пищу, кров и духовное умиротворение; многие в дальнейшем приезжали в монастыри для помощи монахиням и монахам [5].

И в Свято-Никольском, и в Знаменском монастыре имеются скиты для проживания паломников и трудников, помогающих инокам. В беседе с автором данной статьи трудник скита Знаменского монастыря рассказывал, что он каждое лето приезжает помогать монахиням в ремонте и уборке территории монастыря. Монахи же кроме крова предоставляют своим гостям пищу и трапезничают с ними за одним столом.

Также многие люди, прожившие определённое время в монастыре, сами становились послушниками, а позже и монахами. Свято-Никольский мужской монастырь приглашал «заблудших» людей в общину, чтобы они не только жили и питались в монастыре, но также работали и помогали монастырской общине по хозяйству. В итоге было создано некое подобие артели, где братья и трудники стали заниматься обработкой земли. Также община помогала восстанавливать документы людям, потерявшим их. Но в весенние периоды очень многие люди уходили из монастыря работать в других местах или дальше «скитаться по просторам нашей страны» [3].

Монахи также играют важную роль в жизни поселений, в которых они находятся, так как во время различных религиозных празднеств люди активно ходят на все службы и молитвы, и монахи пропускают к себе в обитель. Помощь страждущим является одним из главных призваний монахов, которая одинакова и в Свято-Никольском, и в Знаменском монастырях. Также нужно отметить, что в большинстве своем трудниками в данных монастырях являлись мужчины; в Знаменском женском монастыре в повседневных делах монахиням иногда помогают местные жительницы.

Последним выделенным нами типом взаимодействия монастырей с остальным социумом в современном мире является привлекательность монастырей как туристических и паломнических объектов. Так как монастыри являются закрытыми территориями, хозяйство в которых могут вести только монахи и только ручным трудом, подконтрольные монастырям территории смогли сохранить свой первозданный, природный вид. Большие монастырские территории зачастую используются для прогулок, а туристы могут пройти в храмы и присутствовать на молебнах. Единственными всё ещё закрытыми территориями для посещения являются монашеские скиты, в которых проживают монахи. Не всем им нравится данная открытость, так как потоки людей очень сильно мешают чтению слова Божьего и молитве, однако, как правило, такие сезоны случаются летом, и зимой монахи могут быть предоставлены сами себе.

Как уже неоднократно упоминалось, монахини Знаменского монастыря активно участвуют в жизни храма на острове Патмос, работают в церковной лавке, в храме и т.д. В связи с этим монахини часто взаимодействуют с местными жителями и туристами, что, по мнению некоторых из них, мешает им в главном – служении Богу и спасении души. Монахи же Свято-Никольского монастыря взаимодействуют с большим количеством людей во время крупных религиозных праздников, однако на них присутствуют в основном жители села Большекулачье.

Как мы можем увидеть из данных типов взаимодействия монашеских общин с гражданским обществом, основные их способы интеракции схожи. Однако все зависит от самого монастыря и настроения иноков. Монахи Знаменского монастыря считают, что взаимодействие монахов с мирянами должно сводиться к минимуму, что интересно в контексте того, что их скит расположен рядом с одним из самых популярных туристических объектов в Горном Алтае. Монахи же Свято-Никольского мужского монастыря, наоборот, активно взаимодействуют с местными жителями, местными органами власти и в целом встроены в жизнь поселения, как минимум, на уровне воскресной школы. Вполне возможно, что столь частое взаимодействие с большим количеством людей, которые посещают храм не столько из религиозных воззрений, сколько из туристического интереса, приводит к недовольству обитателей монастыря, которых отвлекают их от их основных функций.

Тем ни менее, это не является единственным аспектом взаимодействия мирского и религиозного. Важным фактором также являются воззрения монаха, его опыт и представления о том, в чем состоит монашеская жизнь. Однако нельзя не отметить, что как положительно относящиеся к контактам с мирянами монахи Свято-Никольского мужского монастыря, так и ратующие за уменьшение количества этих контактов монахини Знаменского монастыря в целом позитивно воспринимают рост интереса к святым местам со стороны обычных людей, считая, что данный фактор положительно влияет на «духовное здоровье» народа России.

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Mallarach, J.-M.* Christian monastic communities living in harmony with the environment: an overview of positive trends and best practices / *Mallarach, J.-M., Corc6, J., Papayannis, T.* // *Studia Monastica*. – 2014. – Vol. 56, Fasc. 2. – P. 353-392.
- [2]. Интервью с монахиней женского скита храма Иоанна Богослова Знаменского женского монастыря Назарией. Личный архив автора, 2025 г.
- [3]. Интервью с Игуменом Свято-Никольского мужского монастыря Амфилохием (Пономаренко). Личный архив автора, 2022 г.
- [4] *Астэр, И. В.* Юридический статус и экономическая деятельность современных православных монастырей в России // *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. – 2009. – № 3. – С. 96–101.
- [5] *Астэр, И. В.* Современный православный монашествующий: мотивация ухода от «мира» // *Вестник Тамбовского университета*. – 2009. – № 6(74). – С. 327–333.

**INTERACTION OF MONASTERIES WITH SECULAR SOCIETY  
IN THE 21<sup>ST</sup> CENTURY (WESTERN SIBERIA MONASTERIES FOR EXAMPLES)**

**Kolotov Ilya Olegovich,**  
Postgraduate student,  
Dostoevsky Omsk State University (Omsk)

**Abstract.** *This article examines the interactions between Christian monastic communities and the rest of Western Siberian society, the influence of monasteries on public life, and, conversely, the impact of the modern world on the very understanding of how a serpentine life should be lived. This article draws on the results of surveys conducted by the author at St. Nicholas Monastery (Bolshekulachye village, Omsk Region) and the Skete of St. John the Theologian of the Znamensky Convent (Chemal village, Altai Republic). Using examples of standard types of interaction between monastic communities and society (Sunday schools, religious services, trade in monastery products, tourism, etc.), significant differences in their relationships with the outside world and their practices are noted. At the same time, they note a generally positive perception of the growing interest of ordinary people in holy places as a factor positively influencing the spiritual health of the Russian people.*

**Keywords:** *religion, Orthodoxy, monasticism, Christianity, society.*

© Колотов И.О., текст, 2026  
Статья поступила в редакцию 27.11.2025.

Ссылка на статью:

**Колотов, И. О.** Взаимодействие монастырей с мирским обществом в XXI веке (на примере монастырей Западной Сибири). – DOI 10.34685/NI.2026.47.54.003. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 1(63). – С. 74-78. – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/742.html&j\\_id=67](http://cr-journal.ru/rus/journals/742.html&j_id=67).

---

**«СОН БОЖЕСТВА»: УСАДЕБНЫЙ ПАЛИМПСЕСТ И МЕТАФИЗИКА СПЯЩЕГО АМУРА  
В ЖИВОПИСИ В.Э. БОРИСОВА-МУСАТОВА**

DOI 10.34685/NI.2026.46.62.011

**Марков Александр Викторович,**  
доктор филологических наук,  
профессор Российского государственного  
гуманитарного университета (Москва)  
Email: markovius@gmail.com

**Аннотация.** Статья посвящена интерпретации панно В.Э. Борисова-Мусатова «Сон божества» для особняка Дерожинской в контексте феномена русской усадьбы как культурного топоса. Рассматривая произведение как визуальную элегию, автор раскрывает его связь с пушкинским мироощущением «без Пушкина», анализирует мотив «невыразимого» и проводит параллель между спящим Амуром и кризисом романтического сознания. Через призму мифологических аллюзий (Орион, Гименей) задуманное панно предстает не просто изображением зимнего сезона, но философским высказыванием о природе любви, памяти и утраты в «усадебном романе» русской культуры рубежа веков.

**Ключевые слова:** Борисов-Мусатов, усадебный текст, спящий Амур, элегия, память, русский символизм, пушкинский миф.

**Пролог: Усадьба как застывшее время**

«Особое удовольствие собраться в освещенном зале...» — этими словами лектор начинает погружение в мир русской усадьбы, и именно в этой «освященной зале» мы находим ключ к пониманию мусатовского шедевра. Усадьба в русском сознании — это не архитектура, но «глубокий и сложный культурный топос», «микрокосм», «остров» среди лесостепи [1]. Это замкнутая вселенная, где время течет по иным, циклическим законам, подчиняясь ритму сезонов и мерцанию памяти. Именно таким «островом» предстает пространство на акварельном эскизе Борисова-Мусатова «Сон божества»: усадебный дом в отдалении, руина справа, и на первом плане — ритуал поклонения спящему Амуру. Это панно, соответствовавшее зиме, — не просто изображение времени года. Это метафизическая зима души, состояние кристаллизации чувства, его перехода из активной фазы в фазу созерцания и воспоминания. Зима в усадьбе — это время чтения, размышлений и тихой грусти, когда прошлое, припорошенное снегом забвения, проступает сквозь настоящие яснее, чем когда-либо.



Борисов-Мусатов. В.Э. «Сон божества». Эскиз неосуществленной фрески из цикла «Времена года». 1905. Источник: artchive.ru

История создания панно «Сон божества» для особняка А.И. Дерожинской (1904–1905) [2] является яркой иллюстрацией кризиса монументально-декоративного искусства в России рубежа веков, а его судьба — горькой метафорой самой усадебной культуры, которую оно олицетворяло. Борисов-Мусатов, уже создавший к тому времени свой канон «усадебной элегии» в полотнах «Водоем» и «Призраки», получил редкий и желанный заказ на синтез

живописи и архитектуры. Он задумал цикл «Времена года» как целостный фриз, где каждое панно, включая зимнее — «Сон божества», должно было не просто украшать стену, но творить среду, претворять интерьер особняка в то самое «дворянское гнездо», наполненное тишиной и грустью. Акварельные эскизы, с их выверенной композицией и сложной мифологической программой, демонстрируют, что художник видел в этой работе итоговое высказывание, возможность перенести

интимный лиризм своих станковых работ в публичное, архитектурное пространство, совершив переход от картины-воспоминания к картине-среде.

Однако этому амбициозному замыслу не суждено было воплотиться в материале. Панно так и не было переведено в итоговую технику — вероятно, маслом или темперой по холсту, — и осталось существовать в статусе эскиза, высшей точки развития идеи, лишенной физического воплощения. Причины этого носят не столько частный, сколько системный характер. С одной стороны, сама художественная манера Мусатова, основанная на вибрации цвета, зыбкости форм и доминировании «невыразимого» над повествовательным, была глубоко созвучна станковому формату, но сталкивалась с огромными сложностями при масштабировании до уровня монументальной декорации. Его живопись требовала от зрителя погружения, медитативной тишины, что противоречило функциональной природе интерьера богатого особняка, предназначенного для светской жизни.

С другой стороны, сама эпоха оказалась безжалостна к этой утопии. Мусатов, подобно чеховским героям, творил в предчувствии конца, и его работа над панно стала актом прощания с миром, который уже исторически изжил себя. Заказчики, представители того самого слоя, что был наследником усадебной культуры, возможно, интуитивно ощущали эту элегическую панихидальность, эту ставшую предметом нашего исследования метафизику безоружной любви, которая была прекрасна как воспоминание, но неуместна как декор для новой, буржуазной реальности. Таким образом, нереализованность «Сна божества» — это не просто частная неудача, а символический акт: усадьба, даже в виде художественного образа, не могла быть перенесена в городской особняк работы Шехтеля. Она должна была остаться призраком, сном, который рассеивается при первой попытке его материализовать.

Наиболее подробную интерпретацию этого произведения дал М. М. Дунаев (1945–2008), искусствовед и ведущий представитель религиозно-философского литературоведения. Дунаев пишет: «Но вот странно: в замысле “Времена года” на четвертом панно — зима, ночь. В развернутом описании — лишь глубокая осень, вечерний закат. В эскизе же — лето, день. Может быть, на исходе своём, но все же летний день».

Мысль, творимая фантазия автора как бы резко отклоняются от назначенной направленности движения, устремляются назад. И увлекают за собой время — вспять. Смена времён года издавна символизировала переход от зарождения жизни к её расцвету, затем угасанию и умиранию. Смерть — не она ли страшит художника, заставляя отпрянуть назад? Не смерть — сон, сон языческого божества, не более того, — становится итогом, завершением цикла развития. Сон может смениться пробуждением. Смерть же грозит небытием» [2, с. 101]. Дунаев увидел в этом влияние пантеизма, и явно не учел ни смысла отдельных мифологических символов, ни общественного значения этой философии, сведя сложный философский замысел к индивидуально-психологической реакции, к личной боязни небытия. Между тем, Мусатов творит не личный кошмар, а культурный миф. Его «сон» — это не отрицание смерти, но утверждение иной формы бытия — бытия в памяти, в культуре, в искусстве. Смещение временных ориентиров (зима/лето, ночь/день) — это не бегство, а сознательное создание хронотопа вечности, где все эпохи сосуществуют одновременно, как сосуществуют в усадебном мире руина и новый дом, юность и старость. В этом смысле Н. В. Михаленко удачно сопоставляет живопись Борисова-Мусатова и поэзию Бальмонта [3], для которого как раз все эпохи и культуры могут сосуществовать в едином сложном хронотопе пережитого и предчувствуемого. Попытки выведения творчества Борисова-Мусатова из психиатрического диагноза [4] или из вычитания нищестанства из мировоззренческих комплексов Серебряного века [5] могут вести к интересным результатам, но при этом не раскрывают специфику хронотопа Борисова-Мусатова.

### **Пушкин без Пушкина, или Элегия в серебристо-зеленых тонах**

Тезис «Пушкин без Пушкина» — не парадокс, а точнейшая формула художественного метода Борисова-Мусатова. Художник не иллюстрирует пушкинские сюжеты, но вдыхает в холст само пушкинское мироощущение — ту самую «светлую печаль», что пронизывает повести Белкина. Как и у Пушкина, у Мусатова сюжет редуцирован до почти незаметного пульса. Нет драмы, есть атмосфера. Нет действия, есть состояние. Борисов-Мусатов создает универсальный образ «дворянского гнезда», наполненного тишиной и грустью. Его усадьба — это лирическая идиллия, святилище детства и воспоминания, но уже отравленная предчувствием конца. Руина на эскизе — не просто декоративный

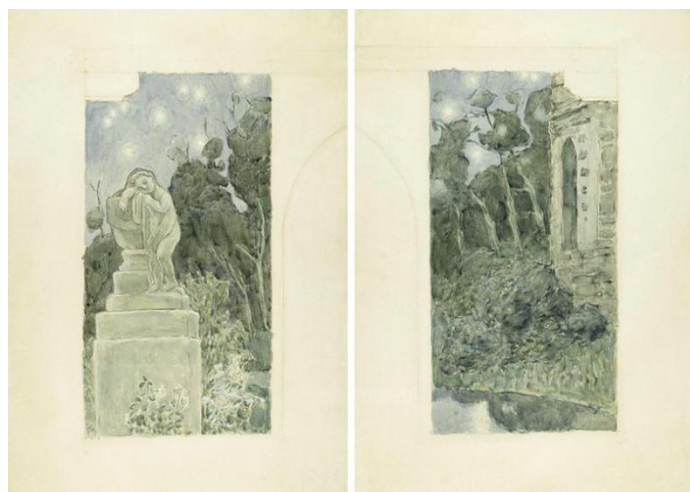
элемент. Это зримый знак готической тюрьмы духа, от обломовщины до головлевщины. Это напоминание, что идиллия хрупка, а самоценный мир усадьбы обречен стать театром социального и исторического коллапса, как у Чехова.

Две женские фигуры — пожилая женщина и юная девушка — это, по сути, два возраста усадебной культуры. Они — визуальное воплощение пушкинской Татьяны, «мечтательной, связанной с миром природы и прошлого». Девушка, поклоняющаяся спящему божееству, — это Татьяна в момент написания письма, живущая не реальностью, но мифом, сотканным из прочитанных романов. Пожилая женщина — это та же Татьяна, но из финала романа, «верная супруга», чья романтическая история осталась в прошлом и превратилась в воспоминание. Их совместное предстояние перед статуей — это диалог памяти и наивной веры, прощание с иллюзией и принятие ее как единственно возможной формы бытия. Колористика Борисова-Мусатова — его серебристо-зеленые, голубые, перламутровые тона — это аналог пушкинской лирики. Это не описание света, но сам свет, преломленный через призму элегического чувства. Его живопись — это «визуальная элегия», где краска выполняет функцию поэтического слова, выражая «невыразимое».

Борисов-Мусатов стоит на грани двух эпох. От Пушкина он наследует ясность формы и гармонию, даже в печали. От символизма — стремление проникнуть за покров видимой реальности. Его героини — не конкретные персонажи, а «состояния души». Глубинная, «атмосферная» связь с Пушкиным заменяет прямой сюжет. Художник ищет не фабулу, а ту «тишину», в которой слышен шепот ушедших эпох. Его полотно — это и есть тот самый фантомный лимб памяти, призрачная конечность, которую продолжает ощущать культура, уже потерявшая свой усадебный рай.

### Спящий Амур: метафизика безоружной любви

Центральный образ панно — статуя спящего Амура — требует сложной, многослойной дешифровки. Это не просто аллегория зимы, когда природа и любовь засыпают. Это философский центр всей композиции. Спящий Амур — распространенный образ в классицизме. Но в классицистической традиции, начиная с картины Караваджо 1608 года и кончая парковыми статуями, он лежит и часто держит лук — орудие своей власти. Его сон обманчив, это засада. Любовь даже во сне подкарауливает. Это искусство любви от Овидия до либертинажа, где мифологические маски служат для всеобщей игры и всеобщего соблазна.



Спящий Амур  
Борисов-Мусатов В.Э. Эскизы-варианты неосуществленной росписи «Сон божеества» для особняка А.И. Дерожинской в Москве. 1904-1905  
Башня в Зубриловке  
Источник: collection.pushkinmuseum.art

Мусатовский Амур — иной. Он спит стоя и лук отсутствует. Это ключевая деталь, переводящая образ из регистра активного действия в регистр пассивного переживания. Для романтического и, шире, современного художнику сознания, уже ставится вопрос: чей сон? Не может уже быть, как в классицизме, сна вообще. Амура? Или это сон самого божеества о своей былой силе? Или, может быть, это сон усадьбы, которой больше не суждено проснуться? Всеобщее сменяется частным, приватным, и потому катастрофическим.

Гениальной подсказкой служит обнаруженный в набросках художника мотив: над спящим Амуром — зимнее созвездие Ориона. Эта иконографическая деталь радикально меняет интерпретацию. Орион в мифологии — великий охотник, чья дубина была столь могучей, что он мог ходить по морю, как по суше. Но ключевой для нас эпизод — его сватовство к Меропе, за которое он был ослеплен. Орион — это «преследователь дев», чья сила оборачивается насилием и приводит к потере зрения. Почему же он здесь, в небе над усадебным миром? Он — тот, кто «украл лук». Борисов-Мусатов в наброске проводит тончайшую параллель: сила, активность, агрессия в любви (олицетворяемая луком Амура и фигурой Ориона) ушли в прошлое, превратились в миф, в звездную карту. Они больше не управляют

реальностью. В мире усадьбы, застывшем в предреволюционной дреме, царит иная любовь — любовь-воспоминание, любовь-мечта, не требующая оружия.

Сложный диалог выстраивается и с пушкинским стихотворением «Амур и Гименей». В этой «сказке» Пушкин описывает коварную сделку: Амур, сняв с себя повязку, обманом меняется с Гименеем, богом брака, — повязку на фонарь. Сделка оборачивается войной: «Лишь сон на смертных налетает, / Амур в молчании ночном / Фонарь любовнику вручает...». У Мусатова мы видим результат этой «войны». Его Амур спит, фонарь Гименя (символ бдительности и ревности) не светит здесь. Сон Амура — это не просто отдых, это глубокое забытие, в которое погрузилась сама страсть, оставив после себя лишь прекрасную, но безжизненную форму. Девушка поклоняется не богу активной, меняющей судьбы любви, а его эфемерному призраку. Это и есть новый канон любви, который требует понимания, что лука нет ни у кого, но воспоминания есть у всех. Канон условно пушкинской Татьяны.

Безусловно, формальная ориентация пушкинского стихотворения «Амур и Гименей» (1816) на легкую, игривую эстетику Эвариста Парни, певца либертинажа, не должна вводить в заблуждение. Пушкинистика давно доказала приоритет в области источников сентиментализма над либертинажем [6]. На поверхностный взгляд, перед нами — галантная сказка о проделках лукавого Амура, сродни салонным остротам XVIII века. Однако пушкинский гений проявляется в том, что он совершает тончайший, но радикальный сдвиг. Либертинаж, с его культом частного, почти конспиративного удовольствия и иронией по отношению к условностям, у Пушкина лишается своей кастовой исключительности. Хитрость Амура, лишаящая Гименя бдительности («Возьми ж повязку в память, милый, / А мне фонарь свой подари»), имеет грандиозные последствия: она демократизирует саму стихию любви. С этого момента «таинственные взоры / Не страшны больше красотам», и война ведется «с своим союзником слепым». Любовь перестает быть уделом избранных, искусно владеющих своим «луком»; она превращается во «всеобщую стихию», покоряющую себе все и вся, независимо от социальных императивов и бдительности официальной морали.

Именно в этом пункте пушкинская шутовская «сказка» прокладывает путь к его же позднейшим, глубоко драматическим открытиям. Мотив «фонаря», который Амур «в молчании ночном» вручает «любовнику», чтобы провести его «к уснувшему супругу в дом», — это уже не просто пикантный сюжет. Это романтическое осознание тотальности любовного переживания, его иррациональной и непреодолимой силы, перед которой пасуют любые условности, будь то брачные узы или социальные запреты. Любовь у позднего Пушкина — это именно стихия, подобная морю или чуме, слепая, фатальная и всеобщая. И в «Амуре и Гименее» эта концепция рождается в зародышевой, игровой форме: коварный бог не просто устраивает отдельные интрижки, он меняет сами «правила игры», делая любовный порыв универсальным языком, понятным и доступным каждому.

Такой пушкинский концептуальный переход от канона либертинажа к природной стихии внезапно начинающихся и внезапно разрешающихся любовных историй оказывается ключевым для понимания мусатовского «Сна божества». Художник фиксирует следующий виток этой эволюции. Если у Пушкина любовь, сбросившая повязку, становится активной и всепобеждающей силой, то у Мусатова мы видим результат ее тотальной победы и последующего истощения. Его спящий, безоружный Амур — это и есть та самая «всеобщая стихия», уставшая от собственного всемогущества и усыпленная грузом воспоминаний. Лук, символ целенаправленного действия и либертинажного искусства соблазнения, украден Орионом или просто оставлен за ненадобностью. Любовь в мире усадебной идиллии Мусатова — это не акт, но состояние; не завоевание, но созерцание; не всепобеждающая страсть, но «тихая грусть» всеобщего и вечного чувства, перешедшего в фазу вечного сна. Таким образом, мусатовское панно можно прочесть как философский эпилог к пушкинскому открытию: всеобщая стихия, достигнув апогея, замирает в саморефлексии, превращаясь из действия — в память, из страсти — в элегию.

Особую смысловую глубину мотиву спящего Амура может придать редкая, но чрезвычайно значимая для символистского мышления дионисийская трактовка образа Гименя, восходящая к поэме Нонна Панополитанского «Деяния Диониса», создателя космологического дионисийства [7], которая не была известна Борису Мусатову. Из символистов поэму Нонна знал только Вячеслав Иванович Иванов, но общее стремление усилить дионисийство всех мифологических фигур, связанных с любовью, тогда наблюдалось у многих символистов [8; 9]. У Нонна Гименей предстает не хмурым божеством брачных уз, а возлюбленным и воителем Диониса, участником его экстатического индийского похода. Этот

Гименей — фигура страстная, вовлеченная в стихию дионисийского неистовства и мистического преображения. Помещая эту аллюзию в смысловое поле «Сна божества», Борисов-Мусатов проводит тончайшую параллель: его спящий Амур оказывается лишен не только оружия классицистической любви-забавы, но и своего дионисийского, экстатического двойника — Гименея-оргаста. Сон божества — это, таким образом, двойное угасание: уснула как рассудочная, игровая традиция соблазна (классицизм), так и буйная, языческая стихия необузданной страсти (дионисийство). Остается лишь тихая, меланхолическая форма любви, отрешенная от всякой действенности — чистая, безмолвная память, обращенная к руине и застывшая в ожидании, у которого нет и не может быть пробуждения.

### **Заключение: Усадебный роман как прощание на счастье**

Таким образом, «Сон божества» Борисова-Мусатова — это не панно о зиме, а итоговая формула «усадебного романа» русской культуры. Это роман не в смысле любовной истории, а в смысле фундаментального сюжета о поиске утраченной гармонии. Героини этого романа, наследницы Татьяны Лариной, обращаются к «безоружному Амуру» — к любви, лишенной своей агрессивной, всепобеждающей силы, но обретшей статус сакрального воспоминания.

Сон Амура — это не просто стилизованный сон, а сон, лишенный оружия, что прямо отсылает к пушкинской трансформации любви из либертинажной игры во всеобщую стихию. Таким образом, «итог цикла» — это не замершее ожидание пробуждения, а достижение нового качества: переход от любви-действия к любви-созерцанию, от условных либертинажных масок страсти — к индивидуации любовного чувства. В мире Пушкина «[г]лупо бездумно очаровываться — но еще глупее не поддаваться очарованию» [10, с. 426]. Так работает принцип индивидуации, по Шопенгауэру и Ницше, как противостояние социальным ролям и маскам — и обретение счастья избежать обеих глупостей. Это не отрицание смерти, а победа над забвением через претворение жизни в неувядающий художественный образ, в своеобразную фиксацию, вроде нынешней роли пленочной фотографии в эпоху цифровой фотографии [11]. Мусатов прощается не с жизнью, а с целой эпохой, и его «сон» — это не трусливое отпрямивание, а мужественное и прекрасное ее упокоение в вечности искусства.

Руина и дом, старуха и девушка, спящий бог и звездный охотник в небе — все это элементы палимпсеста, *ностальгии по красоте как красоты* [12, с. 51], на котором история русской усадьбы была записана поверх мифа, а миф — поверх истории. Картина Мусатова — это трогательное, вечное прощание с миром, который исчезал даже в момент своего наивысшего, залитого серебристым светом воплощения. «Сон божества» — это сон самой культуры о самой себе, сон, из которого ей суждено было пробудиться в совершенно иной, жестокой реальности, где места спящим Амурам уже не осталось.

### ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Велигорский, Г.* Синонимические ряды «усадьба-поместье-имение» и “manor-estate-mansion”: попытка сопоставительного анализа (историко-литературный контекст) // *Русская словесность*. – 2020. – № 6. – С. 45–51.
- [2] *Дунаев, М. М.* В. Э. Борисов-Мусатов. – Москва : Искусство, 1993. – 192 с.
- [3] *Михаленко, Н.* Слово и образ: русская усадьба в поэзии и живописи символизма (К. Д. Бальмонт – В. Э. Борисов-Мусатов, А. А. Блок – З. Е. Серебрякова) // *Русская словесность*. – 2020. – № 6. – С. 59–63.
- [4] *Тиганов, А. С.* В. Э. Борисов-Мусатов (1870-1905) // *Психиатрия*. – 2017. – № 1(73). – С. 72-75.
- [5] *Жук, С. А., Кузнецова, О. Н.* Символизм и живопись В. Э. Борисова-Мусатова // *Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки*. – 2025. – Т. 25. – № 2. – С. 50-59.
- [6] *Чубукова, Е. В.* «Амур и Гименей» (Творческая история лицейской сказки Пушкина) // *Временник Пушкинской комиссии*. – 1983. – С. 85-96.
- [7] *Захарова, А. В., Торшилов, Д. О.* Глобус звездного неба : поэтическая мастерская Нонна Панополитанского. – Санкт-Петербург : Алетей, 2003. – 384 с.
- [8] *Матвейчев, О. А.* Русский Серебряный век: дионисийство против principium individuationis // *Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки*. – 2020. – № 4(208). – С. 21-28.
- [9] *Матвейчев, О. А.* Аполлон на аэроплане. Модернизация античности в русском ницшеанстве // *Вестник Тверского государственного университета. Серия: Философия*. – 2021. – № 1. – С. 114-136.

[10] Седакова, О. А. О христианстве Пушкина // Седакова, О. А. Музыка : стихи и проза. – Москва : Русский мир : Московские учеб., 2006. – С. 416-433.

[11] Штайн, О. А. Идеальные дни солнца: философская культурология пленочной и цифровой фотографии // Наука. Искусство. Культура. – 2025. – № 3(47). – С. 204-215.

[12] Бычков, В. В. Эстетика Серебряного века: пролегомены к систематическому изучению // Вопросы философии. – 2007. – № 8. – С. 47-57.

**“THE DREAM OF A DEITY”: THE ESTATE PALIMPSEST  
AND THE METAPHYSICS OF THE SLEEPING CUPID  
IN THE PAINTING OF V.E. BORISOV-MUSATOV**

**Markov Alexander Viktorovich,**

D. in Philology, Full professor,  
Russian State University for the Humanities (Moscow)

**Abstract.** *This article interprets V.E. Borisov-Musatov’s panel “The Dream of a Deity,” created for the Derozhinskaya mansion, within the context of the Russian estate as a cultural topos. Approaching the work as a visual elegy, the author explores its connection to a Pushkinian worldview “without Pushkin,” analyzes the motif of the “ineffable,” and draws a parallel between the sleeping Cupid and the crisis of the Romantic consciousness. Through the prism of mythological allusions (Orion, Hymen), the conceived panel emerges not merely as a depiction of a winter season, but as a philosophical statement on the nature of love, memory, and loss in the “estate romance” of fin-de-siècle Russian culture.*

**Keywords:** *Borisov-Musatov, estate text, sleeping Cupid, elegy, memory, Russian Symbolism, Pushkin myth.*

© Марков А.В., текст, ил., 2026  
Статья поступила в редакцию 07.12.2025.  
Публикуется в авторской редакции.

Ссылка на статью:

**Марков, А. В.** «Сон божества»: усадебный палимпсест и метафизика спящего Амура в живописи В.Э. Борисова-Мусатова. – DOI 10.34685/ИИ.2026.46.62.011. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 1(63). – С. 79-84. – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/743.html&j\\_id=67](http://cr-journal.ru/rus/journals/743.html&j_id=67).

**ПРАВОСЛАВНЫЕ ФИЛЬМОГРАФИЯ И МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ  
В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПОСТСОВЕТСКОЙ РОССИИ**

DOI 10.34685/ИИ.2026.30.23.010

**Федотов Алексей Александрович,**  
доктор исторических наук, профессор,  
Ивановский государственный химико-  
технологический университет (Иваново),  
заслуженный работник высшей школы РФ  
Email: aalfedotov@yandex.ru

**Рогозин Андрей Владимирович,**  
соискатель, Шуйский филиал Ивановского государственного  
университета (Шуя, Ивановская область)  
Email: avrogozin37@gmail.com

**Аннотация.** В статье рассматриваются новые направления православной культуры в России, которые стали возможны только после смены парадигмы государственной религиозной политики в постсоветское время – православные кинематограф и мультипликация. Анализируются степень их развития, отношения к ним Церкви и общества, перспективы развития.

**Ключевые слова:** православный, культура, кинематограф, анимация, мультфильм, религия.

Православие на протяжении многих столетий было духовным фундаментом формирования культуры России. Даже в условиях секуляризационных процессов и активного «разворота на Запад», начавшихся в царствование императора Петра I, православное влияние на развитие литературы, искусства, зодчества, музыки оставалось очень значительным. Попытки полной «отмены» православной культуры и даже замены православной религиозности новой, атеистической – со своими обрядами, к сценической составляющей которых предъявлялись особые требования, т.е. они рассматривались как своего рода произведения новой нерелигиозной культуры, – были предприняты в годы советской власти. Между тем, даже в некоторые периоды советской эпохи признавалось культурное значение Православия для формирования культуры России.

Широкое празднование Тысячелетия Крещения Руси в 1988 г. стало поворотным моментом пробуждения общественного интереса к потенциалу православной культуры. Это было временем пробуждения массовой религиозности. При этом, в силу религиозной неграмотности, отсутствия элементарных представлений о религиозной сфере, многие не видели разницы между обращением к церковным таинствам и увлечением колдовством, гороскопами, другими формами оккультизма. Миллионы, казалось бы, образованных людей сидели перед телевизорами, вовлекаясь в сеансы А. Кашпировского и А. Чумака, опасное воздействие которых на массовое сознание советских граждан еще предстоит оценить.

В это время Русская Православная Церковь получила возможность открытой проповеди вне храма, в том числе через сферы, которые исторически не существовали до последних десятилетий. Развитие цифровых технологий, расширение возможности церковной миссии сопровождалось появлением целого ряда новых направлений, которых ранее не знала православная культура, просто потому что их не было, в том числе православные фильмография и мультипликация.

Развитие глобализации и цифровых технологий привели к тому, что на современном этапе православную культуру невозможно представить без кинематографа и мультипликации. В современном мире так называемое «клиповое мышление» приводит к тому, что для многих чтение литературы, тем более объемной и глубокой, кажется чем-то непосильным. «Потребителю

информации» гораздо проще найти фильм, ролик или мультфильм на интересующую тематику, чем пойти в библиотеку или книжный магазин или чем даже скачать нужную книгу в Интернете.

Православные фильмография и мультипликация – несомненно, исторически новые явления для России, при этом достаточно прочно вошедшие в российское культурное пространство.

### **Православная фильмография в России: истоки и развитие**

Если на Западе кинематограф начал обращаться к библейским сюжетам с 1897 года (показанная в г. Хорице не дошедшая до нашего времени картина «Страсти. Сцены из жизни Христа, распятие и воскрешение») [1], если развитие отношения римско-католической церкви к кинематографу имеет большую историю, которую подробно раскрыл в своей докторской диссертации Марек Соколовский [2], то в России ситуация была принципиально иной.

В советское время если и снимались художественные фильмы о религии, то они, как правило, имели достаточно ясно выраженный атеистический пафос. Исследователи Л.Н. Мазур и О.В. Горбачев, анализируя советские художественные фильмы 1920-х – 1980-х гг., выделяли еще вторую категорию: «фильмы, в которых факты религиозности встречаются в качестве второстепенного сюжета» [3].

В то же время и в советское время были фильмы, в которых, несмотря на господство атеистической идеологии, достаточно очевидно проступали христианские мотивы. В первую очередь, нужно назвать фильм А.А. Тарковского «Андрей Рублев» [4].

Произошедшие в конце 1980-х гг. кардинальные перемены в общественном сознании в СССР, отказ от тотального господства атеистической идеологии, дали возможность и в кинематографе обращаться к православной тематике уже в положительном ключе.

В 2018 г. С.С. Орищенко отмечала, что «...последнее 25-тилетие активно создаются киноповествования с православной тематикой. На сегодняшний день речь идет о двадцати тысячах фильмов. Цифра внушительная, требующая упорядочивания и системного изучения» [5]. Она ставит вопрос: «Какое кино можно считать православным, по каким критериям? Серьезных научных исследований в этой области знаний пока не существует» [6]. Исследователь подготовила справочное издание, посвященное православной фильмографии [7]. В выборе вошедших в него фильмов она руководствовалась мнением, что «если фильм рассматривает истоки смертного греха и пытается осознать его разрушительную силу в пределах экранного времени, его можно отнести к данной категории фильмов» [8].

Вопрос о том, какие художественные картины можно назвать православными, продолжает оставаться в рамках полемики дискурса.

Директор православного кинофестиваля «Покров» А.Ф. Окулов в 2008 г. так определял православное кино: «...кино, в основе которого лежат такие вечные истины, как любовь и вера. Это доброе кино, светлое, каким, по сути, и является Православие. И совсем не обязательно, чтобы в каждом кадре были купола или свечи. Если фильм будет снят, например, о труженике, и герой ни разу не перекрестится и не причастится в кадре, то это еще не значит, что кино не православное» [9].

Главный редактор «Moscow Media Group Ltd» А. Ф. Чернавский более жестко подходил к определению того, какие художественные фильмы можно считать православными, заявив в данном в 2012 г. интервью: «Либо кино – это дорога к храму, либо – нет. Это один из критериев православного кино. Если после кино не появляется желание пойти в храм, значит, это кино неправославное» [10].

Священноначалие Русской Православной Церкви формировало свое отношение к развитию православной тематики в кинематографе. Патриархом Московским и всея Руси Алексием II была учреждена Патриаршая премия в области киноискусства за укрепление духовно-нравственных основ общества [11]. Впервые она была вручена уже Патриархом Кириллом 25 мая 2010 г. режиссеру-постановщику фильма «Поп» [12] В.И. Хотиненко [13].

Патриарх Московский и всея Руси Кирилл, выступая 8 ноября 2009 г. на церемонии закрытия VI Международного благотворительного кинофестиваля «Лучезарный Ангел», сказал: «Мир не может существовать без доброты, чистоты, правды, любви, спокойствия. Мир, из которого все это уходит, превращается в ад. <...> Культура перестает быть культурой, если она не формирует человека, если она его не воспитывает, не возвышает. <...> Сейчас доброе кино уже не пробивается – это важный, существенный сегмент нашего национального кинематографа» [14].

В 2010 г. патриарх Кирилл обозначил требования к православным художественным фильмам: «Меньше всего наши фильмы должны напоминать лубочную картинку. Так уж современный человек устроен, что он не воспринимает только одно положительное, если нет чего-то, что формирует реалистический образ эпохи, личности или явления» [15].

Игумен Петр (Еремеев), выступая в 2011 г. на конференции, посвященной кинопрокату в России, заявил: «Киноискусство для Православной Церкви – это и способ миссии, способ обращения к тем, кто привык воспринимать не слово, а образ, видеоряд. Кино, как и СМИ, может разрушать, а может и содействовать проповеди Христовой истины. <...> 20 лет в России уже проходят многочисленные фестивали православного, доброго кино. Самые известные из общероссийских православных кинофестивалей – "Золотой витязь", "Радонеж" и "Лучезарный ангел"» [16].

Можно констатировать, что проведение православных фестивалей – направление, продолжающее развиваться. Так, особым вниманием пользуется в православном мире творчество писателя Ф.М. Достоевского, ему посвящен целый пласт событий в поселке Губино вблизи монастыря Оптиной Пустыни. В рамках фестиваля приходят просмотры фильмов, просветительские встречи, круглые столы, живое общение между духовенством, культурными деятелями, искусствоведами, православными блогерами, лидерами мнений, простыми участниками, ценящими творчество русского писателя [17].

За последние десятилетия появилось весьма много художественных фильмов отечественных производителей, способных вызвать гордость за страну, в которых прямо или косвенно прослеживается связь православной культуры русского народа, жертвенной любви к Родине, преданность традициям мучеников за веру Христову.

Многих не оставил равнодушными фильм Павла Лунгина «Остров» [18]. Он показал покаянный путь обычного человека, ведущий к святости, заставляя задуматься о собственной жизни, о тех или иных поступках.

Фильм «Монах и бес» [19] обозначил так называемую «духовную брань», которая, по словам Ф.М. Достоевского, происходит в сердце каждого человека.

### **Православная мультипликация как культурный феномен**

Отдельного рассмотрения требует мультипликация как феномен современной православной культуры. В силу вышеуказанных, а также экономических причин если анимационные фильмы на библейские темы на Западе стали появляться еще в 1880-е гг., то в России – после 2000 г.

К настоящему времени потенциал православной мультипликации используется в рамках образовательного процесса, не только в общеобразовательных школах, но и в организованном самообразовании.

Очень часто обучающий процесс сегодня, выстраивается вокруг видеоряда и снабжается комментариями преподавателя. Качество контента весьма разнообразное и нередко подвергается критике со стороны ортодоксального сообщества. Но как вызвать интерес молодого, далекого от религиозных знаний ума, донести сложную информацию простым языком?

Некоторые учителя, преподающие школьникам предметы «Основы религиозных культур и светской этики» и «Основы духовно-нравственной культуры народов России», обращаются к православным мультфильмам как одному из интерактивных методов обучения. Учитель Подгоренской СОШ № 1 в

Воронежской области Л.М. Бурьян мотивирует это тем, что «характерная особенность обучающихся младшего школьного возраста – ярко выраженная эмоциональность восприятия. А что может быть ещё более эмоциональным, чем просмотр мультипликационного фильма. И что, как не мультфильм, поможет ребенку в развитии воображения» [20].

Учитель Алдиаровской СОШ из Чувашии Н.А. Ильина и педагог Центра дополнительного образования детей п. Локня Псковской области Е.В. Румянцева приводят определение того, что такое «православная мультипликация»: «сравнительно новый термин, объединяющий мультипликацию, которая рассказывает об истории православия, ее реалиях, нравственных законах жизни человека, обращена к душе ребенка и взрослого» [21].

Говоря об организованном самообразовании, необходимо отметить проект «Академия веры», который получил государственную поддержку в рамках конкурса Президентских грантов 2017 г. в сумме 9 829 754 руб. для разработки и запуска одноименного портала, создания видеоконтента. В рамках проекта был использован формат «edutainment» [22], в рамках которого делается попытка проводить обучение в развлекательном формате. Заявлялось, что «...портал предоставит любому пользователю сети Интернет, вне зависимости от уровня его подготовки, возможность бесплатного систематического знакомства с христианским вероучением, духовными практиками, источниками и историческим контекстом» [23]. В результате появилась бесплатная просветительская онлайн-платформа «Академия веры» [24].

Созданные в ходе реализации проекта мультфильмы о Православии вызвали неоднозначную реакцию у тех, кто их видел. Протоиерей Павел Великанов, организовавший проект «Академия веры», на тот момент главный редактор интернет-портала «Богослов.ру», проректор Московской духовной академии, констатировал: «...есть люди, которые буквально "утонули" на нашем ресурсе и не могут успокоиться, пока не пройдут последний уровень. Но есть и другие люди, которые, только прикоснувшись к такому подходу, впали в ужас. С их точки зрения, сам вид изображений на мультфильмах "не соответствует православному канону"» [25].

Как отмечал протоиерей Павел Великанов, «...в рамках сотрудничества со ВГИКом "Академия веры" создала 20 анимационных фильмов, которые в доступной и интересной форме рассказывают о христианстве» [26].

При этом заведующий кафедрой теологии Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета П.Ю. Малков в рецензии на подготовленные «Академией веры» «созданные в жанре компьютерной анимации видеоролики» отмечал, что они «содержат огромное число существенных вероучительных неточностей, неосторожных с точки зрения православной догматики высказываний, спорных экзегетических идей, синкретических мнений, смешивающих христианские истины с околочристианскими и даже вполне оккультными идеями. <...> Проникнуты протестантским и в то же самое время предельно рационалистическим духом» [27].

Это актуализует тему, что первостепенно: интерес, привлечение внимания зрителя или соответствие нормам религии. Оправданы ли попытки захватить внимание зрителя, предлагая секулярному, зачастую безнравственному, антихристианскому западному продукту, направленному на возбуждение самых низменных потребностей, альтернативу, которая сама по своей сути не идентична тем смыслам, которые должна нести?

В то же время внушают оптимизм вышедшие в последнее время на экраны мультипликационные работы для детей «Забывшее чудо» [28], «Пересвет и Ослябя» [29], «Сказ о Петре и Февронии» [30], «Твой Крест» [31]. Авторы повествуют о временах жизни преподобного Сергия Радонежского, о борьбе русского народа с нашествием татаро-монгольского ига, о чувствах любви, верности, преданности долгу перед Отечеством.

Также можно отметить мультипликационную работу «Необыкновенное путешествие Серафимы» [32]. Она вызвала противоречивые отклики. Критики писали о несоответствии некоторых образов исторической эпохе, которой посвящен анимационный фильм: например, «воспитательница – авторитарная женщина, воплощение самого зла. Современного. Высокая, худая, в красных туфлях на

высоченных каблуках и приталенном пиджаке офисной секретарши (это в 1943 году в сельском детдоме!) она излучает ненависть, презрение и фанатизм» [33]; о том, что «возможно, авторы хотели показать образность детского мышления, но вместо этого получился уклон в мистицизм и визуализацию желаемого в духе Игнатия Лойолы» [34]. Те, кому мультфильм понравился, обращали внимание на то, что «хотя здесь присутствует элемент чудесного, но наш мир – не отправная точка для путешествия героини, не унылая антитеза волшебной стране. Авторы картины призывают поверить в чудеса, которые случаются здесь, вокруг и внутри нас, вместо того, чтобы искать волшебный шкаф, подземный ход или другие врата в неведомое» [35]. Представляется, что можно согласиться с мнением первого заместителя главного редактора журнала «Фома» В.А. Гурболикова: «Тема исповедничества, причем в конкретных исторических обстоятельствах. Очень сложно говорить о таких вещах, сберегая при этом любовь к людям и стране, не сползая в политиканство. Но в тысячу раз сложнее обращаться именно к детям, запутавшимся во взрослых спорах об истории XX века. Опять-таки: без осуждения людей и ненависти к истории. Нынешний опыт "Путешествия" в этом плане уникален. И по моему глубокому личному убеждению, опыт – удачный» [36].

### **Воспитательный потенциал православных фильмографии и мультипликации**

В основе культурного воспитания должны лежать новая идеология развития современного общества, государственный заказ на кино, мультипликацию, введена цензура на разрушающий, сатанинский контент, разлагающий умы общества. Стержнем этой идеологии должен стать духовный фундамент религиозного сознания со стратегическими целями развития нации будущих поколений. Депутат Государственной Думы народный артист России Н.П. Бурляев постоянно обращает внимание на то, что государство должно уделять самое пристальное внимание кинематографу, его финансированию, потому что в противном случае, существует большой риск, что выпущенная кинопродукция будет работать со знаком «минус» для духовного здоровья общества, необходимого для сильного устойчивого государства: «Ставить рынок во главу в кино, во всей культуре – это преступление. Культура и рынок – понятия несовместимые, – я постоянно вынужден это повторять. У нас разные задачи. У культуры – поднимать дух нации, возвышать, просвещать. А у рынка – делать деньги; это то, чем, собственно, его дельцы и занимаются» [37].

Развлекательный компонент современного кино повсеместно преобладает над нравственным, в душе человека почти отсутствуют рефлексия и работа совести. Получение удовольствия от просмотра является преобладающим фактором в принятии решения о походе в кино, на уровне телесных потребностей, лишая зрителя умственной и духовной работы. Поэтому важно появление художественных и анимационных фильмов, которые заставят людей задуматься о смысле жизни, о своем месте в нем, может быть при этом не упоминая даже о Боге и Церкви. Можно согласиться с мнением кандидата искусствоведения М.Н. Шеметовой, которая говорила: «Я лично осторожно отношусь к экранным произведениям, где авторы осмелились на определение "православный". Возлагая на себя такую ответственность, "православный театр", "православное кино", "православная анимация", чаще всего воплощают внешнюю атрибутику ритуала, а не существо веры. Получаются бесконечные "купола-колокола" и, в целом, очень непрофессиональное искусство. Говорить на эту тему "в лоб" – значит отвратить от себя множество зрителей. Подводить к осознанию веры, к встрече с Богом надо очень осторожно» [38].

В заключение отметим, что образовательное, нравственное, просветительское кино, мультипликация – всегда недостаточны. Такой «продукт» не востребован зрителем и не имеет рыночного успеха. Но если мы стремимся не потерять идентичность в эпоху «стирания границ» глобального мира, культурному сообществу необходимо работать в этом направлении со всеми возможными центрами принятия решений. Каждое поколение смотрит на мир через призму своих «кумиров» и лидеров мнений. Исторические курсы, предметы обществознания и Основ православной культуры будут восприняты более продуктивно, если государство включится более активно в производство данного вида влияния на сознание гражданского общества. Собственный педагогический опыт автора дает много примеров того, как дети с интересом изучают родную культуру, язык, если они оформлены в современный видео ряд, наполнены русской народной, православной музыкой. На сегодняшний момент для развития традиционных, семейных ценностей не хватает сериалов о Сергии Радонежском, Дмитрии Донском, Ефросинии Московской, Федоре Ушакове, Александре Суворове. На этой основе можно доносить современным подросткам базовые понятия о христианской любви, Евангельских заповедях, формируя созидательное сознание на продолжение своего рода и воспитание патриотических чувств. Это

перспективное направление, которое необходимо развивать, потому что позитивная, основанная на православной традиции, визуальная информация имеет огромное значение для духовной защиты России в ведущейся против нее информационной войне.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] *Михельсон, О. К., Поляков, Н. С.* Библия и Голливуд. К вопросу о популярности библейских сюжетов в американском кинематографе // *Культура и цивилизация*. – 2017. – Т. 7. – № 5А. – С. 569.
- [2] *Соколовский, М.* Кино и религия в условиях культурной коммуникации XX века: дис. ... д-ра философ. наук. – Москва, 1999. – 304 с.
- [3] *Мазур, Л. Н., Горбачев, А. В.* Визуальные репрезентации религиозной жизни советского общества в художественном кинематографе 1920 – 1980 гг.: источниковедческий анализ // *Вестник Вятского государственного университета*. – 2013. – № 3(1). – С. 40.
- [4] «Андрей Рублев» (1966), Россия, режиссер А. А. Тарковский.
- [5] *Орищенко, С. С.* Православное кино в системе культурных ценностей визуального искусства // *Креативная экономика и социальные инновации*. – 2018. – Вып. 8. – № 4(25). – С. 58.
- [6] Там же. С. 59.
- [7] *Орищенко, С. С.* Кинопанорама православных фильмов : Словарь. – Самара : Порто-принт, 2018. – 180 с.
- [8] *Орищенко, С. С.* Православное кино... С. 59–60.
- [9] Мы отстаем на 20 лет // *Журнал Фома* : [сайт]. – URL: <https://foma.ru/myi-otstaem-na-dvadczat-let.html> (дата обращения: 09.07.2025).
- [10] Призыв к святости и обожению — миссия православного кино // *Омилия* : [сайт]. – URL: <https://omiliya.org/content/prizyv-k-svyatosti-i-obozheniyu-missiya-pravoslavnogo-kino.html> (дата обращения: 09.07.2025).
- [11] Слово Святейшего Патриарха Московского и всея Руси об учреждении Патриаршей кинопремии // *Русская Православная Церковь* : официальный сайт. – URL: <https://www.patriarchia.ru/db/text/205725.html> (дата обращения: 09.07.2025).
- [12] «Поп» (2009), Россия, режиссер В. И. Хотиненко.
- [13] Предстоятель Русской Церкви вручил создателям фильма «Поп» первую Патриаршую премию в области киноискусства // *Русская Православная Церковь* : официальный сайт. – URL: <https://www.patriarchia.ru/db/text/1165757.html> (дата обращения: 08.07.2025).
- [14] Выступление Святейшего Патриарха Кирилла на церемонии закрытия VI Международного кинофестиваля «Лучезарный Ангел» // *Русская Православная Церковь* : официальный сайт. – URL: <https://www.patriarchia.ru/db/text/933063.html> (дата обращения: 09.07.2025).
- [15] Выступление Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла на 22-м заседании Наблюдательного, Общественного и Попечительского Советов по изданию «Православной энциклопедии» // *Русская Православная Церковь* : официальный сайт. – URL: <https://www.patriarchia.ru/db/text/1149679.html> (дата обращения: 09.07.2025).
- [16] *Петр (Еремеев), игум.* Церковь и современное киноискусство: возможность диалога // *Русская Православная Церковь* : официальный сайт. – URL: <https://www.patriarchia.ru/db/text/1420177.html> (дата обращения: 09.07.2025).
- [17] IV Духовно-просветительский проект «Дни Достоевского в Оптиной пустыни». 11-13 июля 2025 // *Дни Достоевского в Оптиной пустыни* : [сайт]. – URL: <https://dostoevsky.optina.ru/#rec579591919> (дата обращения: 11.07.2025).
- [18] «Остров» (2006), Россия, режиссер П. С. Лунгин.
- [19] «Монах и бес» (2016), Россия, режиссер Н. Н. Досталь.
- [20] *Бурьян, Л. М.* Использование мультфильмов на уроках ОРКСЭ и ОДНКР, как один из активных методов обучения // *Педагогическая газета* : [сайт]. – URL: <https://pedgazeta.ru/viewdoc.php?id=53638> (дата обращения: 07.07.2025).
- [21] *Ильина, Н. А.* Использование образовательного потенциала мультипликационной продукции на уроках православной культуры // *Педагогика и психология: перспективы развития* : Материалы III Всерос. науч.-прак. конф. – Чебоксары, 2023. – С. 59-61; *Румянцева, Е. В.* Опыт использования мультипликационных фильмов в преподавании ОПК. – URL: <https://clck.ru/3N2J2Y> (дата обращения: 08.07.2025).

- [22] Статус: победитель конкурса. Академия веры // Фонд Президентских грантов : [сайт]. – URL: <https://xn--80afcdbalict6afooklqi5o.xn--p1ai/public/application/item?id=6a91bee8-c121-4f82-bf09-2451019151c8> (дата обращения: 07.07.2025).
- [23] Там же.
- [24] Академия веры : онлайн-платформа. – URL: <https://vera.academy/> (дата обращения: 08.07.2025).
- [25] Павел Великанов, протоиерей. Об Академии Веры, мультфильмах о Христе и языке современной проповеди // Московская духовная академия : [сайт]. – URL: <https://mpda.ru/publications/ob-akademii-very-multfilmah-o-hriste-i-jazyke-sovremennoj-propovedi/> (дата обращения: 07.07.2025).
- [26] Новый портал «Академия веры» доступным языком расскажет о богословии // Журнал Фома : [сайт]. – URL: <https://foma.ru/novyy-portal-akademiya-veryi-dostupnyim-yazykom-rasskazhet-o-bogoslovii.html> (дата обращения: 07.07.2025).
- [27] Малков, П. Ю. Рецензия на видеоматериалы образовательно-просветительского портала «Академия веры» // Русская народная линия : [сайт]. – URL: [https://ruskline.ru/analitika/2019/11/06/recenziya\\_na\\_videomaterialy\\_obrazovatelno-prosvetitel'skogo\\_portala\\_akademiya\\_very](https://ruskline.ru/analitika/2019/11/06/recenziya_na_videomaterialy_obrazovatelno-prosvetitel'skogo_portala_akademiya_very) (дата обращения 08.07.2025).
- [28] «Забывтое чудо», 2022 (Россия), режиссер А.Б. Колпин.
- [29] «Пересвет и Ослябя», 2010 (Россия), режиссер С.А. Подивиллов.
- [30] «Сказ о Петре и Февронии», 2017 (Россия), режиссер Ю.Л. Кулаков.
- [31] «Твой Крест», 2017 (Россия), режиссер С.А. Подивиллов.
- [32] «Необыкновенное путешествие Серафимы», 2016 (Россия), режиссер С.Е. Антонов.
- [33] Авакова, Ю. «Необыкновенное путешествие Серафимы» поразило противоречивостью // Российская газета : [сайт]. – URL: <https://rg.ru/2015/08/26/seraphima-site.html> (дата обращения: 11.07.2025).
- [34] Там же.
- [35] Верейкин, С. «Путешествие Серафимы» напомнит зрителям о том, что такое добр // Российская газета : [сайт]. – URL: <https://www.rg.ru/2015/09/01/neobyknovennoe-site.html> (дата обращения: 11.07.2025).
- [36] Гурболиков, В. А. Опрос о фильме «Необыкновенное путешествие Серафимы» // Журнал Фома : [сайт]. – URL: <https://foma.ru/opros-o-filme-neobyknovennoe-puteshestvie-serafimy.html> (дата обращения: 11.07.2025).
- [37] Орлова, О. Николай Бурляев: все мерить мерою Христа // Святые online : [сайт]. – URL: <https://svyatye.online/articles/kultura/nikolay-burlyaev-vsye-merit-meroyu-khrista/> (дата обращения 08.07.2025).
- [38] Серьезнее, чем взрослое кино // Вода живая : [сайт]. – URL: <https://aquaviva.ru/journal/sereznee-chem-vzrosloe-kino-chast-3> (дата обращения: 07.07.2025).

## ORTHODOX FILMOGRAPHY AND MULTIPLICATION IN THE CULTURAL SPACE OF POST-SOVIET RUSSIA

**Fedotov Alexey Alexandrovich,**

D. in History, Full professor, Ivanovo State University  
of Chemical Technology (Ivanovo),  
Honored Worker of Higher Education  
in the Russian Federation

**Rogozin Andrey Vladimirovich,**

Applicant post-graduate student, Shuya Branch  
of the Ivanovo State University (Shuya, Ivanovo region)

**Abstract.** *The article examines new areas of Orthodox culture in Russia, which became possible only after the paradigm shift in state religious policy in the post-Soviet period – Orthodox cinema and animation. It analyzes the degree of their development, the Church's and society's attitudes towards them, and the prospects for their growth.*

**Keywords:** *Orthodox, culture, cinema, animation, cartoon, religion.*

© Федотов А.А., Rogozin A.B., текст, 2026  
Статья поступила в редакцию 07.12.2025.  
Публикуется в авторской редакции.

Ссылка на статью:

**Федотов, А. А., Rogozin, A. B.** Православные фильмография и мультипликация в культурном пространстве постсоветской России. – DOI 10.34685/Н1.2026.30.23.010. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 1(63). – С. 85-92. – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/744.html&j\\_id=67](http://cr-journal.ru/rus/journals/744.html&j_id=67).

---

**СУЩНОСТЬ ХОРА И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ  
В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ**

DOI 10.34685/НЛ.2026.68.88.006

**Цинь Ин,**  
аспирант, Санкт-Петербургский государственный  
институт культуры (Санкт-Петербург)  
Email: 836284566@qq.com

**Бондаренко Оксана Владимировна,**  
соискатель, Санкт-Петербургский государственный  
институт культуры (Санкт-Петербург)  
Email: bondaren-oksana@yandex.ru

**Аннотация.** Авторы рассматривают хоровое исполнение как феноменальное, глубокого и тонкого порядка явление, сочетающее коллективизм, человеческий голос и музыку. Отмечают, что хоровое искусство бывает прочно ассоциировано с религиозной сферой в силу как древности его истории и важности религиозного аспекта для людей на протяжении веков, так и заложенных в нем духовных возможностей для отдельного человека и одновременно – социального единения. У хора, считают авторы, есть перспективы, ссылаясь на наблюдаемую активизацию хорового движения в наше время, отмеченное потерей прошлых культурных ориентиров и культурного содержания.

При рассмотрении истории и развития хорового движения в Западной Европе в статье обращается внимание на взаимосвязь культурного контекста региона и отдельных стран с особенностями хорового исполнительства. В этом, утверждают авторы, проявили себя активная социокультурная динамика региона в целом, а также роль творческой личности, стремящейся соответствовать потребностям времени, социума. Важным фактором являлась «светскость» культуры Западной Европы, для которой и религия, и религиозное искусство – повод для глубокого психологизма, внимания к индивидуальности, эстетике, органичное и креативное взаимодополнение светского и религиозного, профессионального и любительского.

**Ключевые слова:** история культуры, хоровое искусство, Западная Европа, культурные особенности, феномен хора, проявления сущности.

Хоровое искусство – искусство, соединяющее в себе музыку, человеческий голос (нередко «произносящий» в составе хоровых композиций слова человеческого языка), феномен коллективизма. Это искусство, берущее начало в глубокой древности, где оно было сопряжено в том числе с мистической обрядовостью [1], прошло интересный путь развития в различных регионах, в том числе в русле культуры европейского типа. Чем ближе к доисторическим временам, тем универсальнее и более сходны «лики культуры» на различных территориях; с течением времени культуры демонстрируют свои различные пути, свои формы и методы «адаптации» к историческим условиям, творческие наработки. В частности, интересны достижения в области хорового искусства Западной Европы – культуры, которая, как бы то ни было, прочно связана с идеей свободы личности, ролью рационализма, активной социальной динамикой и пр. [2, с. 148–174] Это, наконец, регион, ассоциирующийся и с христианской религией, и с влиянием на Россию.

В любом случае важно понимать, что хоровое искусство, в силу его феноменальности, способно самым серьезным образом определять пути развития музыкального искусства, включая инструментальную музыку, что и показывает пример Западной Европы [3]! И это несмотря на то, что в этом регионе так сильна идея роли личности, переходящая в индивидуализм со всеми вытекающими – не всегда положительными – последствиями. Во всяком случае, складывается впечатление роли творческой личности – в лице многих великих композиторов Западной Европы, которая величием своего творчества, уровнем своего гуманизма старается компенсировать некоторые духовные

недостатки Западной Европы, прибегая в том числе и к «своеобразному коллективизму» в виде хоров. (При этом следует отметить большее влияние хорового искусства в более «традиционных» странах вроде Германии, где долго сохранялась феодальная раздробленность, где творил, например, И.С. Бах – имевший прямое отношение к руководству церковным хором, развитием полифонии в музыке, происходящей в Европе именно из хорового многоголосья [3, с. 27–33].) Разнообразные и прекрасные европейские музыкальные достижения нередко, повторим, зиждутся на хоровых основах, так или иначе выражающихся в музыке – влиянием ли на инструментальную полифонию, непосредственным ли участием а capella, в сочетании ли с самыми разными инструментами в составе сложных композиций.

Несмотря на все более выделяющееся исполнение соло, отражающее и развитие музыки в целом (в русле которого могут отделяться и развиваться самые разные средства), и роль личности, психологического углубления искусства, то, что можно назвать хоровой основой, очень долго, включая Новейшее время, серьезно влияло на музыкальное искусство, на культуру в целом. Тем более, когда речь идет о феномене большого социокультурного воздействия (здесь можно, конечно, говорить и о хорах современного типа в эпоху восстания масс, активнейшей демократизации жизни в XX в., например, в России, хоровое движение в которой отражает и новые социалистические идеи [4]. Впрочем, подобные явления – как в целом социалистические или близкие к этому идеи – были свойственны и Западной Европе, в частности, Франции в связи с Великой Французской революцией или Англии с ее укрепляющимся рабочим движением.

Хоровое движение в Новейшее время вплоть до сегодняшнего времени часто отражает особенное движение людей к позитивному единению, великому единению в искусстве и прогрессивном преобразовании действительности [5].

Историю европейской культуры, искусства принято рассматривать от восточных корней, имеющих к ней более непосредственное отношение. Думается, это тем более важно для хорового искусства в силу его традиционности. С этой точки зрения стоит коротко коснуться особенностей хоров древних Египта и Палестины.

В страстях-мистериях, посвященных египетским богам Озирису, Изиде и Тоту, египетский фольклор достиг своей высшей формы. Рассчитанные на многочисленных участников, эти монументальные обрядово-художественные действия представляли собой чередования песен с хором, плясок и драматических сцен – с мифологическими и жизненными картинами. Помощью в управлении хором служила особая система движения рук, которая распространилась впоследствии в мире под названием хейрономии! Мы видим, как великая культура, оставившая огромный след в мире, закономерно маркируется и достижениями в области хорового искусства.

Высокого уровня достигало хоровое искусство в древней Палестине. Среди ее песенных жанров широкое распространение получили псалмы, литературную основу которых составляли тексты ста пятидесяти Давидовых псалмов из Библии. Необходимо отметить, что эта религиозно-поэтическая лирика привлекала многих композиторов и в последующие эпохи, начиная от Возрождения, отнюдь не чужавшегося, а скорее оживлявшего, очеловечивавшего во многих случаях религиозную тематику, вплоть до XIX–XX вв. Среди таких композиторов можно выделить О. Лассо, Г. Шютца, И.С. Баха, Р. Шумана, А. Онеггера, И. Стравинского, др. Особое воплощение, в силу специфики русской духовности, религиозности, эта древняя поэтика получила в русском хоровом концерте.

Что касается увлечения псалмами, в том числе в Европе, начиная с Возрождения, то этому, как ни парадоксально для территории и времени с активным обмирщением, можно найти объяснение: дело, очевидно, в глубоко личном религиозном отношении, выражаемом в великих псалмах на заре монотеизма, сыгравшего столь важную роль в развитии религии, культуры в мире. Гуманистов Возрождения и их последователей привлекали здесь именно искренность, мощь, роль музыки, пения, текста в развитии человека и человечества. Религиозное искусство в данном случае закономерным образом отражает великий прорыв к единобожию как к более концентрированной нравственности, справедливости, к более цельному и сложному взгляду на мир [6].

Среди популярнейших песенных жанров Палестины, получивших развитие и различные интерпретации в последующие века, следует назвать свадебные песни, поэтической основой которых является не что

иное, как знаменитый художественный памятник – библейская любовная лирика «Песнь песней» царя Соломона [3, с. 5]. Мы видим, что библейские тексты носят действительно универсальный, глубокий характер, способны выступить базой как для профессионального музыкального искусства, так и для искусства жизненно-народного. Палестина, породившая Ветхий Завет и многое, что за ним последовало, как и Древний Египет, показывает глубину, уровень развития культуры Древнего мира в его восточном варианте, как и Древний Египет, она – своеобразный заметный мост между культурой Запада и Востока, демонстрирующий сложную преемственность между культурами разного типа.

Хоры Античности – Древней Греции и Древнего Рима играли закономерно большую роль в воспитании гражданина в русле особенной культуры – колыбели европейской цивилизации со всеми ее особенностями. При этом в Древней Греции наблюдались важные отличия текстов и музыки, организации хоров в рамках воспитания юношей и девушек. Конечно, немалую роль играл хор в плане общественно-политических, религиозных мероприятий (как и народного творчества, повседневной народной культуры). Своеобразной вершиной, по сути соединившей все это, выступили хоровые партии знаменитого античного театра, произведения которого играют большую духовную роль и сейчас.

В частности, произведения трех великих трагиков Древней Греции – Эсхила, Софокла, Эврипида динамично демонстрируют роль хора, который от важного, весьма самостоятельного «лица» становится по сути музыкальным дивертисментом, передавая все больше возможностей актерам. Это вовсе не умаляет эстетической роли хорового искусства в древнегреческом театре, но показывает развитие различных возможностей. Изначально большая, непривычная для нас драматическая роль хора выглядит очень интересно: «Вот он (хор), возглавляемый корифеем, чередой движется по оркестре, протяжно распевая свои стихи. Хор поддерживает героя в его правой борьбе, осуждает его за ошибки, гневно корит за преступления, хор впадает в отчаяние при бедствиях, рыдает над погибшим, но во всех случаях сохраняет образ мыслей, свойственный народу. В хоре было 12–15 человек, но он говорил о себе в первом лице – «Я», подчеркивая тем самым свое единство, монолитность народного суждения» [7, с. 17]. Это «я» от хора отражает и личностное, и коллективное начало, во всяком случае – динамику духовной жизни человека в различных обстоятельствах. Ко времени Еврипида «хор в <...> трагедиях уже не играет большой роли, он поет прекрасные лирические песни, но в разрешении конфликта не участвует» [8, с. 156].

Относительно небольшой состав хоровых групп в театральных постановках большой силы, общественного масштаба, специфическое «Я» хора? конечно, отражают личностно-психологическое начало европейской цивилизации в ее важный «колыбельный» период. Следует заметить, что и роль актера, связанная с трагическим пафосом, укрепляется в том же направлении – от хора. И еще не раз в истории хор поддерживает, оттенит, усилит углубляющуюся роль личности.

Европейское Средневековье акцентирует христианское учение, которое нередко играло важную роль для жителей Европы. При этом новая религия и, в какой-то мере, новая культура маркировались изменениями в хоровом искусстве. Это, в частности, выразилось в появлении Григорианского хора и сопряженных с ним новациях. В течение трех веков многие монахи, музыкально образованные священнослужители, ученые работали над систематическим сводом мелодий церковного католического чина. В начале VII в. был составлен обширный церковный кодекс, в создании которого главную роль приписывали папе Григорию I, откуда и пошло название «григорианский антифонарий», а сам песенный стиль стали называть «григорианским пением».

Древнейший вид такого пения – «псалмодия», мелодическая речитация прозаических молитвенных текстов на латинском языке. Отсюда стилистические признаки католических псалмодий, связанные с узким мелодическим диапазоном, отсутствием определенного размера, четкой композиционной формы. Уже здесь видна большая «светскость», «свобода» католической музыки. При этом, согласно правилам, песни-молитвы григорианского антифонария исполнялись исключительно мужским хором в унисон (что подчеркивает простоту и глубину), строго регламентировался и порядок исполняемых произведений, связанный с годовым циклом. Средневековые лады мелодий определяли суровость, сдержанность музыки, о которой идет речь. Однако на развитие стилистики музыки церкви неизбежно влияла музыка народная – причем тем более, чем нужнее и ближе была религия людям.

Новым жанром, оживившим и обогатившим западноевропейскую церковную музыку, стали гимны. Интонационно более развитые и певучие, структурно завершенные, они восходили именно к народным истокам. Вначале такие произведения допускались в католическое богослужение лишь в виде интермедий, с течением же времени в гимническом складе были переинтонированы все основные песнопения мессы. Сложившаяся цикличность из пяти основных номеров, сохранена в католицизме и ныне (*Kyrie eleison* – «Господи, помилуй»; *Gloria in excelsis Deo* – «Слава в вышних Богу»; *Credo in unum Deum* – «Верую в единого Бога»; *Sanctus. Benedictus* – «Свят. Благословен»; *Angus Dei* – «Агнец Божий»). Строгость, неизменность католической мессы объясняется как особым глубинным психологическим подходом [9] (в чем-то, можно сказать, светским), так и непопулярностью религиозного начала в Западной Европе.

Из древних народных истоков идет одно из самых значимых приобретений Средневековья – раннее профессиональное многоголосие. Оно доказывает усложнение культуры. Именно музыка [10], хоровое пение оказываются способными подчеркнуть достижения Средних веков, связанные с религиозно-духовным углублением, воодушевленным коллективизмом традиционного общества. Конечно, творческое начало жителей Европы проявлялось в особенных жанрах: в частности, мотет (от фр. *mot* – «слово») зародился в XII–XIII вв. во Франции. Его истоки восходят к ранней многоголосной церковной музыке и содержат черты дисканта, органума, кондукта, его развитие связано с жизнью городов и университетов. Главная особенность мотета заключалась в то время в одновременном сочетании мелодий с разным ритмом, текстом, характером. Обычно нижний голос в качестве главного исполнял церковную мелодию на латыни, а средний и верхний – мелодии светского характера с текстом любовного или шуточного содержания на родном языке [11, с. 693]. Такая композиция производила весьма неординарное впечатление, демонстрируя немалые творческие качества Средневековья. В любом случае, следует отметить линию церковной музыки, культуры как профессиональную (что имеет свои параллели и в России), организующую важнейшие тенденции музыкальной жизни на протяжении столетий [3, с. 14–16]. Здесь следует сказать и о том, что христианская религия, по большому счету, имеет важное отношение к личности, любви к личности, именно этот аспект акцентируется искренне верующими в Европе.

Говоря о Средних веках, нельзя не сказать о хоровой музыке Византии, повлиявшей на Европу и Древнюю Русь. Конечно, будучи могущественной многонациональной и сложно-культурной христианской империей с влиянием спиритуалистически ориентированного Востока, Византия не могла не развивать интересных форм хорового искусства с религиозно-государственной ориентацией. В целом можно сказать, что ее хоровые жанры и формы отличаются определенной сложностью, «декоративностью», их канонизм лег в основу русского религиозного хорового искусства. К VII в. излюбленным жанром хорового пения Византии становится гимн, который зародился вне церкви, но благодаря высоким художественным достоинствам завоевал симпатии прихожан; в конечном счете так называемый канон – сложная гимническая композиция нескольких, в основном до 9, песен-од становится своеобразной вершиной византийского хорового исполнительства. Среди мастеров – создателей канонов наиболее прославились Иоанн Дамаскин и Андрей Критский [3, с. 12–14].

Эпоха европейского Возрождения вовсе не отказалась от религиозных форматов, однако она все более их очеловечивает, психологизирует, разнообразит. Эпоха великих творений в области искусства, литературы, философии должна была и в мире звуков передать величие фантазии человека, богатство человеческих чувств и многогранность возвышенных настроений. При этом хоровая музыка в эпоху Возрождения еще удерживает приоритетные позиции по сравнению с инструментальной и в некоторых моментах даже служит своеобразной «лабораторией» для развития общих прогрессивных тенденций в музыкальном искусстве. В частности, утверждается светская музыка в процессе бурного развития светского хорового многоголосия. Конечно, само многоголосие развивается и совершенствуется: расцвет так называемой полифонии строгого стиля тесно связан с развитием хоровых жанров церковной музыки – мессы и мотета.

Сложившийся в эту эпоху стиль хорового полифонического многоголосия в дальнейшем стали условно называть именно строгим стилем, что связано с более теоретическим подходом, четкой регламентацией мелодических, ладовых, ритмических норм, адресованной сочинителям. В этом проявляется, наряду с большим творческим личностным началом – рационализм Европы. Речь идет о преобладании плавных мелодий с избеганием хроматизма, напряженных интонаций – септимы, ноты,

уменьшенных и увеличенных интервалов; тяготении к старинным диатоническим ладам; благозвучием вертикалей; соблюдением строгого равновесия восходящих и ниспадающих линий голосоведения.

Творчество знакового композитора Д. Палестрины [12], представителя римской школы, – вершина полифонического искусства эпохи Возрождения: «В композициях Палестрины хоровое многоголосие обретает принципиально новое качество <...> имитационные переплетения голосов образуют в совокупности четкие гармонические «вертикали» <...> создается аккордово-полифонический стиль, обусловивший отчетливость передачи текста при исполнении. Такая манера <...> (в сочетании с плавным и ритмически размеренным развертыванием каждого голоса) определила <...> уравновешенность общего звучания, классическую ясность, простоту, доступность восприятия формы в целом» [13, с. 99].

Новые хоровые формы и усложнение композиторского стиля произведений для хоров оказываются связаны с прогрессом музыкального образования: обучение при Папской (Авиньонской, Сикстинской) капелле, при венецианском хоре собора Святого Марка – подобные заведения и получили название консерваторий [14, с. 56–59]. Следует вообще отметить появление образцовых профессиональных хоров, с учетом техники и художественного уровня. Кроме того, в исполнительской хоровой практике закладываются и получают теоретическое обоснование понятия исполнительского стиля [3, с. 17–25].

Все это не могло обойтись без широкого влияния народного музыкального начала на музыку профессиональную, что породило немало жанров, преимущественно светского характера. Самым глубоким по содержанию и утонченным по форме стал жанр мадригала – «лирической песни с контрапунктически обработанной мелодией изысканно-выразительного стиля и строфической композицией» [15, с. 103], имевшего прямое отношение к хорам. С мадригалом связан почти четырехвековой период развития музыкальной культуры в Европе. Характерно, что по-итальянски *madrigali* – светские песни на родном языке, что противопоставлялось духовным песнопениям на латинском языке.

Как эстетически самостоятельный тип музыкальных произведений собственно мадригал просуществовал около 100 лет, довольно заметно меняя свой характер от десятилетия к десятилетию, что подтверждает активность социокультурного движения в Европе в поворотное время. Интересно отметить, что круг образов раннего мадригала простирался от пасторали и любовной лирики до политической сатиры, причем содержание нередко передавалось через аллегории. Во всем этом – и сложность художественного языка развитой культуры, и тенденция к разнообразию в культурном поле, и стремление к поиску. Возникнув на народном фундаменте, мадригал демонстрирует богатство наработок в том числе профессиональной полифонической музыки. Недаром такие формы шествовали через столетия, вызывая интерес самых утонченных и талантливых авторов, равно как и слушателей. Своеобразная ренессансная универсальность мадригала – в его отнесенности к различным слоям населения, объединенным более городской культурой.

Период барокко как противоречивый, поставивший во главу угла эстетику драматизма во всем, стал в частности периодом рождения оперы как жанра диалога, динамики, синкретизма. Порождая, акцентируя определенные жанры в области хорового искусства и смежных с ним областей, барочный период явно выделяет музыку кантатно-ораториального характера – похожие на оперу. Это ведет к дальнейшему усложнению, обогащению хоровой музыки, что подкрепляется и особыми, более демократическими, учреждениями вроде итальянских академий. В любом случае различные образовательные учреждения того времени, в том числе обучающие новой манере *bel canto*, ощущали и реализовывали общественно-просветительскую миссию, что, конечно, было связано и с хорами. О значимости мероприятий, организуемых консерваториями, о высоком уровне певческого мастерства можно судить по впечатлениям современников: «...это исполнение доставило мне исключительное удовольствие, да и вся чрезвычайно многочисленная публика была, по-видимому, столь же восхищена. Молодые певицы <...> были совершенными соловьями; они исполняли труднейшие украшения так же легко, как птицы... Все концерты этих юных исполнительниц свидетельствовали об умелом учителе» [16, с. 35]. Воспитанники консерваторий пели в соборах, участвовали в оперных спектаклях театров, принимали самое активное участие в общественной творческой жизни.

Интересно, что в этот период усиления творческих, культурных связей между европейскими странами, обретения национальными культурами все более индивидуальных и очень интересных черт,

выделяется музыкальное развитие Англии (в частности, Г. Пёрселл, названный «Шубертом своей эпохи») и Германии (например Г. Шютц). Можно полагать, что хоровая культура, соединяющаяся с развивающейся инструментальной, оперной музыкой, интегрированная в различные светские и церковные сферы, продолжая серьезно влиять на общие линии европейского музыкального развития, в XVII в. проявляет себя ярко в более традиционных странах.

Значительная часть творческого наследия Пёрселла – произведения духовного характера, а именно: мотеты, юбилеи, антемы – величавые гимны на тексты Псалмов библейского царя Давида из Библии, написанные для хора а capella или для хора с вокальным соло и ансамблем. Часто подобные антемы преобразовались в крупные композиции концертного плана, предвосхищая оратории Ф. Генделя. Помимо прочего, английский автор, о котором идет речь, не забывал о «простой» светской музыке и написал огромное количество прекрасных песен для бытового музицирования. Песни Г. Пёрселла, полифонические и гомофонные, хоровые и сольные, охватывают широкий круг образов и тем: в частности, интересны трех- и четырехголосные песни-каноны, обычно юмористического содержания; есть у названного композитора и застольные песни, весьма популярные в то время.

Писал Пёрселл также песенные произведения, полные печали, сострадания к судьбам простых людей. Одна из наиболее известных – «Poor blind woman» («Бедная слепая женщина»): «Бедная слепая нищенка. Нищенка не видит света. Подайте слепой милостыню!» – таково проникновенное содержание песни [15, с. 329]. В частности песенное творчество названного композитора показывает как общеевропейские тенденции психологизма, выражения разнообразных человеческих чувств, связанных с контекстом эпохи, так и национальные особенности культуры, менталитета – под знаком творческого начала автора. Очевидно, песенное творчество – нередко с использованием хоров – позволяло Пёрселлу пользоваться большей творческой свободой, тоньше выражать настроения эпохи. В любом случае, в тонком выражении индивидуальности, соответствующей времени, выразился особенный демократизм, свойственный европейскому творческому деятелю.

Если продолжать говорить о демократической линии в Англии, то в связи с хоровой культурой следует сказать о немалом значении так называемых кэтч-клубов, появившихся в Англии в XVII в. Наряду с иными формами культурной коммуникации, хоровое пение было обязательным атрибутом в таких клубах, что символизировало зачатки гражданского общества, в принципе свойственные Англии и основанные на народном начале. Композитор, о котором идет речь, создал немало трех-, четырехголосных песен-канонов бытового или юмористического содержания именно для подобных клубов. (В Англии того времени действовало правило, в силу которого умение петь в хоре многоголосные произведения «с листа» считалось элементарно необходимым для «нормального» человека.) [17, с. 20]

Г. Шютц профессиональное музыкальное образование получил в Италии, в частности, в Венеции у прославленного Дж. Габриэли. Именно здесь Шютц создал свои знаменитые «Итальянские мадригалы», сразу вызвавшие большой интерес профессионалов – неисчерпаемый жанр мадригала предлагал массу возможностей для самых разных творческих личностей с самыми разными национальными корнями.

Наследие Шютца – в основном духовные произведения с библейской литературной основой. В частности, речь идет о «Священных симфониях» для небольших вокально-инструментальных составов, «Немецких псалмах» для хора, «Маленьких духовных концертах» для камерно-вокальных ансамблей. «Пассионы» на евангельские тексты полагают предшественниками знаменитых пассионов И. С. Баха. Некоторые хоровые композиции Г. Шютца, предназначенные для многохорных составов: например, «Псалмы Давида» мастерски демонстрируют черты концертирующего венецианского стиля.

Особое расположение певцов на хорах – друг против друга, предполагавшееся композитором для исполнения некоторых произведений, призвано было создавать особый акустический, «ространственный эффект, характерный для барочной живописи: «Эффект оптической иллюзии – любимейший эффект барокко. И здесь проявляется много изобретательной фантазии... Перспектива... перестала быть проблемой для художников XVII в...» [18, с. 91] Ощущение перспективы в музыке – это эффекты «эха», переключки голосов, прямолинейное или круговое движение в хоровых сочинениях, идущее еще от Д. Палестрины и О. Лассо и нашедшее новое претворение в эпоху барокко в

произведениях А. Вивальди. «Эффект пространственной перспективы» как особо впечатляющий художественный прием, не будет утрачен композиторами будущего – он представлен в хоровых сочинениях Баха, в хоровой музыке композиторов XX в., подтверждая свою выразительную значимость.

Надо отметить здесь изобретательность немецкого композитора XVII в. Г. Щютца, соединившего в своем глубоком творчестве национальные тенденции при, в частности, итальянском влиянии. Индивидуальное творчество на фоне становящихся все более разнообразными музыкальных и иных художественных тенденций в Европе, все еще прочно связанных с хорами, позволяло создавать действительно замечательные произведения. На них не раз обращали внимание деятели культуры и в более поздние времена. Понятно, что достижения XVII в. серьезно повлияли на культуре XVIII в.

По оценкам современных музыковедов, XVIII в. – «эпоха создания музыкальной классики, рождения крупных музыкальных концепций по существу уже светского образного содержания. В XVIII в. музыка не только встала на уровень других искусств <...> но в целом превзошла достигнутое рядом других искусств» [19, с. 5]. Эпоха Просвещения имеет свои особенности в различных европейских странах. Безусловно, речь идет о немалом прогрессе, стимулировавшем новые принципы общественного развития во всех сферах человеческой деятельности. Это еще большее влияние личностного начала, стремления к творчеству, что особым образом претворяется в музыке, в частности, в хоровом искусстве. Это время расцвета классицизма. Для музыки этот период ценен еще большей активизацией контактов, творческих связей между странами, что способствовало взаимообогащению в области эстетических идей, совершенствованию принципов развития музыкального письма, музыкальной формы, музыкальных жанров.

Основой музыкальной эстетики Просвещения стала теория аффектов и подражания природе, в этот период музыка трактовалась как «искусство аффектов», призванное воплощать чувства. При этом чувства понимались как эмоциональные отклики на воздействие предметного мира. Изобразительность призвана была теснее и конкретнее связать аффекты – чувства, составляющие содержание музыки, с породившим их предметным миром: «Искусство всегда выражает определенные аффекты, то есть сильные чувства, страсти, захватывающие композитора, который создает то или иное музыкальное произведение, и исполнителя, который его исполняет» [19, с. 11].

В отдельных музыкальных трактатах того времени, например А. Веркмейстера, И. Маттезона, были предприняты попытки конкретизировать средства музыкального языка: тембры инструментов, ритмы, мелодии, гармонические последовательности, – посредством которых, по мнению авторов, наиболее достоверно можно выразить «благородство души, любовь, ревность» и другие человеческие чувства [20, с. 826]. Впоследствии в творческой композиторской практике были преодолены определенная механистичность, штампы теории, о которой идет речь, однако основная ее идея – «развитие чувства и прежде всего противоборствующее движение разных чувств», стала основой для формирования новой формы музыкального мышления и музыкального развития, именуемой симфонизмом [19, с. 11]. Таким образом, и для искусства, и для музыки оказался продуктивным «максимальный акцент» на рациональном начале, позволивший существенно переосмыслить природу музыки, ее возможности, развить их с большой долей творческого подхода.

Высокие достижения хорового искусства XVIII в. связаны, прежде всего, с великими именами И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена, Ф.И. Гайдна, что, безусловно, подчеркивает роль хора и в этот период. Названные имена акцентируют роль немецкой, английской музыкальных культур этого периода, развивавшиеся в обозначенном уже нами русле. Опишем здесь весьма коротко особенности музыки Бетховена в интересующем нас аспекте развития хорового искусства – как вершинного автора, достаточно близкого к эстетике классицизма.

Хоровое творчество Бетховена отразило героические идеи эпохи Просвещения. Крупные хоровые формы представлены ораторией «Христос на масличной горе», Торжественной мессой, Мессами Ре-мажор и До-мажор, хоровым финалом Девятой симфонии на текст оды Ф. Шиллера «К радости». (Попутно отметим религиозную традицию, по крайней мере, в названиях произведений знаменитых европейских композиторов, имевших, конечно, прямое отношение к светскому искусству: искреннее религиозное чувство в Европе нередко может трактоваться как весьма человеческое, с изрядной долей

психологизма, при этом авторы обращались к остающимся востребованными религиозным мотивам, желая философски углубить содержание.

В названных произведениях Бетховена проявились стремление к монументальности, глубина мысли, экспрессия, динамизм, свойственные в целом композиторскому стилю. В кантате «Морская тишь и счастливое плавание» на текст И. Гёте в какой-то мере проявилась и другая грань его творчества, которую можно назвать лиричностью, пасторальностью. Музыкальный язык Бетховена сложен, сложна его оркестровая, хоровая фактура, его хоровые партитуры кантатно-ораториального жанра предполагают использование всего диапазона певческих голосов, в том числе предельных звуков. Все это требовало соответствующих исполнительских средств – профессионального концертного исполнения, профессионально обученных исполнителей. Все это, безусловно, демонстрирует дальнейший победный путь европейской музыки по избранному многомерному направлению, показывающему жизнь человеческой души, все это так или иначе до сих пор связано с хорами, так много давшими в истории музыкального искусства.

Несмотря на большую ориентацию на сложное профессиональное исполнение, Бетховен также отдал дань малым, простым формам, создавая небольшие партитуры: «Восхваления природы человеком», «Весеннего призыва». Эти хоровые миниатюры близки песенному типу, могут быть исполнены любительскими хорами достаточного музыкального уровня. Такая демократическая линия великого композитора подтверждает общую большую закономерность европейской музыки того времени: великие произведения о человечности не могут обходиться без народного начала, без знания жизни, без внимания к самым разным ее проявлениям [3, с. 42; 21]. Отметим, что подобная демократизация, с тяготением к малым формам – как тенденции следующего, романтического, периода развития европейской музыки, с его «разочарованием» в результатах Просвещения, тяготением к тонкому и сложному миру эмоций человека, его души – определяет новые музыкальные достижения, в том числе в аспекте хоров. Налицо дальнейшее усложнение музыкального языка, при определенном освобождении от канонов жанра в XIX в. [22].

Романтизм делал акцент на искусстве как на «откровении», что соответствовало тенденциям секуляризации, внимания к личности. Стремясь к определенному «синкретизму» искусств, он усложнял, обогащал искусство, культуру, что не могло не отражаться на хоровой сфере.

Новые выразительные средства музыкального языка инструментальной музыки, такие как усиление функционально-динамической стороны гармоний, путем насыщения аккордов альтерациями, диссонансами, обостряющими их неустойчивость и усиливающими их напряжение и динамизм, усиление ладогармонической красочности – хроматически усложненная аккордика, звуковые эффекты сопоставления аккордов, ладов – находят широкое применение и в хоровых произведениях различных жанров. Внимание к красочности звуковой палитры, к музыкальному тону («тон делает музыку» [23, с. 194]) находит отражение в особом подходе композиторов к тембрам хоровых голосов, «хоровой оркестровке» хоровых произведений, в новых требованиях к выразительности хоровой звучности в исполнительской практике. Лиричность, вместе с вниманием к национальному – что можно считать прогрессом в духе демократизации, усложнения культуры, ее более серьезной рефлексии по отношению к действительности, – к природному как к среде естественного единения человека с миром – все это свойственно романтизму.

Растущая требовательность к профессиональным хорам отнюдь не исключала большого внимания к любительскому искусству, что отражали в своем творчестве композиторы. В частности, К.М. Вебер, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шуберт отдали дань романтизму, вместе с тем уделили немалое внимание хорам.

Замечательный австрийский композитор, основоположник венской романтической школы Ф. Шуберт, как и многие его соотечественники, полюбил хоровую музыку еще в детстве, что было следствием широкого распространения любительской музыки. Начальное музыкальное образование будущий композитор получил в особой школе для придворных певчих, что дало возможность петь в хоре венской придворной капеллы. Подобный опыт, знакомство с музыкой Моцарта, Гайдна, Бетховена, старых мастеров стало хорошей базой для дальнейшего творческого развития одаренного молодого человека – хормейстера, композитора. Хоровое композиторское наследие Шуберта – кантаты, в числе которых «Победная песнь Мирьям», «Stabat mater», 6 месс, Немецкая месса, около 100 хоров и

произведений для ансамблевого (мужского) пения. Хоровая миниатюра – важная часть творческого наследия композитора. Круг образов таких хоров созвучен вкусам эпохи, при том что у Шуберта немало любовной лирики: тема природы, глубоко эмоциональное ее восприятие весьма заметны в его творчестве, что связано с немалым психологизмом.

Следуя традиции эпохи, композитор сочинял хоровые произведения для разных составов – мужских и смешанных, отдавая все же предпочтение первым. Среди лучших сочинений для мужского состава – «Тишина», «Какая ночь», «Далекой», «Любовь», «Соловей», «Хоровод», «Прошрое в настоящем», «Ночь». Уже сами названия настраивают на лирико-философский, элегический, романтический лад. Мелодическое богатство – отличительная особенность хоровых сочинений данного автора. Замечательная по красоте мелодия всегда полностью сливается с поэтическим текстом произведения. Большинство хоровых миниатюр Шуберта имеют отношение к гомофонно-гармоническому складу, при этом в голосах достаточно развито мелодическое начало. Для хоровой фактуры характерна романтическая красочность, достигаемая путем обогащения гармонии различного рода побочными трезвучиями, включая и хроматические, богатством модуляций и отклонений.

Небольшие хоры, несложные по образному содержанию, часто написаны в куплетной, строфической, простой двух-, трехчастной форме. В больших хорах встречается сложная двухчастная форма («Соловей»), форма сквозного развития («Прошрое в настоящем»). Романтическое стремление к свободе высказывания предопределило отход от классических норм и тяготение к «свободным» формам не только в сравнительно небольших, но и, что заметно, в крупных циклических жанрах. Одно из интереснейших произведений Шуберта подобного плана – «Победная песнь Мирьям», восходящая к кантатно-ораториальному жанру по тематике и сложности музыкального образно-тематического содержания, по композиционному построению это свободная форма «сквозного развития». Талантливый мастер романтизма не побоялся нарушения канонов в рамках значительного произведения, совершив своеобразный музыкальный переворот.

При этом Шуберт сумел отдать дань и традиционным жанрам духовной музыки, где ярко проявились мелодический дар и музыкальная чуткость автора. Здесь обращает на себя внимание искренность чувств и особая лиричность. Многие номера месс близки по интонационному строю песенным циклам названного автора, что связано с ролью личности, влиянием романтизма, народными тенденциями эпохи. Особой лиричностью, искренностью, красотой мелодий отличаются мессы G-dur, B-dur, сочиненные еще в ранней молодости [3, с. 50–51].

Очередной прогрессивный этап развития европейской музыки привел в том числе к формированию сильной вокально-педагогической школы, представленной, например, именами М. Гарсиа (отец и сын) из Франции, Л. Лемана из Германии, Ф. Ламперти из Италии. Имея отношение и к хоровому исполнению, во многих своих достижениях эта школа актуальна и поныне.

Рубеж XIX–XX вв. ознаменовался не только тенденциями к «радикальному социальному новаторству», но и, что закономерно, к новыми художественными течениями. Это стало продолжением новаций, раскрепощения, стремления к широкой демократичности, духовного поиска предыдущих эпох. Новейшее время показало и губительность свободы. Однако свобода неизбежна, что, безусловно, особым образом проявляется в искусстве, особенно после пути, пройденного романтиками. Акцентировав искусство как форму общественного сознания, связанную с ценностями духовно-чувственного мира человека, интуиции, жизни, они, можно сказать, задали дополнительное направление секуляризации (кроме «пути разума», декларированного просветителями), усложнения культуры в связи с разделением ее сфер на интуитивно-религиозную, научно-рациональную, чувственно-эстетическую и пр. Это не означает противопоставления названных сфер, это говорит именно об усложнении мира культуры человека, увеличении его самостоятельности, творческого начала в широком смысле.

Дух свободы и демократизма, свойственный Франции, ярко проявил себя в искусстве на рубеже XIX–XX веков. В этот период здесь явно обращает на себя внимание музыкальный импрессионизм – возникнувший ранее в области живописи и распространяющийся на другие искусства, акцентирующий «мимолетные впечатления» человека, прекрасные нюансы восприятия мира. Не концептуализируя «излишне», новый творческий метод сосредоточивается на «эмоциональной рефлексии» моментов, открывая новую эру в искусстве, связанную именно с субъектностью, с особыми средствами ее

выражения. В музыке импрессионизм проявился в усложнении гармонического языка, в поиске новых тембровых красок, в отходе от строгих норм классической формы и др. Наиболее яркими представителями музыкального импрессионизма стали французские композиторы К. Дебюсси и М. Равель.

Рассуждая о национально-культурном контексте развития хорового искусства, скажем здесь о менталитете французов, ассоциирующемся с новациями, легкостью, музыкальностью как таковой. Франция, помимо прочего, ассоциируется с социальными трансформациями Великой Французской революции. В данном случае следует отметить новую – эстетическую революцию импрессионизма, в которой Франция оказалась столь успешна. Вообще, начало XX столетия с его эстетическими переворотами, по-видимому, давало возможность разрешения социальных конфликтов и «чисто культурными путями», что не было использовано в полной мере по причине «уклона в оригинальность» и самовыражение художника. При этом начало было достаточно многообещающим, и динамичная Франция ярко проявила себя в новаторстве эстетического плана.

К хоровым сочинениям К. Дебюсси относятся сюита для хора (без слов) и оркестра «Весна», отсылающая к известной картине итальянского художника С. Боттичелли, кантаты «Гладиатор», «Блудный сын», кантата для женского хора, солистов и оркестра «Дева-избранница», «Три песни Шарля Орлеанского» для хора а сарелла на стихи французского поэта XV в. Шарля Орлеанского. Такое соединение эпох, событий, музыкальных средств и форм уже подчеркивает большой эстетический поиск, который в XX в. и далее нередко будет связан с культурной вертикалью; этот поиск не обходится без хоров, церковных апелляций и при переходе к Новейшему времени. Конечно, структура, смыслы здесь сложнее, они требуют более внимательного прочтения – несмотря на принципиальную «легкость импрессионизма».

Музыкальный язык хоровых произведений Дебюсси отличается сложной гармонией, обеспечивающей красочную звукопись, колористичность, весьма характерные для импрессионизма. Это принципиально иное качество и по сравнению с романтиками, обращавшими немалое внимание на красочность звучания. Обращаясь к изящным текстам Шарля Орлеанского – поэта эпохи Возрождения, автор музыки стилизует сложный полифонический стиль той далекой эпохи, мастерски сочетая их с новыми приемами импрессионистической звукописи. Первая песня цикла «Ночь» – спокойная, созерцательного настроения хоровая миниатюра, наполненная чувством сдержанного восхищения красотой природы; вторая песня «Я тамбурина слышал звон» – миниатюра оживленного, танцевального характера, с чертами изобразительности тамбурина; третья песня «Зима» – развернутая хоровая композиция, построенная на контрастном сопоставлении образов холодной зимы и цветущей весны. Следует отметить продолжающееся внимание к природе как к миру, привлекающему деятелей искусства (что, конечно, заметно и у импрессионистов в живописи) [3, с. 54–55; 24].

В начале XX столетия во Франции сложилось музыкальное содружество молодых талантливых композиторов «Шестерка»: Л. Дюрей, Д. Мийо, Ж. Орик, Ф. Пуленк, А. Онеггер, Ж. Тайфер, идейным вдохновителем которых стал композитор Э. Сати, а теоретиком и пропагандистом – талантливый драматург Ж. Кокто. При этом именно хоровая музыка стала для содружества наиболее демократичным жанром, подходящим для воплощения наиболее острых проблем современности, что отражало новые социокультурные тенденции, связанные с активной модернизацией, обмирщением, «столкновением» культур.

Значительный вклад в историю мировой музыкальной культуры внесло кантатно-ораториальное творчество А. Онеггера; его оратории «Юдифь», «Царь Давид», «Антигона», «Жанна д'Арк на костре», «Рождественская кантата» оказали заметное влияние на дальнейшее развитие хоровой музыки. Если обратить внимание на названия этих произведений, то становится заметна культурная вертикаль, характерная для Новейшего времени, активно осмысливавшего историко-культурные закономерности, развитие человеческого духа на различных этапах. Названия говорят и о тяготении к экспрессии, особой мелодраматичности и в этом смысле – психологизму. В любом случае эстетические взгляды Онеггера были созвучны ведущим философским идеям XX в., связанным с музыкальным искусством – стремиться к воплощению высоких нравственных идеалов, вечных общечеловеческих ценностей. Этим продиктовано обращение античным, библейским сюжетам, к образам универсально-героическим.

Поиск новых жанров в данном случае обусловлен расширением задач при желании сделать музыку понятной и доступной широким массам людей (отметим, что в Новейшее время информированность людей, в том числе по причине развития контактов, транспортного сообщения, СМИ, образования, широта восприятия людей увеличивалась, при том что ритмы жизни вели к «быстрому» восприятию, требуя «сокращения форм», «упрощения крупных форм»). Ораториальный и смешанный оперно-ораториальный жанры вполне отвечали устремлениям композитора, о котором идет речь: «Музыка должна переменить публику и обратиться к массам <...> но для этого ей нужно изменить свой характер, стать простой, несложной и в крупных жанрах. Людям безразличны композиторская техника и поиски. Именно такую музыку я пробовал дать в «Жанне на костре». Я старался быть доступным для рядового слушателя и интересным для музыканта», – такое высказывание автора акцентирует проблему возможных заблуждений субъективизма в творчестве, опасности «чрезмерного профессионализма», одновременно утверждая демократизм и стремление к настоящему искусству [25, с. 255]. «Новая простота» на самом деле требовала особой продуманности. Оратория «Пляска мертвых» 1938 г. Онеггера свидетельствует об активной общественной позиции – антифашистской идейной направленности композитора-патриота, что соответствует менталитету композитора.

В конечном счете, стиль А. Онеггера – это преломление классических традиций в современном видении: основа гармонического языка – полная хроматическая система, 12-тоновая диатоника, с ее сочетанием различных диатонических натуральных ладов, обогащенных альтерацией; строгие полифонические приемы сочетаются с конкретной образностью тематизма; автор использует жанровые элементы музыкальной первоосновы (танца, песни, марша), что способствует конкретизации образов и демократизации произведений. Видно, что «упрощение» здесь соседствует и со стилистическим, выразительным насыщением, необходимыми акцентами [3, с. 57–59].

Конечно, в период Новейшего времени в музыке, в частности, в развитии хоров ярко проявили себя и Германия (например, К. Орф, П. Хиндемит), и Англия (Г. Холст, Р.В. Уильямс, А. Блосс, К. Лэмберт, У. Уолтон, М. Типпет, др., особым вкладом в развитие хоровой музыки отличился Б. Бриттен), появилась целая плеяда обращающих на себя внимание польских музыкантов (К. Сероцкий, В. Лютославский, Т. Бёрд, К. Пендерецкий, чьи достижения можно, по-видимому, связывать и усилениями контактов с Россией в XX в.). Вообще, уровень, скорость творческого обмена, контактов между людьми в этот период возрастает. Все это ведет к дальнейшему увеличению сложности, «синтетичности» оригинального музыкального языка, связанного с яркой индивидуальностью, личным отношением к миру, при желании быть понятными для более широкой публики. Заметно мощное социально-философское начало, к которому хоры имеют немалое отношение, и по причине известных «религиозно-философских ассоциаций», и в силу своей феноменальной природы, которая имеет тенденцию столь разнообразно и захватывающе проявлять себя в Новейшее время.

Надо сказать, что активно-экспериментальный период европейской музыки Новейшего времени, глубоко и непосредственно обращающийся к хорам, включающий их в круг своей интересной оригинальности, подчеркивает важность, универсальность музыкального искусства – в его европейском воплощении – вместе с непрекращающимся воздействием феномена хоров, оказывающимся столь важным в «эпоху индивидуализма», социальных катастроф в регионе, несущем немалую историческую ответственность за эти катастрофы. Европейская музыка, в том числе связанная с хорами, и в этот период дает надежду на прогресс человечества, на важную, особенную роль культуры европейского типа, играть которую ей становится тем сложнее, чем важнее и универсальнее ее задачи. Хоровое искусство, перейдя на светские рельсы в XX в., поддерживает ассоциативную связь с философско-религиозными смыслами, социально акцентируя их по-новому. Европейская культура, в силу своих особенностей, и ранее нередко использовала религиозный повод для выражения особого эстетизма, психологичности. Теперь же она научилась глубоко воздействовать на человека посредством музыки светской, сложно-продуманно-синкретичной, при этом в чем-то более простой для восприятия большими массами людей. Конечно, немалую роль в подобных композициях призваны играть разнообразные хоровые партии. В противовес негативной массовой культуре музыка, включая хоры, роль которых может быть беспрецедентной, вместе с иными видами искусства на современном этапе, отличающимся огромным потенциалом творчества, может играть важную роль в возрождении культуры и человечности. И неоднозначная и прорывная европейская культура важным образом доказывает это – ролью творческой личности, отвечающей чаяниям активного народного начала в области феноменального хорового искусства.

## ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Радя, В. В.* Основания генезиса музыки в первобытности: дис. ... канд. филос. наук. – Екатеринбург, 1999. – 119 с.
- [2] *Воденко, К. В.* Ценности и смыслы европейской культуры: исторические модификации и исследовательские традиции // Гуманитарий Юга России. – 2014. – № 2. – С. 148–174.
- [3] *Бодишевская, Н. Н.* История зарубежного хорового искусства: учеб.-метод. материалы. – Могилев : МГУ им. А.А. Кулешова, 2012. – 106 с.
- [4] *Шапова, Е. В.* Всероссийское хоровое общество в истории отечественной музыкальной культуры второй половины XX столетия: дис. ... канд. искусствовед. – Москва, 2013. – 301 с.
- [5] Хоровые фестивали и конкурсы // Музыкальные фестивали : единый информ. портал. – URL: <https://music-festivals.ru/festivals> (дата обращения: 10.12.2025).
- [6] *Кудрявцев-Платонов, В. Д.* О Единобожии, как первоначальном виде религии рода человеческого // Сочинения В. Д. Кудрявцева-Платонова, доктора богословия, профессора философии в Московской духовной академии : в 3 т. Т. 2: Исследования и статьи по естественному богословию. – Сергиев Посад : Братство преподоб. Сергия, 1892 // Азбука веры : [сайт]. – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Viktor\\_Kudryavcev-Platonov/issledovanija-i-stati-po-estestvennomu-bogosloviyu/6#source](https://azbyka.ru/otechnik/Viktor_Kudryavcev-Platonov/issledovanija-i-stati-po-estestvennomu-bogosloviyu/6#source) (дата обращения: 10.12.2025).
- [7] *Бояджиев, Г.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров / 3-е изд., испр. – Москва : Просвещение, 1988. – 354 с.
- [8] Античная литература : учеб. для пед. ин-тов / общ. ред. А. А. Тахо-Годи; 2-е изд., перераб. – Москва : Просвещение, 1973. – 439 с.
- [9] *Гордеева, Т. Ю.* Певческая культура григорианского хора и проблема «Невыразимого» // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2. – С. 92–97.
- [10] *Кузякина, Т. И.* Музыка и духовный мир человека // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 17–2. – С. 23–33.
- [11] *Давид, И. Н.* Мотет / *И. Н. Давид, Й. Дистлер, Э. Пеппинг* [и др.] // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 3 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Сов. энцикл., 1976.
- [12] *Иванов-Борецкий, М. В.* Палестрина (Giovanni Pierluigi Sante da Palestrina). 1526-1594 : Биогр. очерк. – Москва : тип. торг. д. М.В. Балдин и К°, 1909. – 18 с.
- [13] *Булучевский, Ю. С., Фомин, В. С.* Старинная музыка : Словарь-справочник. – Москва : Музыка, 1974. – 144 с.
- [14] *Джумиева, Л.* Роль консерваторий в развитии музыкального искусства: история, современность и перспективы // Наука и мировоззрение. – 2025. – № 33. – С. 56–59.
- [15] *Розеншильд, К.* История зарубежной музыки : учеб. пособ. для исполнит. отд консерваторий / 3-е изд., доп. – Москва : Музыка, 1973. – 534 с.
- [16] *Крунтяева, Т.* Комическая опера XVIII века. – Л.: Музыка, 1981. – 167 с.
- [17] *Краснощеков, В.* Вопросы хороведения. – Москва : Музыка, 1969. – 300 с.
- [18] *Дмитриева, Н. А.* Краткая история искусств : Очерки. Вып. 2. – Москва : Искусство, 1975. – 340 с.
- [19] *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года : учеб. : в 2 т. Т. 2: XVIII век / 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Музыка, 1983. – 444 с.
- [20] *Келдыш, Ю. В.* Классицизм // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 2 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Сов. энцикл., 1976.
- [21] *Бружас, Ю. А.* Хоровое творчество Бетховена в поздний период его деятельности: дис. ... канд. искусствовед. – Москва, 1994. – 199 с.
- [22] *Гудимова, С. А.* Музыкальная эстетика романтиков // Вестник культурологии. – 2017. – № 2(81). – С. 94–111.
- [23] *Казачков, С. А.* От урока к концерту. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1990. – 343 с.
- [24] *Шнеерсон, Г.* Французская музыка XX века. – Москва : Музыка, 1970. – 775 с.
- [25] *Ветлицына, И.* Онеггер Артур // Творческие портреты композиторов : Попул. справ. – Москва : Музыка, 1990. – 442 с.

## ESSENCE OF THE CHOIR AND ITS REALIZATION IN THE WESTERN EUROPE CULTURAL CONTEXT

**Qin Ying,**

Postgraduate student,  
Saint-Petersburg State Institute of Culture (Saint-Petersburg)

**Bondarenko Oksana Vladimirovna,**

Applicant post-graduate student,  
Saint-Petersburg State Institute of Culture (Saint-Petersburg)

**Abstract.** *The authors view choral performance as a phenomenal, profound, and subtle phenomenon, combining collectivity, the human voice, and music. They note that choral art is often closely associated with the religious sphere due to the choral art's ancient history, the importance of its religious aspect for people over centuries and millennia, and the spiritual potential it offers both for individuals and for social unity. The authors believe that choral performance has potential, citing the observed revitalization of the choral movement in our time, marked by the loss of past cultural landmarks and cultural content.*

*In examining the history and development of the choral movement in Western Europe, the article highlights the interconnectedness of the cultural context of the region and individual countries with the characteristics of choral performance. This, the authors argue, reflects the active sociocultural dynamics of the region as a whole, as well as the role of creative individuals striving to meet the needs of the times and society. An important factor was the “secularity” of Western European culture, for which both religion and religious art are a reason for deep psychologism, attention to individuality, aesthetics, and an organic and creative complementarity of the secular and religious, professional and amateur.*

**Keywords:** *history of choral art, Western Europe, cultural conditioning, choir phenomenon, manifestations of essence.*

© Цинь Ин, Бондаренко О.В., текст, 2026  
Статья поступила в редакцию 27.11.2025.

Ссылка на статью:

**Цинь Ин, Бондаренко, О. В.** Сущность хора и ее реализация в культурном контексте Западной Европы. – DOI 10.34685/NI.2026.68.88.006. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 1(63). – С. 93-105. – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/745.html&j\\_id=67](http://cr-journal.ru/rus/journals/745.html&j_id=67).

---

Все статьи в журнале публикуются под лицензией Creative Commons «Атрибуция» (CC BY) 4.0.  
Данная лицензия позволяет любому лицу копировать, распространять,  
преобразовывать, транслировать и адаптировать произведение  
при условии надлежащего цитирования оригинального произведения и источника.

**2010-2026 Культурологический журнал**