Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук
(ИНИОН РАН)

Вестник культурологии

Научный журнал

№ 2 (117)
2026

Выходит 4 раза в год
Издается с 1992 года

Учредитель
Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук

Редакция
Гл. ред. *О.В. Кулешова* – кандидат филол. наук, ИНИОН РАН, Москва, РФ
Технический редактор и секретарь издания *Т.Н. Гончарова*,
ИНИОН РАН, Москва, РФ

Редакционная коллегия

Г.Н. Андреева – кандидат юридических наук, ИНИОН РАН, Москва, РФ
А. Главачек – доктор педаг. наук, Карлов университет, Прага, Чехия
Т.В. Володина – доктор филол. наук, Центр изучения белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, Минск, Белоруссия
А.В. Дроздова – доктор культурологии, Гуманитарный университет, Екатеринбург, РФ
И.А. Едошина – доктор культурологии, Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова, Кострома, РФ
Д.Н. Замятин – доктор культурологии, Высшая школа урбанистики ВШЭ, Москва, РФ
А.В. Костина – доктор культурологии, доктор философии, Институт фундаментальных и прикладных исследований, Московский гуманитарный университет, Москва, РФ
Т.Н. Красавченко – доктор филол. наук, ИНИОН РАН, Москва, РФ
О.С. Крюкова – доктор филол. наук, МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, РФ
И.В. Леонов – доктор культурологии, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург, РФ
И.И. Лисович – доктор культурологии, кандидат филологических наук, РАНХиГС при Президенте РФ, Московский гуманитарный университет, Москва, РФ
С.В. Мельник – доктор философских наук, ИНИОН РАН, Москва, РФ
Н.Т. Пахсарьян – доктор филол. наук, ИНИОН РАН, МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, РФ
Е.В. Сальникова – доктор культурологии, Государственный институт искусствознания, Москва, РФ
А.Б. Старостина – кандидат филос. наук, Институт востоковедения РАН, Москва, РФ
У. Фрёшле – доктор филол. наук, Технический университет Дрездена, Дрезден, Германия
А.И. Шмаина-Великанова – доктор культурологии, Центр изучения религий РГГУ, Москва, РФ
В.Г. Щукин – доктор гуманитарных наук, Ягеллонский университет, Институт восточнославянской филологии, Краков, Польша

Вестник Культурологии включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень ВАК рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология),
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки)

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77–74023
ISSN 2658–3291
DOI: 10.31249/hoc/2026.02.00

© ИНИОН РАН, 2026

Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences
(INION RAN)

Herald of Culturology

Academic journal

N 2 (117)
2026

Published since 1992
4 Issues per year

Founders:
Institute of Scientific Information for Social Sciences
Russian Academy of Sciences
The editor of the Herald of Culturology:
Chief editor *Olga Kuleshova* – PhD in Philology, INION RAN, Moscow, Russia
Tatyana Goncharova – Secretary and Technical editor of the publication,
INION RAN, Moscow, Russia

Editorial board:
Galina Andreeva – PhD in Law, INION RAN, Moscow, Russia
Antonin Glavachek – Doctor of Sciences in Pedagogy, Charles University, Prague, Czech Republic
Tatyana Volodina – Doctor of Sciences in Philology, Center for the Study of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus
Alla Drozdova – Doctor of Sciences in Culturology, Humanities University, Yekaterinburg, Russia
Irina Edoshina – Doctor of Sciences in Culturology, Kostroma State University named after N.A. Nekrasov, Kostroma, Russian Federation
Dmitriy Zamyatin – Doctor of Sciences in Culturology, HSE Graduate School of Urban Studies, Moscow, Russia
Anna Kostina – Doctor of Sciences in Culturology, Doctor of Sciences in Philosophy, Institute of Fundamental and Applied Research, Moscow Humanitarian University, Moscow, Russia
Tatyana Krasavchenko – Doctor of Sciences in Philology, INION RAN, Moscow, Russia
Olga Kryukova – Doctor of Sciences in Philology, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Ivan Leonov – Doctor of Sciences in Culturology, St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg, Russia
Inna Lisovich – Doctor of Sciences in Culturology, Candidate of Philological Sciences, RANEPA under the President of the Russian Federation, Moscow University for the Humanities, Moscow, Russia
Sergey Melnik – Doctor of Sciences in Philosophy, INION RAN, Moscow, Russia
Natalya Pakhsaryan – Doctor of Sciences in Philology, INION RAN, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Ekaterina Salnikova – Doctor of Sciences in Culturology, State Institute of Art Studies, Moscow, Russia
Aglaia Starostina – PhD in Philosophy, Institute of Oriental Studies PAH, Moscow, Russia
Ulrich Freschle – Doctor of Sciences in Philology, Technical University of Dresden, Dresden, Germany
Anna Shmaina-Velikanova – Doctor of Sciences in Culturology, Center for the Study of Religions, RSUH, Moscow, Russia
Vasiliy Shchukin – Doctor of Sciences in Humanities, Jagiellonian University, Institute of East Slavic Philology, Krakow, Poland

The Herald of Culturology is included in the Higher Attestation Commission list of leading scientific magazines and other editions for publishing PhD research findings.
Peer-reviewed publications fall within the following research area:
5.10.1. Theory and history of culture, art (cultural studies),
5.10.1. Theory and history of culture, art (philosophical sciences)
The publication is included in the Russian science citation index
ISSN 2658–3291
DOI: 10.31249/hoc/2026.02.00

© INION RAN, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА И ОБЩЕСТВО

Суворова А.А. От искусства аутсайдеров к инклюзии: анализ российских инклюзивных выставочных проектов 2010-х – первой половины 2020-х годов 9
Колобов В.В. Виды Фарерских островов в живописной самопрезентации Йенсена-Мичинеса 27

РЕЛИГИЯ И КУЛЬТУРА

Зубковская А.А. К вопросу об использовании роботов в современных религиозных практиках: анализ социотехнического воображаемого 51
Миронова М.Т., Ефимова Л.С. Семиотика камлания «Ытык дабатыы» в системе шаманских традиций якутов 72

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

Соколова Б.Ю. Человек в философии Живой Этики 94

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Гарсия-Каселес К. Концепт «Испанидад» Рамиро де Маэсту в современной испаноязычной картине мира 117
Кузьмина Ю.А. Мифопоэтика городского пространства в публицистике младосимволизма 132

ПРАВОВАЯ КУЛЬТУРА

Андреева Г.Н. Сохранение культурного наследия в странах БРИКС: проблемы обеспечения и особенности правового регулирования 152

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Букреев В.А. Фьюжн-полистилистика как подход к анализу музыки XXI век 177

МАТЕРИАЛЫ

Старостина Н.Б. Музыкальная культура провинции Гуандун и Гуанси-Чжуанского автономного округа 195
Гранин Р.С. Генезис текста первой французской книги Эмиля Чёрана «О разложении основ» («Précis de decomposition», 1949) 213

CONTENTS

ART CULTURE AND SOCIETY

Suvorova A.A. From Outsider Art to Inclusion: An Analysis of Russian Inclusive Exhibition Projects, 2010s – First Half of the 2020s 9
Kolobov V.V. Depictions of the Faroe Islands in the Painterly Self-presentation of Joensen-Mikines 27

RELIGION AND CULTURE

Zubkovskaya A.A. On the Use of Robots in Modern Religious Practices: Analysis of Sociotechnical Imaginaries 51
Mironova M.T., Efimova L.S. Semiotics of the "Ytyk Dabatyy" Shamanic Rite in the System of the Yakut Shamanic Traditions 72

PHILOSOPHY OF CULTURE

Sokolova B.Yu. Man in the Philosophy of Living Ethics 94

THEORY OF CULTURE

Garcia-Caselles C. The Concept "Hispanidad" by Ramiro de Maeztu in the Modern Hispanic picture of the world 117
Kuzmina Yu.A. Mythopoetics of Urban Space in the Journalism of Younger Symbolism 132

LEGAL CULTURE

Andreeva G.N. Preservation of Cultural Heritage in BRICS Countries: Challenges and Aspects of Legal Regulation 152

MUSICAL CULTURE

Bukreev V.A. Approaches to the Analysis of Modern Music of the Beginning of the 21st Century from the Standpoint of Fusion-polystylistics 177

MATERIALS

Starostina N.B. Musical Culture of Guangdong Province and Guangxi Zhuang Autonomous Region 195
Granin R.S. Genesis of the Text of Émile Cioran's First French Book, “A Short History of Decay” (“Précis de Décomposition” 1949)..... 213

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА И ОБЩЕСТВО

УДК 7.011.26:008 + 304.444 DOI: 10.31249/hoc/2026.02.01

Суворова А.А.*

ОТ ИСКУССТВА АУТСАЙДЕРОВ К ИНКЛЮЗИИ: АНАЛИЗ РОССИЙСКИХ ИНКЛЮЗИВНЫХ ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОЕКТОВ 2010-Х – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 2020-Х ГОДОВ©

Аннотация. Исследование посвящено анализу дискурсивных трансформаций в репрезентации творчества «исключенных» художников в российских выставках искусства аутсайдеров и инклюзивных выставочных проектах 2010-х – первой половины 2020-х годов. На основе интегративной методологии (дискурс-анализ, семиотический анализ и др.) выявлена эволюция кураторских стратегий: от доминирования искусствоведческого подхода, легитимирующего артефакты через встраивание в художественный контекст, к гибридным моделям, объединяющим принципы соучастия, контекстуальности и социальной инклюзии. Установлено, что инклюзия становится структурообразующим методом, актуализирующим агентность художника и проблематику «третьего опыта». Искусствоведческий дискурс сохраняет легитимирующую функцию, гибридизируясь с социальными и этическими нарративами.

[*]***Суворова Анна Александровна*** *– доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия; suvorova_anna@mail.ru*

Suvorova Anna Alexandrovna *– DSc in Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Theory and History of Culture at the Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, Russia; suvorova_anna@mail.ru*

© Суворова А.А., 2026

Ключевые слова: инклюзия; выставка; аутсайдерское искусство; искусство художников с инвалидностью; исследования инвалидности; искусствоведческий дискурс; инклюзивный дискурс

Поступила: 03.02.2026 Принята к печати: 16.03.2026

Для цитирования: *Суворова А.А.* От искусства аутсайдеров к инклюзии: анализ российских инклюзивных выставочных проектов 2010-х – первой половины 2020-х годов // Вестник культурологии. – 2026. – № 2(117). – С. 9–26. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.01

Suvorova A.A.

From Outsider Art to Inclusion: An Analysis of Russian Inclusive Exhibition Projects, 2010s – First Half of the 2020s

Abstract: The study examines discursive transformations in the representation of excluded artists' work within Russian Outsider Art exhibition and inclusive projects from the 2010s to the first half of the 2020s. Employing an integrative methodology that combines discourse analysis with semiotic approaches, the research analyzes curatorial concepts, exhibition designs, and institutional narratives across key projects implemented in museums, contemporary art centers, and independent venues. The findings trace a significant evolution in curatorial strategies – from the dominance of an art-historical discourse that legitimizes outsider artifacts by embedding them in the canonical artistic context toward more complex hybrid models that integrate principles of participation, contextuality, and social inclusion. The study reveals that inclusion is progressively becoming a structure-forming method rather than merely a thematic focus, foregrounding artist agency, subjective experience, and the problematic of "the third experience" – a dialogical space where different bodily and mental experiences meet. However, the research does not confirm a radical shift toward a socially-oriented paradigm; instead, it demonstrates the persistence of the art-historical discourse.

Keywords: inclusion; exhibition; outsider art; disability art; disability studies; art historical discourse; inclusive discourse

Received: 03.02.2026 Accepted: 16.03.2026

For quoting: *Suvorova A.A.* From Outsider Art to Inclusion: An Analysis of Russian Inclusive Exhibition Projects, 2010s – First Half of the 2020s // Herald of Culturology. – 2026. – No. 2(117). – P. 9–26. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.01

В российской музейной и институциональной практике, начиная с середины 2000-х годов, сложились два ключевых подхода к презентации творчества аутсайдеров. Первый рассматривает его в рамках парадигмы искусства как самодостаточный художественный феномен, что согласуется с общемировыми тенденциями [Суворова, 2021а]. Второй, набирающий все больший вес в российской культурной практике, интегрирует это искусство в контекст социально-ориентированной деятельности музеев, делая акцент на его инклюзивном потенциале [Суворова, 2023]. Данные стратегии определяют применяемые кураторские оптики, реализуемые в концепции выставок, риторике текстов, экспозиционных решениях и общем позиционировании проектов. Они все чаще смещаются в контекст социальной миссии институций, что демонстрирует переосмысление роли и задач музея в современной культуре [Балаш, 2023; Ван Менш, Мейер ван Менш, 2021].

Анализ репрезентации аутсайдерского искусства в современных российских условиях – объемная задача, требующая комплексной методологии. Этот феномен находится в эпицентре научных и общественных дискуссий о терминологии, этике работы с уязвимыми группами и способах легитимации в культурном поле. В рамках настоящего исследования применяется интегративный подход, сочетающий дискурс-анализ для изучения системы высказываний [Фуко, 2004], институциональную теорию для понимания роли музеев как социокультурных акторов [Бинкли, 1997; Дики, 1997], а также качественный контент-анализ и методологию семиотики для выявления паттернов репрезентации в текстовых и визуальных материалах и экспозиционных решениях.

В первой четверти XXI века в научном поле, социальной сфере и выставочной деятельности в России активно набирают обороты два, казалось бы, параллельно развивающихся процесса. С одной стороны, это новый виток интереса к различным феноменам непрофессионального художественного творчества: современной итерации аутсайдерского искусства и психопатологической экспрессии. С другой – складывается понимание значимости инклюзии как в социальной, так и в культурной сфере. В России эти сферы обретают сближение, которое обусловлено рядом факторов. Прежде всего, это специфика институционального функционирования непрофессионального художественного творчества, а именно: большой доли государственной поддержки данного сектора в Российской Федерации. Здесь сказываются и традиции государственного управления сектором самодеятельного творчества [Суворова, 2021б] и наличие большого сегмента государственных музейных институций (в том числе и исторически связанных с

непрофессиональным творчеством), и слабость арт-рынка и незначительное число отечественных коллекционеров этого искусства [Суворова, 2019]. Другой особенностью развития этой сферы в России является специфика инклюзивных проектов внутри различных институций, а именно, частое рассмотрение инклюзивных подразделений музеев как вспомогательных в контексте деятельности образовательных или научно-просветительских отделов и подразделений схожего профиля.

Актуальность настоящей работы обусловлена растущим интересом к данному феномену в контексте изменений культурных парадигм, переосмысления границ искусства и развития инклюзивной политики музейных и иных культурных институций. Цель исследования – анализ концептуальных подходов в российских инклюзивных выставочных проектах 2010-х – первой половины 2020-х годов. В контексте исследования проанализированы концепции, нарративные фреймы, экспозиционные решения выставок, реализованных в музеях, центрах современного искусства и на независимых площадках.

В качестве научного основания исследования выступает теория дискурса в фукольдианской версии, согласно которой можно рассматривать выставочный проект во всех его составляющих как высказывание, совокупность которых образует дискурс [Фуко, 2004]. В рамках этого подхода дискурс трактуется как система правил, определяющих возможность появления и легитимации тех или иных объектов и практик в рамках конкретного социокультурного поля. Следовательно, предметом анализа становится не творчество аутсайдеров как набор артефактов, а совокупность высказываний (кураторские концепции, экспозиционные решения, медийные нарративы), конструирующих этот феномен в культурном пространстве.

В контексте данного исследования ключевое значение приобретает выявление «говорящих субъектов», формирующих дискурс. Основными акторами здесь выступают художественные институции (музеи, центры современного искусства) и независимые кураторы, которые обладают символической властью номинировать, классифицировать и представлять творчество этих авторов [Суворова, 2021а]. Именно их стратегии и «оптики» задают модусы презентации данных артефактов в публичном поле – будь то искусствоведческий, медикализирующий или социально-инклюзивный дискурс. Процесс номинирования не нейтрален: он отражает более общие культурные тренды, связанные с переопределением границ нормы, маргинальности и ценности инаковости.

Исходя из обозначенного подхода, особое внимание в методологии уделяется анализу терминологического поля, очерчивающего данный феномен. В современном российском контексте конкурентно сосуществуют различные понятия: «аутсайдерское искусство», «ар-брют», «творчество людей с ментальными особенностями» и др., посредством которых описывают представляемые произведения. Эта полифония терминов не случайна – она имеет свои исторические предпосылки и дискурсивную заданность. Каждый из обозначенных терминов актуализирует определенный дискурсивный режим – от медикализирующего до подчеркнуто инклюзивного. Таким образом, выбор терминологии при номинировании и позиционировании выставочного проекта сам по себе становится значимым актом формирования дискурса.

Другим важным теоретическим аспектом настоящего анализа является исследование инклюзии и инвалидности в философской и культурологической перспективе. В контексте данной оптики, мы принимаем позицию философа Александры Володиной [Володина, 2023], отмечающей, что многие инклюзивные инициативы направлены на то, чтобы адаптировать людей с инвалидностью к существующей среде и «нормальным» ценностям здоровья и продуктивности. Однако идея «третьего опыта» предполагает иной подход: различные способы взаимодействия с миром не просто имеют право на существование, но и ценны сами по себе. Встреча субъектов-носителей разного телесного опыта создает общее пространство, открывающее доступ к уникальным знаниям, которыми обладают люди с инвалидностью.

Идея «третьего опыта» тесно связана с социально-конструктивистской моделью инвалидности, которая является ключевой для современных исследований инвалидности. Согласно этой модели, инвалидность понимается не как индивидуальная медицинская проблема, а как продукт сложного взаимодействия между человеком с особенностями и социокультурными барьерами, созданными обществом [Oliver, 1990]. Таким образом, «инвалидность» конструируется социально там, где среда (физическая, коммуникативная и пр.) оказывается неготовой принять человеческое разнообразие. Этот конструктивистский подход показывает, что инвалидность функционирует как одна из ключевых систем категоризации и нормализации. В фукольдианском смысле инвалидность как категория определяет границы «правильного» тела, «эффективного» поведения и «полноценной» субъектности. В культурном дискурсе инвалидность исторически маркировалась через нарративы трагедии, героизма или чуда, что закрепляло стереотипы и отчуждало реальный опыт.

Так, на стыке этих теоретических позиций мы признаем, что и термин «инвалидность», и «аутсайдерское искусство» не обладают нейтральностью, а являются политически, социально и культурно напряженным конструктом. Поэтому деятельность современных культурных институций, направленных на работу с феноменами исключенных ранее из культурного поля творцов, нужно рассматривать как процесс изменения культурных парадигм, часто как акт деконструкции устоявшихся культурных кодов. Принятие нового подхода в музейной и выставочной практике требует от институций критического пересмотра собственных нарративов, классификационных систем и кураторских методов, которые могут неосознанно воспроизводить стигматизирующие конструкции, вместо того чтобы создавать платформу для равноправного представления множественности человеческого опыта.

В качестве предварительного материала исследования, для выявления наиболее значимых выставочных проектов, были проанализированы глубинные интервью, взятые в течение 2025 г. у 13 экспертов (кураторов, исследователей, медиаторов и пр.), работающих с инклюзивными проектами, сферой аутсайдерского искусства, и шире – непрофессионального художественного творчества. Эксперты назвали следующие проекты: «Живопись Павла Леонова из собрания Ксении Богемской» (Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 2011), «Музей всего. Выставка №5» (Музей современного искусства «Гараж», 2013), «Цветной корабль памяти» (выставка Валерия Исаянца) (Музей русского лубка и наивного искусства, 2016), «Единомышленники» (Музей современного искусства «Гараж», 2016), «Сотворение мира» (в рамках «Фестнаив-2017» под эгидой Музея русского лубка и наивного искусства, место проведения – Московский музей современного искусства, 2017), «Поймать большую рыбу» (Государственный Русский музей, 2020), «Охрана труда» (ДК Розы, 2020), «Линии и нити» (Дом культуры ГЭС–2, 2022), «Вне истеблишмента» (Государственный Русский музей, 2021–2022), «Юля» (Еврейский музей и центр толерантности, 2023).

В контексте основного этапа исследования источниками анализа стали обнародованные материалы концепций обозначенных выставок, издания данных проектов, информационные материалы о выставках, представленные на официальных и аффилированных ресурсах. Визуальные материалы (фото и видео) выставок, личное посещение автором исследования данных проектов позволили более четко проанализировать специфику структуры выставочных проектов, а также художественный образ выставки и смысловые коннотации экспозиций.

По итогам анализа глубинных экспертных интервью с опорой на феноменологический метод и структурную логику фукольдианского подхода была сформирована интерпретативная схема анализа проектов (Таблица 1). В представленной методологии анализа были выделены основные маркеры, демонстрирующие обращение к новой культурной парадигме, включающей критический пересмотр собственных нарративов, классификационных систем и кураторских методов.

Таблица 1

Методологическая схема анализа выставочных проектов

Критерий анализа	Суть критерия	Элементы анализа и критические вопросы
Этика соучастия и сотворчества	Отказ от патерналистской модели «куратор как интерпретатор» в пользу модели «куратор как союзник». Фокус на создании общего пространства диалога и совместного принятия решений	– процессуальность: как создавалась выставка (доля участие авторов)? – сокураторство: были ли художники полноправными участниками кураторского процесса? – выставка как пространство «третьего опыта»: удалось ли экспозиции стать новым, совместным высказыванием? *Кто говорит от имени художника?* *Как представлен его голос?* *Каков баланс между эстетической автономией работ и необходимостью рассказа о контексте их создания?*
Контекстуальный и экологический подход	Анализ произведения в неразрывной связи с жизненным миром художника, его средой, телесным и ментальным опытом. Искусство не как автономный объект, а как часть экосистемы жизни автора	– отражение среды: как условия жизни (интернат, мастерская, дом) и доступные материалы формируют художественный язык? – документация процесса: выставлена ли только финальная работа, или также показаны эскизы, инструменты, свидетельства творческого процесса? – архитектура выставки: как дизайн экспозиции передает контекст создания работ? – есть ли «изоляция» произведения от его контекста или, наоборот, показанный контекст становится ключом к пониманию? – не становится ли нарратив о жизни и особенностях автора/ов этической проблемой?

Критерий анализа	Суть критерия	Элементы анализа и критические вопросы
Критика и деконструкция терминологии	Анализ терминологических фреймов («аутсайдер-арт», «инвалидность», «наивное искусство» и др.) как инструмента формирования восприятия, создания иерархий и репрезентации автора/ов	– название и тексты выставки: какие термины используются? как они аргументированы? есть ли рефлексия над их условностью? – стратегия номинирования: акцент на диагнозе / статусе («художник с аутизмом») или на авторском стиле и имени? – деконструкция «больших нарративов»: рассматривается ли на выставке историческая обусловленность самих категорий искусства? *Работает ли выставка на укрепление стигматизирующих ярлыков или на их размывание? Способствует ли выставка созданию «резервации» для определенного типа искусства или его интеграции в широкий контекст?*
Фокус на агентности и субъектности	Анализ того, как выставка подтверждает или отрицает художника как активного субъекта, автора с собственным миром и волей, а не как объекта терапии и/или социальной работы, благотворительности и пр.	– художественная субъектность: представлены ли работы как сознательные художественные высказывания, а не как симптом или результат терапии? – экономическая и правовая субъектность: признается ли художник как профессиональный субъект арт-рынка и пр.? – самоопределение: есть ли в экспозиции прямые высказывания художников (интервью, тексты, видео) от первого лица? *Репрезентует ли выставка автора как «пациента», «подопечного» или «автора»? Укрепляет ли выставка агентность автора или, наоборот, подчеркивает зависимость?*
Инклюзия как метод	Анализ выставки не просто как мероприятия «про инклюзию», а как инклюзивной практики на уровне формы, средовой доступности, языка.	– физическая и сенсорная доступность: есть ли тифлокомментарии, тактильные модели, тихие часы? – интеллектуальная доступность: понятны ли тексты широкой аудитории, свободны ли они от излишней академичности? – процессуальная инклюзия: были ли привлечены люди с инвалидностью (не только художники) к работе над выставкой (сокураторство, экскурсии, мероприятия)? *Для кого сделана эта выставка? Кто чувствует себя в ней желанным гостем? Является ли инклюзия ее содержанием или неотъемлемым свойством формы?*

В схематичном виде анализ выставочных проектов, исходя из сформулированных параметров, можно представить как наличие указанных выше критериев (Таблица 2). Но учитывая заявленные методологические подходы, более детально проанализируем каждый проект.

Выставка **«Живопись Павла Леонова из собрания Ксении Богемской»** (Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, 2011) располагалась в пространстве Музея личных коллекций. На ней было представлено около сорока картин из собрания известного московского искусствоведа Ксении Богемской. Пространство выставки выстраивалось по принципу регулярной разреженной развески, без выделения специальных экспозиционных зон, рассказывающих о контексте жизни художника. Текстовые материалы выставки являются частью искусствоведческого дискурса. Каталог выставки (авторы текстов: Ксения Богемская, Вера Дажина, Алексей Турчин) открывает текст о коллекционере – Ксении Богемской. В текстах преобладают конструкции искусствоведческого дискурса: «наивное искусство», «искусство аутсайдеров», «одухотворенный цвет», «неяркая гамма», «примитивная манера» и др. [Живопись Павла Леонова, 2011].

Практически все эксперты из опрошенных в качестве знакового события в сфере аутсайдерского искусства и развития инклюзивных выставочных проектов называли выставку «Музей всего. Выставка №5» (Музей современного искусства «Гараж», 2013). Этот проект, организованный частной британской институцией «Музей всего», представлял собой «результат долгого летнего путешествия по стране, во время которого “Музей всего” побывал в Екатеринбурге, Казани, Нижнем Новгороде, Санкт-Петербурге и Москве» [Музей всего, 2013]. Произведения размещались шпалерной развеской, экспозиция выставки была оформлена с использованием подчеркнуто «бедных» материалов, что было призвано показать контекст жизни авторов и бытования самих произведений, но нарративов, посвященных конкретным авторам, в экспозиции не было. Не подразумевались также и высказывания самих художников «от первого лица» ни в экспозиции, ни в сопроводительных материалах выставки.

Значимость представленных художников была обозначена через апелляцию к признанным мастерам искусства: «Стоит отметить, что под влиянием искусства самоучек, народного и наивного искусства оказывались многие знаменитые русские художники – от Василия Кандинского, Казимира Малевича и Наталии Гончаровой до актуальных мастеров, таких как Илья и Эмилия Кабаковы» [Музей всего,

2013]. Также в позиционировании проекта можно увидеть доминирование искусствоведческого дискурса: «Эта выставка окончательно развеет миф о том, что художник обязательно должен получить профессиональное образование, знать современный художественный процесс и вписываться в его контекст. Найденные нами художники представляют альтернативную историю искусства, наследие, насчитывающее сотни лет подлинно свободного творчества, не скованного условностями. Но они не аутсайдеры, это далеко не так...» [Музей всего, 2013].

Организованная Музеем русского лубка и наивного искусства в 2016 г. выставка Валерия Исаянца **«Цветной корабль памяти»** экспозиционно решена с учетом контекстуального подхода. Использование мешковины и выклейки серой, крафтовой бумаги, рисунки, развешанные на веревках подобно сохнущему белью, отсылают к неустроенной, страннической жизни поэта и художника Валерия Исаянца. В релизе выставки присутствуют отсылки к искусствоведческому и культурологическому дискурсам, обозначаются некоторые детали непростой биографии автора [Выставка работ Валерия Исаянца в Москве, 2016].

Выставка **«Единомышленники»** (Музей современного искусства «Гараж», 2016), на которой были представлены произведения знаковых для современного искусства художников Синди Шерман, Маурицио Каттелана, Роберта Раушенберга, Энтони Гормли и др. отличается от подобных ей благодаря и объектам, и методу ее создания. Как описано на портале музея: «Выставка “Единомышленники” задумана как первая в череде проектов, которые будут стремиться расширить инклюзивность до категории взаимопонимания. “Единомышленники” выводят понимание инклюзии за рамки упрощенного представления об открытости музея и обеспечения физического доступа к искусству людям с инвалидностью или другим социальным группам, обычно исключенным из числа стандартной музейной аудитории» [Единомышленники, 2016]. В ходе подготовки выставки рабочая группа из четырех посетителей «Гаража» с разными формами инвалидности (Евгений Ляпин, Елизавета Морозова, Полина Синева и Елена Федосеева), стали напарниками кураторов и участвовали в финальном отборе произведений, влияя на архитектурное решение проекта, а также на формирование инструментов, расширяющих привычный спектр зрительского опыта (специальные интерактивные модули, тифлокомментарии, комментарии на русском жестовом языке и тактильные модели).

Содержательные фреймы выставки также были ориентированы на трансляцию дискурса инклюзии. Так, благодаря специфике работы

музея с этой выставкой в публичном поле, названия статей и информационных материалов были таковы: «“Гараж” пригласил курировать выставку посетителей с инвалидностью», «Совриск и инклюзия: гуляем по “Единомышленникам” в Музее “Гараж”», «Музей “Гараж” впервые привлек к созданию выставки людей с инвалидностью» и т.п. Но важно подчеркнуть, что на выставке были представлены произведения признанных художников современного искусства, что радикально отличает этот проект от других, названных экспертами.

Многие эксперты в ходе глубинных интервью отметили выставку 2017 г. «Сотворение мира» – данный проект был организован в рамках «Фестнаив-2017» под эгидой Музея русского лубка и наивного искусства, местом проведения стал Московский музей современного искусства. Проект был построен с ориентацией на искусствоведческий дискурс: это нашло отражение и в каталоге выставки, и в информационных материалах. Сама структура выставки частично повторяла экспозиции традиционных смотров самодеятельного искусства, но кураторы (Сергей Белов и Александра Володина) вопреки сложившейся традиции «Фестнаива» выделили отдельные монографические экпозиционные зоны.

Из двух обозначенных проектов Государственного Русского музея «Поймать большую рыбу» (2020) и «Вне истеблишмента» (2021–2022) особое место в трансформации выставочных стратегий имеет последний. «Вне истеблишмента» самими организаторами характеризуется как «Выставка современных непрофессиональных художников, имеющих ментальные особенности и (или) психиатрический опыт» [Вне истеблишмента, 2021]. Своей целью кураторы выделили намерение «представить работы самобытных художников именно с художественных позиций» [Вне истеблишмента, 2021]. На уровне тезауруса мы видим определенный поворот к инклюзивному дискурсу, хотя искусствоведческий контекст также сохраняется. На выставке были выстроены отдельные экспозиционные зоны для каждого из авторов, в информационных материалах были обозначены биографические и личностные особенности художников (хотя они не были привлечены как сокураторы – в этом отношении ГРМ сохранил традиционный искусствоведческий подход). На выставке был применен инклюзивный подход в разработке экспозиции; например, аннотации были также написаны на «ясном языке», что является редкостью для российской музейной практики.

На выставке «Охрана труда», состоявшаяся в санкт-петербургском ДК Розы в 2020 г. были показаны произведения художников и ху-

дожниц, проживающих в психоневрологических интернатах. Куратором выступила Надежда Ишкиняева – художница, педагог, волонтер, сотрудница психоневрологического интерната. Как писал проект «Широта и долгота»: «Охрана труда – это разговор о деятельности и дееспособности, о заботящемся классе, способных и неспособных на производство телах, об аутсайдерстве, незащищенности, о тотальных институтах, инфантилизации, обезличивании, регламентации, свободном времени, инвалидности, ускользании и изобретении альтернативных способов коммуникации». [Широта и долгота …, 2020]. Сама выставка, по словам куратора, имела перформативный компонент – произведения создавались непосредственно на стенах выставочного пространства [В Петербурге открывается инклюзивная вставка «Охрана труда», 2020], а авторы определяли характер изображений. В программе выставки, как и в текстовых материалах акцент был сделан на проблематике инклюзии.

Проект «Линии и нити» (с подзаголовком «Показ работ людей, живущих в психоневрологических интернатах») был реализован в Доме культуры ГЭС–2 в 2022 г. Принцип инклюзии был выявлен как структурообразующий в данном проекте. По словам кураторов Саши Володиной и Саши Аникушина совместная созидательная деятельность была принципиальна, они отмечали: «Проект “Линии и нити” предлагал не только обучение навыкам работы с глиной и текстилем, но и возможность безопасно и свободно структурировать материал и среду вокруг себя. Это было для нас важнейшей задачей, ведь подобное преобразование среды почти невозможно в институциях закрытого типа, где большинство жизненных пространств – одновременно общие и ничьи. Такая совместная работа напоминает о семейных и соседских ремесленных практиках. Она позволяет представить любую созидательную деятельность как построение новых отношений и направлений роста. Мы вместе сплетаем нити и двигаемся вдоль линий, и так обживаем мир и делаем его знакомым» [Линии и нити … , 2022].

Инклюзивный конструкт был интегрирован в саму логику и процесс реализации проекта. Он состоял из двух частей: выставки и предшествовавших ей встреч в текстильной и керамической мастерских на протяжении лета 2022 г. Профессиональные художницы, художники и художницы, проживающие в психоневрологических интернатах, и кураторы совместно и индивидуально создавали произведения, экспериментировали с текстилем и керамикой, общались друг с другом. В информационных материалах выставки паритетно представлены высказывания всех участников проекта.

Выставка «Юля» прошла в Еврейском музее и центре толерантности в 2023 г. Она рассказывала о творчестве художника Юлии Косульниковой и включала более 50 ее произведений. Как отмечено на сайте институции: «Задача выставки – продемонстрировать не проявление ментальных особенностей автора, а прорастание творческой силы, вырывающейся из рамок предписанной среды» [Выставка о творчестве художника Юли Косульниковой, 2023]. В текстах о выставке доминировал искусствоведческий дискурс, но также были отсылки и к медикализирующему дискурсу. В пространстве выставки присутствовали элементы вспомогательного медицинского оборудования (функциональные медицинские кровати), которые демонстрировали контекстуальный подход к творчеству художницы.

Таблица 2

Анализ выставочных проектов

Выставка	Этика соучастия и сотворчества	Контекстуальный подход	Критика терминологии и деконструкция	Фокус на агентности и субъектности	Инклюзия как метод
«Живопись Павла Леонова из собрания Ксении Богемской» (2011)	не применимо	-	-	-	-
«Музей всего. Выставка №5» (2013)	-	-/+	-	-	-
«Цветной корабль памяти» (выставка Валерия Исаянца) (2016)	-	+	-	+	-
«Единомышленники» (2016)	+	не применимо	+	не применимо	+
«Сотворение мира» (2017)	-	-	-	-/+	-

Выставка	Этика соучастия и сотворчества	Контекстуальный подход	Критика терминологии и деконструкция	Фокус на агентности и субъектности	Инклюзия как метод
«Поймать большую рыбу» (2020)	-	-/+	+	+	+
«Охрана труда» (2020)	+	+	+	+	-/+
«Вне истеблишмента» (2021–2022)	-	+	+	+	+
«Линии и нити» (2022)	+	+	+	+	+
«Юля» (2023)	-	+	-/+	+	-/+

Анализ инклюзивных выставочных проектов сегодня становится мультидисциплинарным полем, находясь на стыке культурологических и искусствоведческих походов, исследований инвалидности, музейной антропологии и этики. Ключевые векторы такого анализа – это рефлексия над властью институции и куратора, внимание к контексту, критика языка, выявление агентности художника.

Проведенный анализ российских инклюзивных выставочных проектов 2010-х – первой половины 2020-х годов позволяет зафиксировать существенную трансформацию дискурсивных практик репрезентации искусства аутсайдеров и творчества людей с инвалидностью. Первоначально доминирующий искусствоведческий подход, легитимирующий эти артефакты через встраивание в историко-художественный контекст (как, например, в проекте, посвященном Павлу Леонову или выставке «Музея всего»), к концу рассматриваемого периода уступает место более сложным гибридным моделям.

Ключевым результатом исследования является выявление вектора движения от презентации «готового» художественного объекта к демонстрации процессуальности и контекстуальности творчества. Выставки «Охрана труда» и «Линии и нити» знаменуют собой этот сдвиг: инклюзия перестает быть только тематическим содержанием и становится структурообразующим методом, реализуемым через соучастие и

сотворчество. Категории агентности и субъектности художника, практически отсутствовавшие в ранних проектах, выходят на первый план, что особенно заметно в экспозиционных решениях выставок «Вне истеблишмента», «Цветной корабль памяти» и «Юля», где контекст жизни авторов служит ключом к пониманию их художественного языка.

Вместе с тем, исследование не подтверждает радикального отказа от искусствоведческой парадигмы. Скорее, можно говорить о ее гибридизации с элементами инклюзивного и социального дискурсов. Искусствоведческий подход сохраняет функцию главного легитимирующего механизма, однако теперь он вынужден учитывать этическую проблематику, вопросы доступности и множественности человеческого опыта. Проект «Единомышленники» в этом смысле остается уникальным прецедентом, где инклюзивная оптика была применена к полю актуального искусства, размыкая резервационный характер темы.

Таким образом, эволюция кураторских стратегий в России демонстрирует движение от монолога институции о «Другом» к попыткам построения диалогичного пространства «третьего опыта». Однако этот процесс находится в стадии становления и характеризуется неравномерностью: наряду с проектами, реализующими критическую рефлексию и деконструкцию устоявшихся нарративов, сохраняются и традиционные модели репрезентации. Дальнейшее развитие этой сферы будет зависеть от способности институций к последовательной реализации этики соучастия и ее интеграции в музейную и институциональную практику.

Список литературы

Балаш А.Н. Контуры новой музейной этики в теоретической и практической музеологии // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. – № 3 (56). – С. 14–21.

Бинкли Т. Против эстетики // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века : антология / под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. – Екатеринбург : Деловая книга, 1997. – С. 289–318.

Ван Менш П., Мейер ван Менш Л. Новые тренды музеологии / пер. с англ. В.Г. Ананьева. – Москва : Перспектива, 2021. – 128 с.

Вне истеблишмента: каталог выставки. – Санкт-Петербург : Государственный Русский музей, 2021. – 120 с.

Вне истеблишмента: сайт. – Санкт-Петербург, 2021. – URL: http://beyond-establishment.ru (дата обращения: 20.02.2022).

Володина А.В. Выразительность вспомогательных технологий в художественных практиках // Международный журнал исследований культуры. 2023. – № 3 (52). – С. 78–92.

Выставка о творчестве художника Юли Косульниковой // Еврейский музей и центр толерантности: [сайт]. – Москва, 2023. – URL: https://www.jewish-museum.ru/exhibitions/yulya/ (дата обращения: 15.01.2026).

Выставка работ Валерия Исаянца в Москве // Воронеж коллекционный: альманах. 2016. – № 28. – С. 23–26.

Дики Д. Определяя искусство // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века: антология / под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. – Екатеринбург : Деловая книга, 1997. – С. 243–252.

Единомышленники // Музей современного искусства «Гараж»: [сайт]. – Москва, 2016. – URL: https://garagemca.org/ru/exhibition/co-thinkers (дата обращения: 10.02.2026).

Живопись Павла Леонова: из собрания Ксении Богемской : 11 марта – 3 апреля 2011 : [каталог выставки]. – Москва : Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, 2011. – 52 с.

Линии и нити: показ работ людей, живущих в психоневрологических интернатах // Дом культуры «ГЭС–2» : [сайт]. – Москва, 2022. – URL: https://v-a-c.org/ges2/lines-and-threads (дата обращения: 05.02.2026).

Музей всего. Выставка №5 // Музей современного искусства «Гараж»: [сайт]. – Москва, 2013. – URL: https://garagemca.org/event/261 (дата обращения: 02.02.2026).

Суворова А.А. Аутсайдерское искусство в современной России: кураторские стратегии и институциональные оптики // Ярославский педагогический вестник. 2023. – № 2 (131). – С. 190–197.

Суворова А.А. Дискурс аутсайдерского искусства в культуре XX – начала XXI века : дис. … д-ра искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2021а. – 630 с.

Суворова А.А. Институционализация аутсайдерского искусства на современном этапе // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2019. – Т. 19, № 4. – С. 113–117.

Суворова А.А. Советское наивное искусство: между конформностью и нонконформизмом // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2021б. – № 3. – С. 82–90.

Фуко М. Археология знания / пер. с франц. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А.С. Колесникова. – Санкт-Петербург : Гуманитарная Академия ; Университетская книга, 2004. – 416 с.

Широта и долгота : сообщество «ВКонтакте». – URL: https://vk.com/wall-78401977_662 (дата обращения: 20.01.2026).

Hooper-Greenhill E. Museums and the Shaping of Knowledge. – London ; New York : Routledge, 1992. – 244 p.

Oliver M. The Politics of Disablement. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 1990. – 166 p. – (Critical Texts in Social Work and the Welfare State).

References

Binkley, T. Protiv estetiki [Against Aesthetics]. In *Amerikanskaya filosofiya iskusstva: osnovnye kontseptsii vtoroi poloviny XX veka : an anthology* [*American Philosophy of Art: Basic Concepts of the Second Half of the 20th Century : an Anthology]*, Ed. by B. Dzemidok, B. Orlov. Ekaterinburg : Delovaya kniga Publ., 1997, pp. 289–318. (In Russ.)

Balash, A.N. Kontury novoi muzeinoi etiki v teoreticheskoi i prakticheskoi muzeologii [Outlines of New Museum Ethics in Theoretical and Practical Museology]. In *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*, no. 3 (56), 2023, pp. 14–21. (In Russ.)

Van Mensch, P., Meijer-van Mensch, L. *Novye trendy muzeologii* [*New Trends in Museology*], Ananyev V.G. (transl. from English). Moscow, Perspektiva Publ., 2021. 128 p. (In Russ.)

Vne esteblishmenta [*Outside the Establishment*]*: Exhibition Catalog*. Saint Petersburg : State Russian Museum Publ., 2021. 120 p. (In Russ.)

Vne esteblishmenta [*Outside the Establishment*] : Website. Saint Petersburg, 2021. URL: http://beyond-establishment.ru (date of access: 20.02.2022). (In Russ.)

Volodina, A.V. Vyrazitel'nost' vspomogatel'nykh tekhnologii v khudozhestvennykh praktikakh [Expressiveness of Assistive Technologies in Artistic Practices]. In *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovanii kul'tury*, no. 3 (52), 2023, pp. 78–92. (In Russ.)

Vystavka o tvorchestve khudozhnika Yuli Kosul'nikovoi [*Exhibition on the Work of Artist Yulia Kosulnikova*]. Moscow : Jewish Museum and Tolerance Center, 2023. URL: https://www.jewish-museum.ru/exhibitions/yulya/ (date of accessd: 15.01.2026). (In Russ.)

Vystavka rabot Valeriya Isayantsa v Moskve [Exhibition of Valery Isayants's Works in Moscow]. In *Voronezh kollektsionnyi : almanac*, no. 28, 2016, pp. 23–26. (In Russ.)

Dickie, G. Opredelyaya iskusstvo [Defining Art]. In *Amerikanskaya filosofiya iskusstva: osnovnye kontseptsii vtoroi poloviny XX veka: antologiya* [*American Philosophy of Art : Basic Concepts of the Second Half of the 20th Century : an Anthology*], Ed. by B. Dzemidok, B. Orlov. Ekaterinburg, Delovaya kniga Publ., 1997, pp. 243–252. (In Russ.)

Edinomyshlenniki [*Co-thinkers*]. Moscow : Garage Museum of Contemporary Art, 2016. URL: https://garagemca.org/ru/exhibition/co-thinkers (date of access: 10.02.2026). (In Russ.)

Zhivopis' Pavla Leonova: iz sobraniya Ksenii Bogemskoi [*Paintings by Pavel Leonov: from the Collection of Ksenia Bogemskaya*] : *Exhibition Catalog*. Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts Publ., 2011. 52 p. (In Russ.)

Linii i niti: pokaz rabot lyudei, zhivushchikh v psikhonevrologicheskikh internatakh [*Lines and Threads: A Showcase of Works by People Living in Psychoneurological Institutions*]. Moscow : V–A–C Foundation, GES-2 House of Culture, 2022. URL: https://v-a-c.org/ges2/lines-and-threads (date of access: 05.02.2026). (In Russ.)

Muzey vsego. Vystavka № 5 [*Museum of Everything. Exhibition N 5*]. Moscow : Garage Museum of Contemporary Art, 2013. URL: https://garagemca.org/event/261 (date of access: 10.02.2026). (In Russ.)

Suvorova, A.A. Autsaidermsoe iskusstvo v sovremennoi Rossii: kuratorskie strategii i institutsional'nye optiki [Outsider Art in Contemporary Russia: Curatorial Strategies and Institutional Optics]. In *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik*, no. 2 (131), 2023, pp. 190–197. (In Russ.)

Suvorova, A.A. *Diskurs autsaiiderskogo iskusstva v kul'ture XX – nachala XXI veka* [*Discourse of Outsider Art in the Culture of the 20th – Early 21st Centuries*] : Dis. ... Doctor of Art History. Saint Petersburg, 2021a. 630 p. (In Russ.)

Suvorova, A.A. Institutsionalizatsiya autsaidermogo iskusstva na sovremennom etape [Institutionalization of Outsider Art at the Present Stage]. In *Vestnik Yuzhno-*

Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnye nauki, vol. 19, no. 4, 2019, pp. 113–117. (In Russ.)

Suvorova, A.A. Sovetskoe naivnoe iskusstvo: mezhdu konformnost'yu i non-konformizmom [Soviet Naïve Art : Between Conformity and Non-Conformism]. In *Novoe iskusstvoznanie. Istoriya, teoriya i filosofiya iskusstva*, no. 3, 2021b, pp. 82–90. (In Russ.)

Foucault, M. *Arkheologiya znaniya* [*The Archaeology of Knowledge*], Rakova M.B., Serebryannikova A.Yu. (transl. from French). Saint Petersburg, Gumanitarnaya Akademiya Publ. ; Universitetskaya kniga Publ., 2004. 416 p. (In Russ.)

Shirota i dolgota [*Latitude and Longitude*] *: VK community*. URL: https://vk.com/wall-78401977_662 (date of access: 20.01.2026). (In Russ.)

Hooper-Greenhill, E. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London ; New York : Routledge Publ., 1992. 244 p.

Oliver, M. *The Politics of Disablement*. Basingstoke, Palgrave Macmillan Publ., 1990. 166 p. (Critical Texts in Social Work and the Welfare State).

УДК 75.051+75.011.2 DOI: 10.31249/hoc/2026.02.02

Колобов В.В.*

ВИДЫ ФАРЕРСКИХ ОСТРОВОВ В ЖИВОПИСНОЙ САМОПРЕЗЕНТАЦИИ ЙЕНСЕНА-МИЧИНЕСА©

Аннотация. В статье впервые в экзистенциально-феноменологической оптике исследуется живописное наследие Соамаля Йенсена-Мичинеса (1906–1979) – основоположника фарерской профессиональной живописи. Новизна подхода заключается в интерпретации географического пространства Фарерских островов не как объекта изображения, а как инструмента художественной самопрезентации и трансляции фундаментальных состояний человеческого бытия. На материале произведений 1930–1950-х годов выявлено то, как Мичинес, синтезируя экспрессионизм (Э. Мунк, Э. Нольде), кубизм и национальное мировидение, создает визуальный язык, в котором локальный ландшафт обретает качество экзистенциального универсума. Ключевым приемом становится оппозиция безграничной стихии океана и замкнутого пространства ритуала (хоровод, забой гринд), раскрывающая экзистенциалы одиночества, страха, надежды и стоического принятия судьбы. Географическая дистанция между местом жизни в Копенгагене и проведенном на Фарерах детстве осмысливается как условие эстетической рефлексии, позволившей претворить реальность островов в метафору человеческого бытия. Систематизированы формальные приемы экспрессионизма Мичинеса (диссонансный цвет, импасто, высокая точка зрения, центростремительная ком-

[*] ***Колобов Виталий Викторович*** *– кандидат медицинских наук, магистрант 2 курса факультета искусств, Московский государственный университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; KolobovVV@my.msu.ru*

Kolobov Vitaly Viktorovich *– PhD in Medicine, Master's Student at Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; KolobovVV@my.msu.ru*

© Колобов В.В., 2026

позиция), служащие воплощению «духа», а не копированию «природы». Теоретической рамкой выступает концепция экзистенциалов как антропологических констант, вписывающая творчество мастера в контекст философии искусства XX века. Статья вводит в оборот малодоступные скандинавские источники и предлагает целостную модель анализа живописи, где пространство становится языком самопрезентации художника.

Ключевые слова: Йенсен-Мичинес; самопрезентация; пространство; экспрессионизм; экзистенциалы; фарерская живопись; XX век

Поступила: 19.01.2026 Принята к печати: 02.03.2026

Для цитирования: *Колобов В.В.* Виды Фарерских островов в живописной самопрезентации Йенсена-Мичинеса // Вестник культурологии. – 2026. – № 2(117). – С. 27–50. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.02

Kolobov V.V.

Depictions of the Faroe Islands in the Painterly Self-presentation of Joensen-Mikines

Abstract. The article examines, for the first time through an existential-phenomenological lens, the painterly legacy of Sámal Joensen-Mikines (1906–1979) – the founder of professional Faroese painting. The novelty of the approach lies in interpreting the geographical space of the Faroe Islands not as an object of depiction but as a means of artistic self-presentation and a medium for conveying fundamental states of human existence. Based on works from the 1930s to 1950s, the study reveals how Mikines, synthesising Expressionism (E. Munch, E. Nolde), Cubism, and a national worldview, creates a visual language in which the local landscape acquires the quality of an existential universe. A key device is the opposition between the boundless elemental force of the ocean and the enclosed space of ritual (circle dance, grind slaughter), which brings forth such existentials as loneliness, fear, hope, and stoic acceptance of fate. The geographical distance between his life in Copenhagen and his childhood in the Faroes is interpreted as a condition for aesthetic reflection, enabling the transformation of island reality into a metaphor of human existence. The study systematises Mikines's formal expressionist techniques (dissonant colour, impasto, high vantage point, centripetal composition), which serve to embody "spirit" rather than to copy "nature". The theoretical framework is provided by the concept of existentials as anthropological constants, situating the artist's work within the context of 20th-century philosophy of art. The article introduces previously inacces-

sible Scandinavian sources and offers a holistic model for analysing painting, in which space becomes the language of the artist's self-presentation.

Keywords: Joensen-Mikines; self-presentation; space; Expressionism; existentials; Faroese painting; 20th century

Received: 19.01.2026 Accepted: 02.03.2026

For quoting: *Kolobov V.V.* Depictions of the Faroe Islands in the Painterly Self-presentation of Joensen-Mikines // Herald of Culturology. – 2026. – No. 2(117). – P. 27–50. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.02

Пой свои псалмы на заре,
Пока ночная тьма не растаяла в вышине.
Словно стихи, палитра твоя многоцветьем полна,
Пока ручьи ночи бурлят в свете нового дня.[1]
Карстен Хойдал[2]

Между изоляцией и глобализацией: поиск собственного голоса фарерской живописи

Фарерские острова вплоть до XIX столетия не имели значимой собственной традиции живописи. Суровая жизнь на отдаленной датской территории, скудность ресурсов и восприятие искусства как роскоши не способствовали ее развитию [Wivel, 2011]. Зарождение фарерской живописи относят ко второй половине XIX века и связывают с творчеством первых художников-самоучек, таких как Дуйрикур уй Коарастов (1802–1865), Нильс Крусе (1854–1919), Кристин уй Джайл (1877–1935) и Йегван Вогстейн (1879–1949). Период 1930–1950-х годов ознаменовался становлением национального романтизма и экспрессионизма, сформировавших уникальное лицо местного искусства; ключевыми фигурами этого времени стали Соамаль Элиас Фредерик Йенсен-Мичинес (1906–1979) и Рут Смит (1913–1958). С 1960-х по 1980-е годы происходит поворот к модернизму и абстракции, смещение художественного языка в сторону интроспекции и формотворчества, что ярко проявилось в работах Ингольвура ав Рейни (1920–2005) и занимавшихся печатью по стали Эдварда Фуглё (род. 1951) и Трондура Патурссона (род. 1944). После 1990-х годов, в эпоху интернационализации, фарерское искусство вышло в глобальный контекст, для него характерны работа с разнообразными медиа и темами, активный

диалог с мировыми процессами, что демонстрируют в своем творчестве Захариас Хайнесен (род. 1936) и Раннвоа Куной (род. 1975). Несмотря на смену стилей и направлений, основу фарерского изобразительного искусства неизменно составляют сложные взаимоотношения с природой (особенно с океаном), осознание изоляции и опыт преодоления, а также непрекращающийся поиск собственной идентичности.

Соамаль Йенсен-Мичинес стал первым профессиональным художником Фарерских островов, получившим признание за их пределами, и по праву считается отцом фарерской живописи. В его творчестве изначально доминировала мрачная, экспрессивная тональность, влияние которой прослеживается и у современных мастеров (например, Йёсура Йоханнесена (род. 1970)). Мичинес обучался в Академии художеств в Копенгагене с 1928 по 1934 г. у профессоров Эйнара Нильсена и Акселя Йёргенсена. Первый оказал на него огромное влияние не только как наставник, но и как друг. В период учебы художник берет дополнительное имя-псевдоним в честь родного острова Мичинес, под которым известен и по сей день.

Творчество Йенсена-Мичинеса можно интерпретировать как метафору силы природы и ее способности вызывать трепет и восхищение, хрупкость человека перед лицом стихии. Художник через образ территории Фарерских островов исследует пределы психического и физического в человеке. Объектом исследования выступили живописные работы Мичинеса 1930–1950-х годов. Предметом исследования явилась оценка средового эффекта географического пространства как проявление экзистенциально-драматических аспектов жизни в живописи Мичинеса. Под экзистенциалами, вслед за С.С. Ступиным, будем далее понимать «фундаментальные состояния человека (одиночество, страх, любовь, творческий экстаз, страдание, акты трансгрессии и вопрошания), которые в философском контексте можно трактовать как антропологические характеристики *homo sapiens*» [Ступин, 2020, с. 13]. В живописи Йенсена-Мичинеса проследим его самопрезентацию через интенсивность и предельную явленность этих состояний, специфически проявляющихся как во внутреннем мире художника, так и в его произведениях искусства.

«Художник без гражданства»: Мичинес как мост между островами и континентом

Интеллектуальные течения, определявшие формирование истории искусства в скандинавских странах XX века, сочетали в себе

стремление к продвижению местных, то есть национальных, художественных традиций с желанием взаимодействовать с новейшими международными научными идеями [Karlholm, Christensen, Rampley, 2012, p. 427]. Так, в 1927 г., после успеха первой выставки пейзажей родной деревни в Торсхавне, друзья убедили подающего надежды Мичинеса переехать в Копенгаген для получения профессионального образования [Ingólfsson, 2008, s. 8]. В 1928 г. Мичинес поступил в Академию изящных искусств, став первым уроженцем Фарерских островов, получившим профильное художественное образование и посвятившим жизнь искусству.

Художник родился на крохотном острове Мичинес, западной оконечности Фарерского архипелага в Северной Атлантике. Образ океана присутствует уже в его раннем творчестве наравне с экзистенциальной тоской, что позволяет метафорически отнести живописца к категории «художников без гражданства» [Alsen, Landmann, 2020, p. 149]: его межнациональное положение между Фарерами и Данией воплотилось в смешении формальных аспектов его эклектичного стиля живописи с элементами реализма, импрессионизма, кубизма и особенно экспрессионизма и биографических фактов. Важно отметить, что его знакомство с живописью континентальной Европы было чрезвычайно обширным: в 1937 г. он посетил Берген, Осло, Стокгольм, Гётеборг, Копенгаген и Париж [Ingólfsson, 2008, s. 32]. Это позволило ему эволюционировать от ограниченной темно-серой палитры в сторону насыщенного колорита ярких неразбавленных красок[3], сохранив при этом островные сюжеты. Картины Мичинеса (рис. 1, рис. 2), вобравшие в себя топографические особенности Фарерских островов и типичную местную архитектуру (дома с травяными крышами упрощенной геометрической формы), заложили основу профессионального фарерского изобразительного искусства, сформировали культурный канон. Художник сыграл ведущую роль в формировании национальной идентичности Фарерских островов посредством искусства: «...*становление* нации дало пищу и идентичность фарерскому искусству, начиная с прорывных работ Соамаля Йенсена-Мичинеса в 1930-х годах и позже» [Ohrt, Bonde, 2014, s. 26]. Мичинес – экспрессионист в самом широком смысле, потому что он хочет описать чувства, которые живут внутри него, «больше внимания уделяется “духу”, чем природе» [Jákupsson, 1990, s. 44], ведь «экспрессионисты требовали от своей аудитории: преимущественно не читать, что изображает картина, а косвенно, через то, что картина передает, добираться до чувства, из которого произведение рождается в художнике» [Bushart,

1990, s. 211]. Он творчески развивает себя через работу с цветом, воплощая в реальности тезис Б.Р. Виппера о том, что «искусство живописи – это искусство световых и цветовых отношений» [Виппер, 2015, с. 205].

Рис. 1. С. Йенсен-Мичинес. Дома на острове Мичинес (1950). Масло, холст. 85 × 96. Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн

Рис. 2. С. Йенсен-Мичинес. Северный ветер (1957). Масло, холст. 100 × 150. Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн

Мичинес развивался под влиянием работ Эдварда Мунка и Эмиля Нольде (рис. 3–6) [Dahl, 2019, s. 54] и всегда оставался верен двум темам:

1) амбивалентная взаимосвязь природы и человека (пейзажи бушующего моря, скалистых берегов, реальных кораблекрушений, а также портреты, передающие силу и стойкость фарерцев, несмотря на хвори;

природа Фарерских островов, тяготеющая к «минимализму» в своей реальной географии сурового климата и ограниченных ресурсов флоры и фауны, находит формальное воплощение в упрощении живописных средств);

2) национальная идентичность (художник подчеркивал уникальность островной культуры, минуя гротескные изображения фигур).

Рис. 3. Э. Нольде. Море (I) (1947). Масло, холст. 67,5 × 88. Музей художественной группы Мост, Берлин

Рис. 4. Э. Мунк. Вечер на улице Карла Юхана (1892). Масло, холст. 84,5 × 121. Собрание Расмуса Мейера, Берген

Рис. 5. С. Йенсен-Мичинес. Рыбаки и люди на берегу моря, Фареры (1960). Масло, холст. 100 × 140. Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн

Рис. 6. С. Йенсен-Мичинес. Возвращение с похорон (1937). Масло, холст. 236 × 173. Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн

В 1930-е годы центральными мотивами в творчестве Мичинеса становятся болезнь и смерть. Эта направленность отчасти была следствием глубоких личных переживаний[4], но в не меньшей, если не в большей степени, – результатом влияния норвежского художника Эдварда Мунка и его символистско-экспрессионистской живописи. В лекции об Эдварде Мунке, прочитанной в Фарерском обществе Копенгагена в военные годы, Мичинес именовал его «художником-поэтом», для которого живопись служила медиумом и являлась формой поэзии. Эта позиция бросала вызов доминировавшему в то время запрету на литературные влияния в изобразительном искусстве. Подводя итог, Мичинес заявил: «Мунк был прежде всего великим мастером цвета, но он показал, что у подлинных художников литературный элемент не искажает произведение, а, напротив, обогащает его» [цит. по: Ingólfsson, 2008, s. 10]. Хотя Мичинес и не развернул полноценного обоснования этого тезиса, его утверждение глубоко органично для фарерца, хорошо знакомого с поэтическим осмыслением визуальных сюжетов.

Исследователь фарерской художественной жизни Бардур Йоакупссон, размышляя о связи между двумя разными способами творческого выражения – изобразительным искусством и литературой, – отмечает, что «...искусство у Мичинеса <...> несет в себе эпически драматическую тяжесть, которую мы знаем из баллад» и что «для экспрессиониста и фарерца вовсе не чуждо представить себе картину как поэму» [Jákupsson, 1990, s. 78]. Позднее в работе «Изобразительное искусство на Фарерах» Йоакупссон вновь отметит, что Мичинес ощущал себя живописцем-поэтом [Jákupsson, 2010, s. 32]. Данное замечание акцентирует нарративный характер картин художника и сближает их с литературой.

Мичинес подчеркивает, что Мунк изображает «реальных людей, которые чувствовали боль и любовь» [цит. по: Ingólfsson, 2006, s. 105]. То же самое удалось воплотить Мичинесу в своих полотнах. Пожалуй, можно сказать, что в отличие от предшествующих фарерских художников-самоучек, картины Мичинеса – не просто копия реальности, это психологические и физические ландшафты: в них заложено нечто большее, скрытая глубина; лица выразительны и позволяют заглянуть вглубь души, разглядеть первопричину страха, тоски и надежды.

В ключевой работе «Возвращение с похорон» (1937) Мичинес подводит итог своим поискам в области мрачного и трагического, создав произведение, в котором жизнь постоянно балансирует на грани смерти и, следовательно, неизбежно отмечена утратой и скорбью (рис. 6). Более поздние работы мастера светлее и свободнее по исполнению.

В них доминируют мотивы забоя гринд, традиционных фарерских танцев, моря и суровых пейзажей, которые он трактовал то в драматичной и необузданной манере широких мазков, то с модернистской дисциплиной и сдержанностью.

Поездка за границу в 1937 г. имела решающее значение для последующего художественного развития Мичинеса. Под влиянием впечатлений от этого путешествия в его живописи появляются насыщенный цвет и эмоциональная напряженность, знаменующие отход от «мрачного» периода, характерного для его творчества 1930-х годов, с доминирующей темой смерти.

Пространство природы в творчестве Мичинеса

Пейзажные сцены показывают типичную для Фарер флору – безлесую, с зелеными полями на холмах, которые сливаются с морем. Несмотря на свой импрессионистический характер, эскизная работа Мичинеса «Пастбище близ Хойвуйка» (рис. 7), выполненная пастозным нанесением краски, тем не менее придерживается характерной для художника визуальной композиции: в этой недатированной работе заметно расположение элементов пейзажа параллельно плоскости изображения и игра холодных и теплых цветов [Alsen, Landmann, 2020, p. 42].

Рис. 7. С. Йенсен-Мичинес. Пастбище близ Хойвуйка (Нет данных). Масло, холст. 24 × 33. Частная коллекция

В живописи Фарерских островов лейтмотивом проходит тема природы-повелительницы, всесильной и безраздельной владычицы. Эта идея ярко выражена в словах художника Мичинеса о его работе «Корабли уходят» (рис. 8): «Фареры – не идиллия. Здесь царствует шторм, а долгая зима повергает землю и море во власть ледяного савана. Этот край рождает в душе меланхолию и древний, стихийный ужас перед лицом природы» [цит. по: Jákupsson, 1990, s. 96]. Как отмечал этнограф Йоан Паули Йенсен, жизнь в эпоху рыбного промысла была полна жестоких испытаний, и любое расставание с домом превращалось в полный драматизма обряд – ведь море таило в себе неминуемую угрозу. Даже крепкие мужчины плакали, прощаясь с семьями, не зная, ждет ли их возвращение. Невыносимая неизвестность могла длиться месяцами: зимняя путина занимала около двух месяцев, а летняя и осенняя – до пяти [Joensen, 1975, s. 96].

Рис. 8. С. Йенсен-Мичинес. Корабли уходят (1938). Масло, холст. 97 × 122. Собрание «Bank Nordik», Торсхавн

Рис. 9. С. Йенсен-Мичинес. Весенний день, суда уходят (1937/8). Масло, холст. 113 × 143. Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн

Как отмечает Садна Даль, научный ассистент отделения фарерского языка в Университете Фарерских островов, 1930-е годы стали для островитян периодом тяжелых испытаний, ознаменовавшим закат эры промысла на небольших судах: корабли часто не возвращались домой, а уловы были скудными [Dahl, 2019, s. 49]. Именно в этом социально-историческом контексте рассмотрим две крупноформатные мрачные работы Мичинеса – «Корабли уходят» (1938) и «Весенний день, суда уходят» (1937/8). Эти полотна представляют собой не только итог глубокой творческой рефлексии автора, но и яркое отражение действительности, передающее чувства тех, кто оставался на берегу. Кроме того, нет соответствия между пропорциями фигур на обеих картинах Мичинеса, ибо люди на земле слишком большие и суда чрезвычайно маленькие – ярко читается символизм ситуации, где мал человек по сравнению с большим и непредсказуемым пространством моря. Неслучайно сам художник признавался в интервью газете «Berlingske Tidende», что в то время у него «произошла серия душевных потрясений, [пришло] осознание смерти, в тени которой <он> писал первые десять лет своей творческой жизни. Состояние скорби стало главной темой в <его> искусстве в предвоенные и военные годы» [цит. по: Ingólfsson, 2006, s. 72].

Возвращаясь к картине «Корабли уходят», обратим внимание на лица: они подобны маскам – удлиненные, безжизненные и застывшие – и помещены прямо на передний план, а на заднем плане черное море сливается с женским телом. Эта обезличенность становится точным отражением внутреннего, душевного состояния персонажей, что заставляет вспомнить работы Эдварда Мунка, вдохновлявшего Мичинеса (например, рис. 4). В частности, речь идет о лицах-масках на полотнах «Крик» (1893) и «Вечер на улице Карла Юхана» (1892). Анонимность лиц превращает героиню в универсальный символ всех женщин, ожидающих на берегу.

Женские руки прописаны непропорционально крупными. Эта деталь заставляет зрителя задуматься о тяжести повседневного труда, борьбы и ответственности, что ложится на плечи женщины, оставшейся одной с детьми и старшими родственниками. В этой картине Мичинеса живет глубокая серьезность и безнадежность, ассоциирующаяся со смертью. Судно уходит вперед в океан, а женщина и дети – в обратный путь, к будничным заботам, борьбе за выживание и долгому ожиданию в полной неизвестности, без всякой возможности получить весточку. Их ожидание пронизано молчаливым достоинством и тихой покорностью, ибо они ничего не могут изменить в этой ситуации.

Картина «Весенний день, суда уходят» (рис. 9) представляет собой монументальное фигуративное полотно. Первое, что поражает при взгляде на полотно, – мощь цветовых пятен и лаконичность форм. Художник использует крупные цветовые плоскости, сознательно устраняя все, что не имеет первостепенного значения для замысла, добиваясь предельной концентрации и выразительности. Палитра картины скупа, но доминирующий темно-синий цвет определяет ее глубину и тональность, рождая ощущение немыслимой, безграничной мощи морской стихии. Этот синий цвет пронизывает все пространство полотна, перетекая из морской пучины в скалы, небо и даже платье женщины, связывая их в единое целое. Зеленый цвет пробивается в траве у ног женщины и на холме слева. Этот акцент не только визуально указывает на весеннее время, о котором говорит название, но и несет глубокую символическую нагрузку. Зеленый – цвет циклического возрождения земли, символ надежды, неизменного продолжения жизни вопреки любым исходам в море. Однако здесь ярко-салатовый цвет резко контрастирует с общим настроением картины. Он ассоциируется с идиллическим спокойствием и красотой природы, что создает напряженный диссонанс с тревожным внутренним состоянием героини. Этот контраст кардинально отличает работу от мрачной драмы полотна «Корабли уходят», где природа предстает исключительно как безраздельная и грозная разрушительная сила.

Название картины отсылает к ключевому событию в жизни островитян – началу промысла. Изображенный весенний день и одно судно являются художественным обобщением: это олицетворение всех судов, уходящих в море. Композиция выстроена таким образом, что зритель смотрит на сцену с высокой точки под светлым, сине-белым небом. Погода в этот момент ясная, но динамичные, «живые» облака предвещают ее переменчивый нрав. Вдали, почти на линии горизонта, уходит трехмачтовое судно с алыми парусами. Художник намеренно изображает паруса маленькими, чтобы подчеркнуть огромное расстояние и стремительное удаление корабля.

Центральной фигурой полотна является женщина на переднем плане. Она изображена монументально, огромной по сравнению с едва различимым судном. Этот контраст зримо передает, сколь ничтожен и уязвим человек перед лицом непредсказуемой стихии. Художник делает женщину главным фокусом картины, но ее собственный взгляд прикован к удаляющемуся судну, тем самым направляя на него и взгляд зрителя. В ее позе заключен глубокий внутренний конфликт: тело еще обращено к невидимой – за пределами полотна – деревне, а лицо и

мысли – уже в море. Это противоречие между «телом дома» и «душой в море». Ее руки сложены в молитвенном жесте, а скрытое от зрителя лицо не позволяет определить ее возраст: она – и мать, и жена, и дочь; она олицетворяет всех женщин, остающихся на берегу. Одинокая фигура на краю обрыва становится воплощением тоски, тревоги и неизбывного одиночества всех тех, кто провожает и ждет.

Изобразительный язык картины строится на сочетании геометрических форм. Синее платье женщины напоминает цилиндр, море превращено в обширную цветовую плоскость, которая на горизонте сменяется узкой голубой полосой. Слева из моря резко вздымается отвесная скала, ее линия почти вертикальная и прямая. Несмотря на эту геометричность, композиция асимметрична. Визуальное равновесие композиции обеспечивают два элемента: массивное подножие, на котором стоит героиня, и подпись художника слева, – совместно они компенсируют смещение женской фигуры в правую часть холста.

Голова женщины, устремленная вверх и контрастирующая с белым небом, создает еще один вертикальный акцент, который напоминает крест на картине Мичинеса «Утро» (1939; рис. 10). Этот мотив придает произведению метафизическое звучание, возводя конкретный сюжет расставания на высоту вечных тем.

Рис. 10. С. Йенсен-Мичинес. Утро (1939). Масло, холст. 100 × 135.
Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн

Несмотря на крайнюю степень упрощения и устранения всего второстепенного, тень от женщины прописана объемно, что создает интересный визуальный конфликт между условностью и реальностью.

Над всей сценой царит ощущение покоя. Черты лица скрыты, что не позволяет прочитать конкретные эмоции, но поза и жест – сложенные в молитве руки и склоненная голова – излучают не столько скорбь, сколько смиренное, стоическое принятие судьбы и тех жизненных условий, которые невозможно изменить. В этом молчаливом принятии сквозит печальная кротость и тоска.

Национальная идентичность в творчестве Мичинеса

Нематериальное культурное наследие Фарерских островов – а именно коллективный хоровод и социальная инициация мужского начала через китобойный промысел – стало у Мичинеса полем для смелых живописных экспериментов. В работах 1940-х годов художник использует мощный цветовой контраст, сталкивая черные фигуры людей и массивное тело кита с пронзительно алой водой; лица людей лишены индивидуальности, превращаясь в абстрактные схематичные маски (рис. 11–12). К 1950-м годам этот художественный язык эволюционирует в сторону еще большей обобщенности, где доминирующим элементом становятся обширные красные цветовые поля (рис. 13).

На примере полотен, посвященных охоте на гринд, Мичинес трактует эту традицию не как промысел, а как примитивный, почти ритуальный акт борьбы, подчеркивая одновременно ее архаичную жестокость и эпический размах. Присущий ему романтический темперамент ярко проявляется в продолжительной серии насыщенных по колориту вариаций на эту тему (вплоть до 1970-х годов).

Рис. 11. С. Йенсен-Мичинес. Охота на китов (1942). Масло, холст. 176 × 233. Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн

Рис. 12. С. Йенсен-Мичинес. Охота на китов (1944). Масло, холст. 170 × 200. Офис премьер-министра Фарерских островов, Торсхавн

Рис. 13. С. Йенсен-Мичинес. Охота на китов (1958). Масло, холст. 110 × 150. Частная коллекция

В работе «Фарерский танец» (1944) художник выхватывает самую суть фарерского хоровода: его гипнотическое движение и полное психологическое слияние исполнителей с нарративом исполняемых баллад (рис. 14). Сознательно избегая четкого кругового построения, Мичинес создает сложную, лабиринтообразную композицию, пребывающую в непрерывном движении. Этим приемом он визуализирует идею о том, что подлинная мощь и аутентичность танца рождаются в условиях интимной тесноты, где стираются границы между индивидуумами и возникает единый коллективный организм.

Динамизм и уважение к традиции подчеркиваются и через тщательное изображение национального костюма. Участники хоровода либо полностью облачены в традиционные одежды (женщины – в расшитые характерным горизонтальным орнаментом белые передники поверх красных или черных юбок), либо носят его ключевые элементы – такие как красные платки на шеях или красные кепки у мужчин. Представитель венской школы искусствознания Йозеф Стшиговский дальновидно подметил, что «выразительные потребности скандинавских народов когда-то проявлялись в чисто орнаментальном формальном искусстве, и поэтому стоит поощрять абстрактное искусство модернизма как освобождение Севера от ограничений объекта и формы» [цит. по: Bushart, 1990, s. 214]. Эти слова как нельзя лучше отражают творческую эволюцию Мичинеса. Уже в работах 1930-х годов ритмика орнамента проглядывает в почти геометрическом повторе зеленых травяных крыш, врезающихся в суровый скалистый

пейзаж. То, что в 1944 г. («Фарерский танец») существовало уже как развернутая орнаментика национального костюма и переплетение тел в хороводе, к 1960-м годам высвобождается в чисто цветовую, абстрактную стихию, художник приходит к абстрактному видению реальности: сцены ритуала трактуются им уже не через орнаментальную детализацию, а через обобщенные цветовые массы и напряженные ритмические структуры (гарпуны, фигуры охотников), где конкретный сюжет сохраняется лишь как намек, уступая место чисто живописному высказыванию.

Рис. 14. С. Йенсен-Мичинес. Фарерский танец (1944). Масло, холст. 144 × 190. Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн

Изображая национальные традиции, Мичинес сознательно помещает действо в предельно ограниченное, тесное физическое пространство, что составляет прямой контраст с бескрайними морскими и островными пейзажами на других его полотнах. Данный художественный прием работает на создание фундаментальной оппозиции: безграничная свобода и мощь природного мира противопоставляется «кучковатости» и коллективности людей, чье выживание в условиях островной изоляции всегда зависело от сплоченности и общности.

Язык экспрессии: как Мичинес трансформировал реальность Фарер в личный миф

Мичинес в традиции экспрессионистов описывает живущие внутри чувства. «Акцент ставится больше на “дух”, чем природу» [Jákupsson, 1990, s. 44]. Историк искусства Микаэль Вивель называет Мичинеса

драматургом, осуществившим синтез сути, которую он желал представить [Wivel, 2011, s. 38]. Мичинес в картинах дает сводку увиденного и прочувствованного: «Мичинес <...> пытался описать суровые условия на маленьких островах в большом море и проникнуть в фарерскую психику» [Wivel, 2009, s. 11].

Помимо экспрессионизма, Мичинес был также подвержен влиянию кубизма: картины «Весенний день, суда уходят» и «Корабли уходят» передают тяжесть и трагизм через геометрию и плоскостные цветовые пятна. В работах Мичинеса выявляются и черты символизма, о которых сказано выше (соотношение фигур, положение рук и взгляда). Художник не причислял себя к символистам, поскольку его собственная философская и художественная традиция тяготела к открытым, прямолинейно-повествовательным мотивам, что противоречило самой сути символизма, стремящегося выразить то, что лежит по другую сторону видимого сюжета. Тем не менее его первый профессор в Копенгагенской академии художеств, Эйнар Нильсен, принадлежал к «тяжелому», меланхолическому крылу символизма. Влияние этого мастера, несомненно, сказалось на творческой манере и технике письма молодого Мичинеса [Wivel, 2011, s. 21].

Мунк, чье творчество лежало на границе экспрессионизма и символизма, был современником Мичинеса. Увиденные в Осло в 1937 г. картины норвежца, с их характерным символистским сращением пейзажа и душевного состояния, вдохновили Мичинеса на полотна «Весенний день, суда уходят» и «Корабли уходят» [Irve, Jákupsson, 2003, s. 16]. Но хотя Мичинес был подвержен влиянию разных художников и течений извне, он прежде всего оставался самим собой, совмещая и экспериментируя в живописи.

Во всех работах Мичинеса присутствует напряжение, что придает им динамизм и мощно воздействует на зрителя. Все произведения посвящены теме жизненных условий, трактованной монументально и в то же время с нарочитой предметной конкретностью. Речь здесь идет не о возвышенном в чистом виде, а о реальной опасности, которой подвергается человеческое существование, постоянно находящееся под угрозой со стороны самой природы, которая одновременно является и основой этого существования. При кажущейся мрачности темы произведения отличаются несомненными художественными достоинствами и, как следствие, высокой коммерческой ценностью: показательно, что большинство из них находится в частных собраниях. Природе позволено править бал, и люди мало что могут сделать, чтобы защитить себя от того, что готовит им будущее.

Ключевой целью представителей экспрессионизма являлась не репрезентация объективной реальности, но трансляция глубоко личного опыта – будь то эмоциональное потрясение, духовный поиск или интенсивное чувственное переживание. Эта субъективная реальность находила воплощение через радикальные художественные приемы: экстатичный цвет, агрессивный рисунок, динамичные композиции и намеренное искажение формы, доведенное до максимальной экспрессии.

Визуальный код экспрессионизма формируется за счет диссонансных цветовых сочетаний, выявления внутренней структуры объектов, акцентированного контура и мощного черного пятна. Его эстетика строится на тотальном контрасте – света и тени, открытого цвета и монохрома, – а также на энергетическом напряжении, достигаемом через деформацию и пронзительные цветовые решения. Но избегает характерного для немецкого экспрессионизма гротескного искажения лиц и фигур, которое обычно служит инструментом для передачи состояния обостренного, почти болезненного восприятия мира [Гудимова, 2014; Фотиева, 2023]. «Экспрессионизм внес в живопись снова центростремительный дух, в противоположность импрессионизму, писавшему центробежно, и, как, например, у Лотрека или Дега, с маниакальной страстью компоновал, устремляясь к краям или исходя из краев: экспрессионистская картина построена исходя от середины и направлена к середине» [Гаузентштейн, 1923, с. 155].

Экспрессионизм в живописи Мичинеса проявляется через:

1) субъективность (художник стремился передать не объективную реальность, а свои внутренние переживания, вызванные созерцанием фарерских пейзажей, опасной жизни островитян, их борьбой со стихией);

2) интенсивный цвет (повышенное напряжение цветовых контрастов, кричащие цвета – красно-оранжевое небо, фиолетовые волны, бирюзовая пена) и деформацию форм (абстрактные формы волн, домов, выражающие их энергию);

3) использование импасто, что создает текстуру и объем, усиливая драматический эффект географического ландшафта;

4) использование высокой точки зрения в перспективе (усиливает величие моря и скал, делая зрителя свидетелем разворачивающейся драмы);

5) центростремительное письмо: фокус на середине холста.

Пространство как экзистенциальный ландшафт в живописи Мичинеса

Творчество Соамаля Йенсена-Мичинеса представляет собой уникальный случай, когда географическое пространство становится не просто фоном или объектом изображения, а главным инструментом художественной самопрезентации. Через призму ландшафтов Фарерских островов Мичинес исследует и конструирует собственное «Я», превращая внешние пейзажи в отражение сложного внутреннего мира, полного экзистенциальной тревоги, тоски и поиска идентичности.

Пространство в работах Мичинеса никогда не бывает нейтральным или декоративным. Оно выступает полноправным героем, главной драматической силой, определяющей существование человека. Художник изображает природу как всесильную и безраздельную владычицу, чья мощь и безразличие рождают в душе меланхолию и стихийный ужас. Это ключевой художественный прием мастера: через отношения человека со стихией он раскрывает фундаментальные экзистенциальные состояния – одиночество, страх, стоическое принятие судьбы. Таким образом, самопрезентация Мичинеса осуществляется не через прямой фотографический портрет, а через демонстрацию своего места в этой вселенной, где природе отведено ведущее место.

Художник мастерски использует два типа пространства для создания диалога и выражения разных граней коллективной и личной идентичности:

1) бескрайнее, угрожающее пространство моря и неба. Это пространство абсолютной свободы и абсолютной опасности. В работах «Корабли уходят» и «Весенний день, суда уходят» море – это метафизическая бездна, в которую уходит мужчина и в которую устремлены все мысли женщины на скале. Композиционные приемы Мичинеса (маленькое судно на горизонте, монументальная фигура женщины на переднем плане) визуально воплощают идею ничтожности человека перед лицом безграничной стихии. Это пространство олицетворяет внешний мир, неконтролируемые силы судьбы и тоску, которые Мичинес, часто путешествуя между Фарерами и Данией, ощущал особенно остро;

2) ограниченное, замкнутое пространство человеческого ритуала. В противовес морским просторам, Мичинес изображает хороводы и сцены забоя гринд в предельно сжатом, почти клаустрофобическом пространстве. Эта многофигурность и коллективность – не недостаток, а исторически сложившаяся стратегия выживания в условиях

островной изоляции. Изображая эти сцены, художник презентует себя не как одинокого гения, а как часть коллективного организма, носителя уникальной фарерской культуры. Это пространство воплощает внутренний мир сообщества, его традиции и силу, рожденную из необходимости сплочения.

Парадоксальным образом именно дистанция – жизнь в Копенгагене и взгляд на Фареры со стороны – позволила Мичинесу синтезировать эти пространства в мощный художественный миф. Он не копировал природу, а преобразовывал ее через призму памяти и рефлексии, используя приемы экспрессионизма, кубизма и символизма. Его знаменитые упрощенные формы, геометризация фигур («платье-цилиндр»), диссонансные цвета (оранжевое небо, фиолетовые волны) – это не формальные эксперименты, а инструменты для передачи ощущения пространства, его давящей мощи или, напротив, интимного шепота.

Таким образом, роль пространства в самопрезентации Мичинеса фундаментальна. Он не писал автопортреты в привычном смысле; он писал портрет своей души, используя в качестве холста ландшафты Фарерских островов. Через изображение бескрайнего, угрожающего моря он выражал свои экзистенциальные страхи и тоску изгнанника. Через ограниченное пространство ритуала – утверждал свою принадлежность к фарерскому народу и его силе духа. Пространство у Мичинеса становится главным языком для рассказа о самом сокровенном: о хрупкости человеческого бытия перед лицом вечности и о поиске опоры в коллективной идентичности и культуре.

Заключение

Каждое настоящее произведение искусства – это не просто объект, а целая вселенная со своими собственными, ни на что не похожими законами. Попытка сравнить две такие вселенные или найти между ними что-то общее разрушает их самих. Поэтому искусство по своей сути – это одинокий и радикально уникальный акт творения мира, который не терпит соседства [Замятин, 2016, с. 33]. Успешные художники сознательно используют рациональные и спонтанные, интуитивные детерминанты творчества, которые позволяют им переходить от копирования реальности к созданию воображаемых миров (как, например, Одилон Редон [Ступин, 2020, с. 218]).

С.С. Ступин в работе «Искусство и пределы человеческого» отмечает, что «из экзистециалов человеческого бытия вырастают сюжеты, темы, образы и пластика искусства» [Ступин, 2020, с. 218], то

есть экзистенция является основой творчества, поскольку художественное творчество коренится в самом человеческом бытии, которое осмысливается через ценности, эмоции и эстетику, порождая сюжеты и образы искусства. Побудительные стимулы искусства комплексны и включают окружающий мир форм, объектов, света и пространства как бесконечный источник пластических мотивов (внешнюю реальность) и стремление художника к чистой гармонии, цвету, композиции и декоративному эффекту (внутреннюю реальность). Сама материя искусства (холст, краска) и физический процесс работы с ней (моторика руки, пастозность мазков) становятся самостоятельным мощным стимулом к творчеству, равным по значимости концептуальному замыслу.

Синтез у Мичинеса заключается в том, что художественные концепции (кубизм, экспрессионизм) всегда пропускаются им через призму глубокого личного, экзистенциального прозрения. Его интеллектуальные задачи находят решение не в теории, а в эмоциональном и почти физическом проживании основных состояний человеческого бытия (страх, тоска, надежда) на холсте.

Противопоставление безграничности природы и тесного, ограниченного пространства для человеческих ритуалов становится у Мичинеса ключевым художественным приемом. Изображая хороводы или охоту на кита, художник акцентирует массовость – те качества, что исторически обеспечивали выживание сообщества в условиях крайней островной изоляции. В работах Мичинеса 1930–1950-х годов человек предстает бессильным перед природой – стихией, в равной мере дарующей жизнь и несущей гибель. Эта диалектика всегда присутствует.

Удивительно, что островная природа не была непосредственной частью повседневной взрослой жизни С. Йенсена-Мичинеса (по завершении Второй мировой войны художник остался жить в Копенгагене, лишь на короткое лето возвращаясь на остров Мичинес); природа являлась своего рода отдельным объектом, на который художник отстраненно смотрит внутренним взором, припоминая ранее виденное. Мичинес обладал рефлексией и умением дистанцироваться от визуальных образов. Это умение легло в основу художественного эстетического видения, которое, согласно датскому критику Клаусу П. Мортенсену, «возникло в городе просто потому, что эстетический опыт требует дистанции, отчуждения. Горожанин освободился от принуждения природы. Природа больше не является неотъемлемой частью его существования, она больше не является основой его жизни» [Mortensen, 1993, s. 7]. Мичинес в своих картинах представляет себя

через обобщение того пространства, которое он видит: локальное пространство природы и роль человека в ней, его душевную жизнь и его встречу с природой.

Примечания

[1] Перевод сделан по изданию [Hoydal, 2018, s. 56]. Здесь и далее переводы с датского, исландского, фарерского, немецкого и английского языков выполнены мной.

[2] В стихотворении «Я знаю, где ты» (1946) фарерский поэт Карстен Хойдал (1912–1990) создает не экфрасис, а метапоэтический акт, претворяя живопись Соамаля Йенсена-Мичинеса в синтез сакрального слова и музыки. Уподобляя творческий метод художника псалмопению, поэт раскрывает демиургическую природу искусства: палитра звучит, кисть творит нарратив, а сам акт письма рассеивает тьму, порождая гармонию из хаоса. Хойдал фиксирует не результат – конкретное полотно, – но процесс творения, где Мичинес становится псалмопевцем, преображающим реальность через визуальную полифонию.

[3] Б.Р. Виппер тонко подметил, что «всякая смешанная краска серее, бледнее тех чистых красок, из которых она смешана» [Виппер, 2015, с. 206]. До крайней степени разложение тонов довели пуантилисты, которые накладывали на холст несмешанные краски и работы которых были известны Мичинесу.

[4] В 1930 г. он потерял двух родственников, которые умерли от туберкулеза, в 1934 г умер неожиданно его отец, и в том же году пропало фарерское судно у берегов Исландии – 43 моряка потеряли жизнь, девять из них были из деревни с острова Мичинес [Hansen, 2019, s. 31].

Список литературы

Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – Москва : Издательство В. Шевчук, 2015. – 368 с.

Гаузенштейн В. Об экспрессионизме в живописи // Экспрессионизм / под ред. Е.М. Браудо, Н.Э. Радлова. – Петроград : Всемирная литература, 1923. – С. 133–188.

Гудимова С.А. Манифесты экспрессионистов (обзор) // Вестник культурологии. 2014. – № 4 (70). – С. 34–61.

Замятин Д.Н. Пространство и искусство: онтологические модели воображения // География искусства: междисциплинарное поле исследования / под ред. О.А. Лавреновой. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2016. – С. 31–40.

Ступин С.С. Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 256 с.

Фотиева И.В. Экспрессионизм в живописи: философские размышления // Искусство Евразии. 2023. – № 3 (30). – С. 234–245.

Alsen K., Landmann A. Nordic Painting. The Rise of Modernity. – Munich; London; New York : Prestel, 2020. – 304 p.

Bushart M. Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925. – München : Silke Schreiber Verlag, 1990. – 258 S.

Dahl S.A. Lívskor // Orð, mynd og veruleiki / rits. M. Marnersdóttir. – Tórshavn : Faroe University Press, 2019. – S. 43–60.

Hansen D. Jarðarferð sum ikon // Orð, mynd og veruleiki / rits. M. Marnersdóttir. – Tórshavn : Faroe University Press, 2019. – S. 25–42.

Hoydal K. Grógvið og grøtt. Yrkingar og týðingar. – Vestmanna : Sprotin, 2018. – 344 s.

Ingólfsson A. Mikines. Maðurin og list hansara. – Reykjavík : Nesútgáfan, 2006. – 318 s.

Ingólfsson A. Mikines. – Reykjavík : Listasafn Reykjavíkur, 2008. – 44 s.

Irve B., *Jákupsson B.* Mikines. – Kastrup : Kunstmuseet Brundlund Slot, 2003. – 111 s.

Jákupsson B. Mikines. – Tórshavn : Emil Thomsen, 1990. – 255 s.

Jákupsson B. Myndlist í Føroyum. – Vestmanna : Sprotin, 2010. – 166 s.

Joensen J.P. Færøske sluppfiskere. Etnologisk undersøgelse af en erhvervsgruppes liv. – Tórshavn : Føroya Fróðskaparfelag, 1975. – 254 s.

Karlholm D., Christensen H.D., Rampley M. Art History in the Nordic Countries // Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks / M. Rampley, Th. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, Ch. Schoell-Glass, and K. Zijlmans (eds.). – Leiden : Brill, 2012. – P. 421–439.

Mortensen K.P. Himmelstormerne. En linje i dansk naturdigtning. – København : Gyldendal, 1993. – 321 s.

Ohrt N., Bonde L. Hansina Iversen – Anything Is a Mirror. – Tórshavn : Listasavn Føroya, 2014. – 72 p.

Wivel M.S. Ingálvur av Reyni. 1920–2005. – Tórshavn : Listasavn Føroya, 2009. – 283 s.

Wivel M.S. Færøsk kunst i hundrede år. – Tórshavn : Listasavn Føroya, 2011. – 491 s.

References

Vipper, B.R. *Vvedeniye v istoricheskoye izucheniye iskusstva* [*Introduction to the Historical Study of Art]*. Moscow, Izdatelstvo V. Shevchuk Publ., 2015. 368 p. (In Russ.)

Gauzenshteyn, V. Ob ekspressionizme v zhivopisi [About Expressionism in Painting]. E.M. Braudo, N.E. Radlov (comp. & ed.) In *Ekspressionizm [Expressionism]*. Petrograd, Vsemirnaya literature. 1923, pp. 133–188. (In Russ.)

Gudimova, S.A. Manifesty ekspressionistov (obzor) [Expressionist Manifestos (Review)]. In *Vestnik kulturologii*. Vol. 4, no. 70, 2014, pp. 34–61. (In Russ.)

Zamyatin, D.N. Prostranstvo i iskusstvo: ontologicheskiye modeli voobrazheniya [Space and Art: Ontological Models of Imagination], O.A. Lavrenova (comp. & ed.). In *Geografiya iskusstva: mezhdistsiplinarnoye pole issledovaniya* [*Geography of Art: an International Field of Research*]. Moscow, Saint Petersburg, Centr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016, pp. 31–40. (In Russ.)

Stupin, S.S. *Iskusstvo i predely chelovecheskogo. Opyt ekzistentsialnogo iskusstvoznaniya* [*Art and the Limits of the humanity. The Experience of Existential Art Studies*]. Moscow, Saint Petersburg, Centr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2020. 256 p. (In Russ.)

Fotiyeva, I.V. Ekspressionizm v zhivopisi: filosofskiye razmyshleniya [Expressionism in Painting: Philosophical Reflections]. In *Iskusstvo Evrazii*. Vol. 3, no. 30, 2023, pp. 234–245. (In Russ.)

Alsen, K., Landmann, A. *Nordic Painting. The Rise of Modernity*. Munich, London, New York, Prestel Publ., 2020. 304 p.

Bushart, M. *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925* [*The Spirit of Gothic and Expressionist Art : Art History and Art Theory 1911–1925*]. München, Silke Schreiber Verlag Publ., 1990. 258 p. (In German)

Dahl, S.A. Lívskor [Life path]. M. Marnersdóttir (ed.). In *Orð, mynd og veruleiki* [*Word, Image and Reality*]. Tórshavn, Faroe University Press Publ., 2019, pp. 43–60. (In Faroese)

Hansen, D. Jarðarferð sum ikon [Journey as an Icon]. M. Marnersdóttir (ed.). In *Orð, mynd og veruleiki* [*Word, Image and Reality*]. Tórshavn, Faroe University Press Publ., 2019, pp. 25–42. (In Faroese)

Hoydal, K. *Grógvið og grøtt. Yrkingar og týðingar* [*Emptiness and Crying. Poems and Translations*]. Vestmanna, Sprotin Publ., 2018. 344 p. (In Faroese)

Ingólfsson, A. *Mikines. Maðurin og list hansara* [*Mikines. The Man and His Art*]. Reykjavík, Nesútgáfan Publ., 2006. 318 p. (In Icelandic)

Ingólfsson, A. *Mikines* [*Mikines*]. Reykjavík, Listasafn Reykjavíkur Publ., 2008. 44 p. (In Icelandic)

Irve, B., Jákupsson, B. *Mikines* [*Mikines*]. Kastrup, Kunstmuseet Brundlund Slot Publ., 2003. 111 p. (In Danish)

Jákupsson, B. *Mikines* [*Mikines*]. Tórshavn, Emil Thomsen, 1990. 255 p. (In Faroese)

Jákupsson, B. *Myndlist í Føroyum* [*The Painting in the Faroe Islands*]. Vestmanna, Sprotin Publ., 2010. 166 p. (In Faroese)

Joensen, J.P. *Færøske sluppfiskere. Etnologisk undersøgelse af en erhvervsgruppes liv* [*Faroese Sloop Fishermen. Ethnological Study of the Life of an Occupational Group*]. Tórshavn, Føroya Fróðskaparfelag Publ., 1975. 254 p. (In Danish)

Karlholm, D., Christensen, H.D., Rampley, M. Art History in the Nordic Countries / M. Rampley, Th. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, Ch. Schoell-Glass, and K. Zijlmans (eds.). In *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*. Leiden, Brill Publ., 2012, pp. 421–439.

Mortensen, K.P. *Himmelstormerne. En linje i dansk naturdigtning* [*The Sky Storms. A Line in Danish Nature Poetry*]. København, Gyldendal Publ., 1993. 321 p. (In Danish)

Ohrt, N., Bonde, L. *Hansina Iversen – Anything Is a Mirror*. Tórshavn, Listasavn Føroya Publ., 2014. 72 p.

Wivel, M.S. *Ingálvur av Reyni. 1920–2005 [Ingálvur from Reyni. 1920–2005]*. Tórshavn : Listasavn Føroya, 2009. 283 p. (In Faroese)

Wivel, M.S. *Færøsk kunst i hundrede år [Faroese Art for a Hundred Years]*. Tórshavn : Listasavn Føroya Publ., 2011. 491 p. (In Danish)

РЕЛИГИЯ И КУЛЬТУРА

УДК 2-526 DOI: 10.31249/hoc/2026.02.03

Зубковская А.А.*

К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ РОБОТОВ В СОВРЕМЕННЫХ РЕЛИГИОЗНЫХ ПРАКТИКАХ: АНАЛИЗ СОЦИОТЕХНИЧЕСКОГО ВООБРАЖАЕМОГО

Аннотация. В статье производится анализ использования роботов в современных религиозных практиках сквозь призму теории социотехнического воображаемого, сформулированной американской исследовательницей науки и технологий Шейлой Джасанофф. Работа структурирована по четырем разделам: введение, эмпирическая и теоретическая части, заключение. Во введении приводится обоснование выбранной теоретической рамки для анализа исследуемого феномена, а также формулируется исходный исследовательский вопрос об использовании роботов в современных религиозных практиках. Эмпирическая часть, с предварительным указанием преимуществ и ограничений материала, собранного на основе медиапубликаций, содержит описание кейсов интеграции робототехники в буддизме, христианстве и исламе. Указанные религиозные традиции сопоставляются между собой в теоретической части работы. Анализ социотехнического воображения в компаративной перспективе использования робототехники в трех религиях демонстрирует разницу между несколькими функциональными образами роботов. С одной стороны, автоматизированные религиозные «служители» предстают в христианстве и

[*] ***Зубковская Анастасия Александровна*** *– кандидат философских наук, научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия; zubkovskaya@inion.ru*

Zubkovskaya Anastasia Alexandrovna *– PhD in Phylosophy, Research Fellow at the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; zubkovskaya@inion.ru*

исламе в качестве посредников между акторами религиозной коммуникации, включая не-членов религиозных общин, тех, кто находится в поиске религиозных смыслов. С другой стороны, создается перспектива теоморфизации роботов, интерпретируемых с буддийской точки зрения как сакральное искусственное тело. Кроме того, рассматривается связь социотехнического воображаемого с антропоморфизацией техники в контексте отражений ожиданий людей относительно того, как роботы, обладающие социальным интерфейсом, должны выглядеть и взаимодействовать с человеком. В заключении содержатся выводы о том, что интеграция роботов в религиозные практики является кейсом «вписывания» локальных социотехнических мнимостей в материальные культурные артефакты, который связан с поисками новых ресурсов для артикуляции религиозных верований и практик в постсекулярном обществе.

Ключевые слова: роботы; религиозные практики; социотехническое воображаемое; буддизм; христианство; ислам; антропоморфизм; постсекулярное общество

Поступила: 16.01.2026 Принята к печати: 27.03.2026

Для цитирования: Зубковская А.А. К вопросу об использовании роботов в современных религиозных практиках: анализ социотехнического воображаемого // Вестник культурологии. – 2026. – № 2(117). – С. 51–71. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.03

Zubkovskaya A.A.

On the Use of Robots in Modern Religious Practices: Analysis of Sociotechnical Imaginaries

Abstract. The article analyzes the use of robots in contemporary religious practices through the lens of the theory of sociotechnical imaginaries, formulated by American scholar of science and technology Sheila Jasanoff. The work is structured into four sections: an introduction, empirical and theoretical parts, and a conclusion. In the introduction, the ground for the chosen theoretical framework for analyzing the phenomenon under study is provided, and the initial research question concerning the use of robots in contemporary religious practices is formulated. The empirical part, which preliminarily outlines the advantages and limitations of the material collected from media publications, describes cases of robotics integration in Buddhism, Christianity, and Islam. These religious traditions are compared with one another in the theoretical section of the work. The analysis of sociotechnical imaginaries from a comparative per-

spective on the use of robotics in the three religions reveals differences among several functional images of robots. On the one hand, automated religious "servants" appear in Christianity and Islam as mediators between actors of religious communication, including non-members of religious communities and those seeking religious meanings. On the other hand, a perspective of theomorphism of robots emerges, interpreted from a Buddhist viewpoint as a sacred artificial body. Additionally, the connection between sociotechnical imaginaries and the anthropomorphizing technology is examined in the context of reflecting human's expectations regarding how robots with a social interface should look and interact with humans. The conclusion presents findings that the integration of robots into religious practices constitutes a case of "embedding" local sociotechnical imaginaries into material cultural artifacts, which is associated with the search for new resources to articulate religious beliefs and practices in a postsecular society.

Keywords: robots; religious practices; sociotechnical imaginaries; Buddhism; Christianity; Islam; anthropomorphism; postsecular society

Received: 16.01.2026 Accepted: 27.03.2026

For quoting: *Zubkovskaya A.A.* On the Use of Robots in Modern Religious Practices: Analysis of Sociotechnical Imaginaries // Herald of Culturology. – 2026. – No. 2(117). – P. 51–71. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.03

Введение

На протяжении всей истории религиозной культуры развитие технологий оставалось фактором, вызывающим изменения как в религиозных институтах, так и в религиозной жизни людей, будь то изобретение печатного станка или разработка мобильного приложения. Среди различных технологий, использующихся в религиозном контексте, робототехника является, пожалуй, наиболее неожиданной инновацией.

Обладая искусственным телом и искусственным «разумом», робот, инкорпорированный в религиозные практики, наделяется функциями, которые прежде делегировались исключительно духовному лицу, получившему религиозные полномочия «свыше». На первый взгляд, этот культурный феномен воспринимается как сюжет научной фантастики наподобие романа «Лабиринты смерти» Филипа Дика (1968). Исследование медиаконтента, посвященного цифровизации и технологической модернизации религиозных инсти-

тутов, однако, демонстрирует, что интеграция робототехники в религиозные практики является, хоть и не глобальным культурным трендом, но довольно масштабным и разнообразным явлением, характерным как для восточных, так и для западных религиозных традиций.

В настоящей статье мы предпринимаем попытку проанализировать использование роботов в религиозных практиках на материале новостного медиаконтента на русском и английском языке, собранного в сети Интернет, опубликованного за последние двенадцать лет (2014–2026 гг.). Отметим, что выбор такого хронологического отрывка обусловлен тем, что самые ранние медийные публикации с упоминанием внедрения роботов в религиозный контекст датируются 2014 г. [Иранских детей …, 2014]. Наиболее свежий материал, касающийся рассматриваемой тематики, относится к 2018 г. Надо сказать, что с одной стороны, выбор такого метода сбора эмпирической информации позволяет расширить исследовательскую базу, поскольку в результате нами были собраны примеры из очень разных религиозных традиций в международном масштабе. В этом смысле можно говорить о широком распространении попыток внедрения роботов в религиозные практики, а также о функциональном разнообразии их использования в религиозном контексте.

С другой стороны, необходимо отметить ряд серьезных ограничений собранного материала, связанных в том числе с лаконичностью медиапубликаций и разрывом между новостными описаниями и реальностью, о которой идет речь. Кроме того, невозможность задать дополнительные вопросы к данным, не освещенным по собранным кейсам, является в настоящей работе причиной сужения спектра теоретических фреймов, которые могли бы быть применены к исследованию искомого феномена.

Использование робототехники в религиозном контексте, безусловно, сопряжено с массой теоретических вопросов и трудностей, в том числе догматического, организационного, этического, философского, антропологического и социально-психологического характера. В данной работе феномен исследуется в рамках теории социотехнического воображаемого (или также в русском переводе – социотехнических мнимостей, sociotechnical imaginaries) предложенной американской исследовательницей науки и технологий Шейлой Джасанофф [Jasanoff, 2015]. В основании этой концепции лежит представление о том, что социальные ожидания насчет научно-технического развития будущего формируют общественный

порядок и, тем самым, определяют стратегии управления неопределенностями [Виноградова, 2019].

Социотехническое воображаемое определяется как «коллективно разделяемые, институционально стабильные и публично реализуемые видения желаемого будущего, анимизируемые общим пониманием форм общественной жизни и социального порядка, которые достижимы и поддерживаются с помощью успехов в науке и технологиях» [Jasanoff, 2015, p. 322]. При этом, лежащее в основе этой концепции понятие «социальное воображаемое» в конфигурации канадского философа Чарльза Тейлора [Taylor, 2004], подразумевает, что искомое понятие в отличие от социальной теории не является набором интеллектуальных схем [Виноградова, 2019]. «Оно складывается из многих вещей, в частности представлений людей о своем существовании в обществе, сосуществовании с другими членами общества, своих ожиданиях в отношении общества, нормативных предписаниях в отношении общества, а также об образах, на которых такие предписания основываются» [там же, с. 86]. Изначально эта концепция была применена к исследованию научно-технического развития национальных государств, однако в ходе разработки самого понятия исследователи пришли к выводу о том, что социотехнические мнимости могут артикулироваться на разных уровнях, в том числе и в рамках общественных институтов и социальных групп.

Как отмечает Джасанофф, одним из главных ресурсов для формирования социотехнических мнимостей является научная фантастика, отражающая утопические и антиутопические представления людей о социальном и научно-техническом будущем [Jasanoff, 2015]. Нетрудно заметить, что вопреки распространенной в эпоху Просвещения и закрепившейся в секулярном мировоззрении установке о принципиальной несовместимости науки и религии, а также прогнозу о постепенном вытеснении религиозных представлений научно-рациональным знанием в процессе научно-технического прогресса, в научно-фантастической литературе религия систематически присутствует как значимый смыслообразующий элемент повествования. Примерами тому могут быть вымышленные религии из таких романов как, например, «Гиперион» Дэна Симонса, в сюжете которого присутствует персонаж биоробот Шрайк, вокруг которого возникает сотериологический религиозный культ. В книге «Господь Гнева» Филипа Дика и Роджера Желязны религиозные практики опираются на технологии, оставшиеся после ядерной

катастрофы, создавая гибрид вероучения и машинной логики. В цикле романов «Книги Нового Солнца» Джин Вулф система религиозных ритуалов поддерживается механизированными артефактами, а забытые технологии воспринимаются героями как божественные проявления. В известном научно-фантастическом цикле Айзека Азимова «Основание» наука вовсе трансформируется в религиозный культ, в результате чего возникает «Церковь науки».

В контексте теории социотехнического воображаемого эти и другие литературные примеры свидетельствуют о том, что технорелигиозные конструкции выступают в качестве существенного компонента футуристических сценариев. На наш взгляд, это обусловливает целесообразность применения данной теории к анализу робототехники в религиозном контексте.

Анализ социотехнических мнимостей относительно религиозной робототехники можно соотнести с изучением процесса «вписывания» (embedding) имажинативного образа в материальную культуру [Jasanoff, 2015]. Джасанофф определяет это понятие, с одной стороны, как возможное направление в рамках работы с социотехническим воображаемым и, с другой стороны, как стадию эволюции такового наряду с его возникновением (emergence), сопротивлением (resistance), распространением (extension) [ibid.].

Исследования, посвященные стадии возникновения социотехнических мнимостей, обычно отражают то, каким образом «индивидуальные идеи, промышленная революция и политические изменения способны пересекаться, чтобы сформировать устойчивое социотехническое воображаемое, задавшее горизонты развития страны» [Виноградова, 2019, с. 95]. В то же время анализ «вписывания» воображаемого в осязаемую действительность прослеживает и выявляет конкретные способы конвертирования социотехнических мнимостей в материальные артефакты. Стадия сопротивления, в свою очередь, понимается двояким образом. С одной стороны, в этом процессе нередко присутствуют препятствия для «вписывания» и распространения новых имажинативных идей, которые оказываются подчас слишком радикальными для их усвоения обществом и властью. С другой стороны, на этой стадии различные социотехнические мнимости вступают в конкурентную борьбу между собой. Наконец, стадия распространения социотехнических мнимостей представляет собой «совокупность процессов, посредством которых необычные идеи прокладывают себе путь, приобретают силу и масштаб, добиваясь доминирующей позиции на протяжении

определенного периода времени или преодолевая геополитические границы» [там же, с. 92].

На наш взгляд, описанные выше стадии развития социотехнического воображаемого можно наблюдать в отношении к технологической модернизации религий, нередко воспринимаемых в качестве наиболее консервативно настроенных общественных институтов. Это наблюдение создает перспективу для расширения тематики данного исследования до интеграции цифровых технологий в религиозные практики, включая наиболее актуальный сегодня вопрос взаимодействия религий и искусственного интеллекта.

Наподобие того как социотехническое воображаемое было проанализировано Джасанофф и Ким в компаративном анализе национальных научно-технических программ США и Южной Кореи [Jasanoff, Kim, 2013], в центре нашего исследования находится сопоставление способов применения робототехники в практиках трех религиозных культур: буддийской, христианской и исламской. Исходный исследовательский вопрос в данной работе состоит в том, чтобы выявить поводы для возникновения такого экстравагантного феномена как внедрение роботов в религиозную жизнь. Мы предполагаем, что это явление, будучи связанным с особенностями взаимоотношений научно-технического развития и религиозных традиций на современном этапе, отражает тенденции мировоззренческой эклектики постсекулярного общества.

Предварительно необходимо отметить также, что под «религиозными практиками» можно понимать не только догматически утвержденные ритуальные действия, относящиеся к тому или иному религиозному институту. В широком смысле это понятие включает в себя повседневные обряды, образующие вернакулярную, то есть проживаемую религиозность последователей определенной религиозной традиции. Иными словами, религиозные практики могут выступать как в качестве институциональных обрядов, так и в качестве индивидуальной религиозной деятельности. Эта двойственность коррелирует с отправными точками социотехнических мнимостей: по мнению исследователей, они могут иметь происхождение от институционального императива, но также могут рождаться на более низких организационных уровнях, при условии, что для их «вписывания» будет найден подходящий «переводчик», благодаря которому социотехнические мнимости будут репрезентированы в масштабе коллективных представлений и в дальнейшем смогут приобрести социально-политическое значение [Jasanoff, 2015].

Таким образом, мы утверждаем, что религиозные институты, также как и вернакулярные религиозные представления, могут быть аккумулятором для социотехнических мнимостей, особенно учитывая специфику траекторий взаимоотношений научно-технического прогресса и религиозных традиций, а также их развития в современном постсекулярном обществе и использования различных технологий в религиозном контексте.

Эмпирическая часть

Возникновение такого явления как роботы-служители в религиозных общинах относится ко второму десятилетию XXI века. Один из первых робомонахов появился в буддийском монастыре Лунцюань в Пекине (Китай). Имея древнейшую историю, этот монастырь с 2005 г. открыл двери для широкой публики и ведет политику сближения буддийской традиции и современной технологической культуры, в том числе с целью популяризации буддийского учения. В 2013 г. с этой же целью монахи создали серию комиксов с анимационным персонажем по имени Сян’эр. Двумя годами позже по мотивам этого героя был спроектирован одноименный робот, который принял на себя часть религиозно-просветительских функций. Основная задача Сян’эра – отвечать на вопросы прихожан с опорой на буддийское учение. Он также может читать священные тексты, умеет шутить и спорить, публикует видеоролики и аудиозаписи с фрагментами проповедей [Meet Xian'er, 2016].

В отличие от Сян’эра, больше напоминающего куклу, андроид Миндар, установленный в буддийском храме Кодай-дзи в Киото (Япония), имеет антропоморфный облик, воссозданный при помощи силиконового лица. Человекообразный робот изображает буддийскую богиню милосердия Каннон (в китайской мифологии это богиня Гуаньинь). Считается, что, поскольку боддхисаттва Авалокитешвара, воплощением которого является Гуаньинь, может принимать различные материальные формы, то нет никаких препятствий для его воплощения в искусственном теле. «Эта совершенно новая форма буддийского образа, андроид Каннон по имени Миндар, призвана избавить людей от бремени тревог и страданий» – говорится в пресс-релизе храма Кодай-дзи [Android Kannon …]. С 2019 г. Миндар читает проповеди прихожанам в специально отведенные часы [ibid.]. В интервью с одним из разработчиков андроида упоминается, что «идея этого образа неожиданно родилась

у настоятеля Кодайдзи во время разговора: “Наверное, буддийский образ нашего времени – это андроид,” – примерно так выразился он, а через несколько лет идея и вправду была реализована» [Ванеян, 2021, с. 207].

Более расширенный арсенал религиозных функций имеет буддийский робот-священник Пеппер, разработанный японской компанией SoftBank. В 2017 г. робот был представлен на промышленной выставке в Токио, посвященной похоронной индустрии. Изначально Пеппер был задуман как робот-консультант, обладающий навыками домашней прислуги. Компания Nissei Eco Corp., специализирующаяся на медицинском электронном оборудовании, перепрограммировала робота в профессионального священника с функциями проведения погребальных церемоний, включая чтение соответствующих сутр, барабанное сопровождение и т.д. По их замыслу, поскольку услуги настоящего священнослужителя в Японии дорогостоящи и не всегда доступны, то аналогичная работа кибер-священника обойдется намного дешевле [Gibbs, 2017]. Известно, что робот Пеппер нашел свое непосредственное применение в религиозных практиках и успешно читает проповеди в храмах Сингапура.

Одним из самых необычных примеров интеграции роботов в религиозные практики является буддийская погребальная церемония для электронных собак. В 2017 г. в храме Кофукудзи в Исуми (Япония) состоялась поминальная служба по 800 «умершим» представителям старого поколения роботизированного пса Айбо, разработанного компанией Sony. Владельцы роботов присылали своих «почивших питомцев» в храм с сопроводительными записками, где хозяева выражали свои чувства по поводу прощания и веру в то, что «у всего есть частичка души» [McCurry, 2018].

В западноевропейском пространстве первый робот с религиозными функциями появился в 2017 г. в городе Виттенберге (Германия). Гуманоид BlessU2 был спроектирован специально для того, чтобы давать прихожанам Лютеранской церкви благословения и отвечать на вопросы с опорой на христианское учение [Löffler, Hurtienne, Nord, 2021]. В исследовательской литературе отмечается, что восприятие прихожанами благословляющего робота в большинстве случаев позитивно, многие размышляют о посреднической роли BlessU2 в религиозном опыте [ibid., p. 12]. Наиболее распространенный негативный комментарий – о нехватке «человеческого компонента» в общении с роботом [ibid.]. BlessU2 выглядит наиме-

нее антропоморфно из всех рассмотренных в настоящем исследовании моделей: несмотря на наличие у него структуры «лица», его тело по форме напоминает банкомат (АТМ).

Функциональный замысел робота BlessU2 – это социальная поддержка верующих. В этом отношении рассматриваемая модель сопоставима с другой социальной робототехникой, разработанной в религиозном контексте для поддержки пожилых людей. В 2018 г. инженер Габриэль Тровато представил на выставке в Риме модель католического робота СанТО (SanTO, Sanctified Theomorphic Operator). По своему дизайну СанТО напоминает католического святого, облаченного в священнические одежды. Это небольшая светящаяся белая фигурка в нише с встроенной камерой и микрофоном. По словам разработчика, «после полной разработки SanTO сможет молиться вместе с пользователем, преподавать катехизис и давать советы верующим посредством контекстуального поиска библейских отрывков. Пожилые люди, практикующие религию, являются наиболее подходящей категорией пользователей, однако робот может быть использован и другими категориями (практикующими семьями, детьми) для других целей (в качестве вспомогательного средства при лечении клинических состояний). [Роботизированная модель] не направлена на замену священников-людей, а скорее предназначена для обеспечения благополучия пожилых людей, дополняя роль священников среди верующих в католических обществах» [The Creation of SanTO … , 2018, p. 437]. Сейчас СанТО выполняет свое социальное «служение» в одном из католических приходов в Варшаве (Польша), а его разработчик Габриэль Тровато трудится над автоматическим роботизированным Дарумой – персонажем японской культуры, который воплощает удачу в синтоизме и буддизме. Предполагается, что робот Дарума будет выполнять те же социальные функции, что и СанТО, но для пожилых японцев и китайцев [Ackerman. 2018].

Заключительными, но не менее исключительными примерами работы робототехники в религиозном контексте являются изобретения современных мусульманских модернизаторов. Один из первых исламских роботов появился в 2014 г. в городе Варамин (Иран). Это была небольшая модель, собранная молодым мусульманским учителем Акбаром Резаи по набору от корейского производителя Robotics Bioloid. Робот, по мнению Резаи, обладает развлекательными и просветительскими функциями одновременно, его функциональное назначение заключается в том, чтобы учить детей намазу и

цитировать Коран [Мусульманин из Ирана … , 2014]. Имя робота – Велдан – по словам разработчика, в переводе означает «Небесная юность» [Иранских детей … , 2014].

Кроме того, в 2018 г. в Саудовской Аравии широкой публике был представлен еще один мусульманский робот – Мусалем («Мирный»). Как сообщается в СМИ, «робот свободно изъясняется по-арабски, знает все суры священного писания мусульман – Корана, разбирается в хадисах» [Первый изготовленный … , 2018]. Однако, неизвестно, насколько широк контекст применения такой робототехники в живом религиозном опыте.

Теоретическая часть

Как было отмечено ранее, интеграция робототехники в религиозные практики началась во втором десятилетии XXI века: большинство исследуемых в настоящей работе автоматизированных моделей было представлено в 2017–2018 гг. Основным месторасположением цифровых проповедников остается место общего религиозного собрания – храм, монастырь, молитвенный дом – в этом отношении нельзя говорить о том, что религиозная робототехника ориентирована на массового потребителя и является трендом религиозной культуры.

При этом, как показывает анализ медиаконтента, посвященного цифровизации религии, с 2020 г. наблюдается спад интереса к религиозной робототехнике, и, напротив, активация вовлеченности верующих в виртуальные способы осуществления религиозных практик (таких как, например, виртуальные приходы, онлайн-исповедь, трансляция богослужений и т.д.). Можно предположить, что с высокой долей вероятности причиной тому являются социальные ограничения, связанные с пандемией Covid-19, начавшейся 30 января 2020 г. С другой стороны, автоматизированные модели, скорее всего, уступили массовому распространению чат-ботов с генеративным искусственным интеллектом: один из первых – ChatGPT – был запущен 30 ноября 2022 г. компанией OpenAI. За последние три года было анонсировано несколько проектов разработки религиозных чат-ботов – от пародийного православного «ТроицаGPT» до иудейского «РобоРабби» и мусульманского «София».

Можно сказать, что сейчас роботы в религиозных организациях занимают промежуточное положение между цифровыми инструментами, используемыми в религиозных практиках («кибер-свечки»

или электронные звонари) – с одной стороны, и искусственным интеллектом, обладающим способностью к коммуникации на естественном языке – с другой. По своему функционалу «религиозный робот» может быть причислен к типу социальных роботов, поскольку в его компетенции находится ряд соответствующих социальных ролей, таких как коммуникативная, религиозно-просветительская, педагогическая, обрядовая и т.д.

Дополнительно отметим, что социальная робототехника относится к сервисным роботам, которые предназначены для решения прикладных задач, связанных с организацией жизнедеятельности человека в разных областях, исключая промышленную сферу [Зильберман, 2016, с. 306]. Основным параметром определения социального робота является его способность к социальному взаимодействию, или, выражаясь в терминах современных исследований социальной робототехники, социальный или культурный интерфейс [там же, с. 308]. Последнее определяет характер взаимодействия людей и роботов.

Интеракция человека и робота (Human-Robot Interaction, HRI) является, между тем, отдельным дисциплинарным направлением в социально-гуманитарной области науки. Здесь также имеется большое количество различных теоретических вопросов и проблем, сформулированных, главным образом, вокруг особенностей восприятия человеком автономных интеллектуальных систем в целом и пользовательских ожиданий насчет внешнего облика и программируемого поведения роботов. Представления людей о том, какими роботы должны быть и что они должны уметь делать, влияют на проектирование последних и задают тон техническим разработкам в этой области. Главным фактором формирования воображаемого образа робота является склонность человека к антропоморфизации предметов и явлений окружающей действительности.

Антропоморфизм, понимаемый как «наделение неодушевленных объектов и нечеловеческих сущностей человеческими свойствами и характеристиками» [Середкина, 2020, с. 57], в свою очередь является эволюционным когнитивным механизмом, который способствует адаптации человека к окружающей среде. Антрополог Стюарт Гатри пишет, что антропоморфизм на самом деле имеет большое количество разнообразных проявлений: от сравнения облаков с атрибутами человеческой жизни до восприятия животных как сознательных существ наравне с homo sapiens [Guthrie, 1993, с. 92]. Он выделяет несколько стадий антропоморфизации, на которых

происходит олицетворение животных и техники. «На втором уровне антропоморфизма люди думают, что вещи и события обладают важными человеческими качествами, такими как символизм, присущий человеку. Это включает в себя как религиозное восприятие – например, интерпретация землетрясения или СПИДа как послания или наказания, или олицетворение шторма в качестве бога Тора – так и секулярное восприятие – например, мыслящие растения и животные, машины, понимающие человеческий язык. Этому второму уровню антропоморфизма особенно подвержены компьютеры» [ibid., p. 93]. Надо сказать, что в 1993 г., когда книга Гатри была опубликована, этот аспект выглядел крайне актуальным, и сегодня, более тридцати лет спустя, мы можем констатировать, что антропоморфизация техники только лишь усиливается по мере ее развития, особенно с учетом действительного распространения «машин, понимающих человеческий язык».

С другой стороны, антропоморфизм тоже является довольно ограниченным явлением, поскольку этот когнитивный навык обусловлен развитием психики. Невозможно не согласиться, что взрослый человек в своем восприятии проводит четкую границу между человеческим и человекоподобным, несмотря на то что последнее может быть представлено как полноправный объект коммуникации. С этой точки зрения можно говорить о различных формах антропоморфизма в зависимости от того, каков предмет олицетворения: так, например, антропоморфизация компьютера будет отличаться от антропоморфизации домашнего животного, а детский антропоморфизм будет совершенно иным, нежели взрослый. По мнению исследователей, для социальной робототехники антропоморфизм выступает отдельной формой, которая имеет прикладное значение, способствуя укреплению социальных связей [Середкина, 2020].

В восприятии людей робот, интегрированный в социальные практики, должен иметь не только навыки общения, но и человекоподобный внешний облик. В отношении религиозных роботов можно отметить такую особенность, как религиозное «одеяние» автоматизированных «служителей». Наиболее ярко это проявляется в примерах восточных религиозных культур: роботы Сян’эр и Пеппер, а также разработанный в Японии робот СанТО имеют в своем дизайне специальное «облачение», позволяющее идентифицировать их с определенной религиозной традицией. В то же время некоторые кейсы, относящиеся к христианской традиции, в частности BlessU2, демонстрируют минимум антропоморфных черт

и не имеют никакого одеяния. Предположительно это связано с тем, что в протестантизме одежда и, в целом, внешний вид священнослужителей не имеет сакрального или иного символического статуса.

В этом контексте интересен также пример гуманоида Софии, получившего «гражданство» Саудовской Аравии в 2017 г. Несмотря на то, что человекоподобный робот не использовался в религиозном контексте, его внешний вид и поведение вызвало общественное возмущение в связи с отсутствием хиджаба и свободным появлением на публике [Saudi Arabia … , 2017]. Этот кейс доказывает, что ожидания людей относительно роботов в религиозных культурах имеет дополнительную символическую нагрузку, связанную с каноническими предписаниями. Здесь также можно отметить наличие у роботов культурно обусловленных имен, имеющих символическое значение (Мусалем – «мирный», BlessU2 – «благословляю тебя тоже», Велдан – «небесная юность», Миндар – «сердце / ум» и т.д.).

Джасанофф отмечает, что, хотя «вписывание» социотехнических мнимостей в материальную культуру связано со стабильностью и нестабильностью социальных механизмов, не менее важными при этом оказываются «системы верований, из которых возникают эти материальные артефакты и которые придают им ценность и смысл» [Jasanoff, 2015, p. 322]. На наш взгляд, характер социотехнических мнимостей и дальнейшая их материализация в осязаемой культуре обусловлены не только универсальными когнитивными детерминантами, такими как антропоморфизация предметов среды, но также уникальными особенностями различных культур и религий.

Сопоставляя опыт интеграции робототехники в религиозную жизнь буддистов, христиан и мусульман, также можно заметить определенную разницу в восприятии статуса «кибер-служителя». Так, роботы-проповедники в христианстве (BlessU2 и СанТО) играют роль медиаторов или посредников в религиозной коммуникации общины. В текстах СМИ и исследованиях отмечается, что сами верующие не воспринимают роботизированных «служителей» как замену настоящему священнику, им лишь делегируется некоторая часть функций, которые состоят, в основном, в общении на религиозные темы [Löffler, Hurtienne, Nord, 2021]. Робот в восприятии прихожан не обладает особым статусом, в религиозной общине ценится его миссионерская и религиозно-просветительская роль.

На наш взгляд, ислам как авраамическая религия примыкает к христианскому пониманию роботов-«служителей» как посредников религиозно-просветительской коммуникации. В мусульманской

культуре робот главным образом выполняет педагогические функции и является посредником в религиозном воспитании: не случайно представленные выше немногочисленные кейсы демонстрируют в первую очередь знание роботами Корана и Сунны. Концепция исламского воспитания, в свою очередь, базируется на трех понятиях, характеризующих ее как прагматичный и рационально-ориентированный процесс: та‘лим (تعليم), тарбия (تربية), та’диб (تأديب). Понятие та’лим выражает структурированный и формальный способ передачи объективной информации и знаний. На практике воплощением та’лим является заучивание аятов Корана или изучение арабского языка. Тарбия отсылает к понятию нравственного совершенствования и воспитания личности, которое выражается в приобретении знаний о добродетелях, а та’диб означает дисциплинарное воздействие на воспитанника в целях исправления [Мухаметшин, 2025, с. 944]. Здесь можно усматривать фундаментальные для формирования образа робота-проповедника религиозные представления, связанные с ориентацией мусульманского воспитания на знания. Исходя из этого, робот в исламском контексте понимается прежде всего как «транслятор» религиозного знания, не наделенный особым сакральным статусом.

В то же время в современном буддийском вероучении робот интерпретируется не только как посредник, но и как сущность, вбирающая в себя божественную природу, или «теоморф» – «робот, который воплощает форму и сущность сверхъестественного существа или объекта внутри религии» [Ackerman, 2018]. Так, андроид Миндар, выступая одной из реинкарнаций богини милосердия Канон, понимается как искусственное тело, воплощающее в себе природу Будды [Android Kannon …]. Это верование подкрепляется пассажем из Лотосовой Сутры, одного из самых почитаемых махаянских текстов Восточной Азии, где указано, что Будда может обрести воплощение в совершенно различных телах [Трубникова, 2017].

Масахико Мори в книге «Будда в роботе» отмечает, что такая интерпретация требует особого понимания природы будды, то есть признания того, что она пронизывает весь мир и потому требует этичного отношения ко всем объектам окружающего мира, будь они естественными или искусственными: «Когда мы забываем оказывать должное уважение природе будды в ветре и воде, тайфуны и наводнения сообщают нам о нашей ошибке и недвусмысленно показывают, что мы не соответствовали природе будды внутри себя. Когда мы забываем о природе будды в автомобилях и других

созданных нами машинах, к нам приходит предупреждение в виде несчастных случаев или загрязнения окружающей среды. Все во Вселенной постоянно говорит нам о том, что способ усовершенствовать нашу собственную природу будды – это уважать природу будды в других вещах и других людях» [Mori, 1981, p. 182].

Доктринальная позиция относительно всеохватывающей природы Будды выражается во фразе хидзё: дзё: буцу (яп. 情成佛, «становление будды в [вещах] не чувствующих / не сознающих»). Она означает, что природа будды присутствует в вещах, которые можно воспринять чувствами. «Все это относится к горам, рекам, растениям, рукотворным вещам – к любой части мира, выстраиваемого мыслью сознающего существа, коль скоро говорить о познаваемом мире вне познающей мысли невозможно, как невозможно и рассматривать множественную, изменчивую человеческую мысль отдельно от того, чему она противопоставлена: от целостной неизменной мудрости будды» [Трубникова, 2017, с. 14].

В этом контексте стоит также упомянуть буддийское учение «трикая», (санскр. त्रिकाय, trikāya, кит. 三身, сань шэнь – «три тела») описывающего три способа телесного воплощения Будды. Согласно этой концепции, Будда представляет собой многомерную духовную реальность, которая обладает тремя способами существования: Дхармакая (санскр. धर्मकाय, dharmakāya, кит. 法身, фа шэнь – «сущностное тело» / «тело Закона»); Самбхогакая (санскр. संभोगकाय, sambhogakāya, кит. 報身, бао шэнь – «тело блаженства» / «божественное тело») и Нирманакая (санскр. निर्माणकाय, nirmāṇakāya, кит. 化身, хуа шэнь – «феноменальное тело» / «тело воплощения»). Последнее представляет собой проявление Будды в обыденном мире. Следуя логике этого концепта, можно говорить о том, что принц Сиддхартха Гаутама был нирманакаей Будды, его историческим воплощением. В тибетском буддизме, однако, это понятие распространяется на все воплощения будд и бодхисаттв.

Важно отметить, что учение о трех телах Будды имеет преимущественное значение для буддийского представления о телесности вообще и об искусственных телах в частности. Исследователи отмечают, что практика создания и почитания культовых образов в общебуддийских представлениях «сама по себе несет благие заслуги» [1, с 35]. Благодаря иконографическому канону и специальному ритуалу завершения образа кайгэн-куё (яп. 開眼供養, kaigen kuyō – «обряд открывания глаз») статуя наделялась душой. Известно, что такая церемония проводилась также над роботом Мин-

даром, благодаря чему он функционирует не только как культовая статуя буддийского храма, но и как живой образ [Ванеян, 2021, с. 205].

Буддийское восприятие роботов в целом является довольно позитивным. «Возможно, многовековой опыт почитания элементов мира природы и уважение к рукотворным вещам позволяют японцам легче принять роботов в повседневной жизни и отнестись к ним с дружелюбием. Ведь вера в “природу будды” имеет колоссальное значение, когда мы говорим о восприятии мира вещей: если в европейской традиции между человеком и всем остальным миром есть четкая грань, то в японо-буддийской все объединено этой “природой”» [там же, с. 210]. На наш взгляд это наблюдение не только демонстрирует разницу между европейской и восточной духовной традицией, но и указывает на фактор, устанавливающий разницу между социотехническим воображаемым на Востоке и Западе, включая его «вписывание» или материализацию в религиозной культуре.

Заключение

Применение концепции социотехнических мнимостей к феномену технологической модернизации религии является в определенном смысле расширением исходной теории Шейлы Джасанофф, которая, в свою очередь, анализировала политический извод искомого понятия, но допускала, что коллективное социотехническое воображаемое может возникать не только на глобальном социально-политическом или национальном уровне, но и на локальном уровне групп и сообществ. Хотя замысел данной работы обладает новизной и исследовательским потенциалом, аргументация и результаты представленного анализа носят дискуссионный характер. К дальнейшему обсуждению могут быть представлены следующие тезисы.

Во-первых, использование роботов в религиозных практиках является «вписыванием» *локального* социотехнического воображаемого, то есть ожиданий людей насчет конвергенции религий и технологий, в современную материальную культуру. Роботы как материальные артефакты современной религиозной культуры относятся к социальной робототехнике и отражают ожидания людей о том, как должны выглядеть и действовать роботы такого типа.

Во-вторых, «вписывание» (embedding) роботов в религиозную культуру в качестве материально-технического артефакта происходит в том числе благодаря когнитивному навыку *антропоморфизации*, обеспечивающему воображаемому образу роботов

обладание человекоподобным внешним видом, вплоть до религиозного облачения, которое имеет сакральное или иное символическое значение в ряде религиозных традиций.

В-третьих, в процессе материализации имажинативных образов и идей относительно технологических артефактов особое место занимают *системы верований*, в рамках которых происходит аккультурация социотехнического воображаемого и религиозных представлений. Исходя из этого, можно выявить разницу между восточными и западными религиозными традициями в плане восприятия религиозной робототехники.

В-четвертых, в европейском христианском, ближневосточном исламском и восточноазиатском буддийском культурном пространстве роботы-«служители» имеют разные оттенки восприятия: робот выступает, с одной стороны, в качестве *медиатора* или посредника в религиозной коммуникации и религиозном воспитании; с другой – как культовый «живой образ», *теоморфная* сущность, вбирающая в себя божественную природу. На наш взгляд, образ робота, а также ожидания людей о его функциональном статусе, предваряются религиозными представлениями о теле и душе, включая педагогические, эстетические и коммуникативные аспекты.

Список литературы

Ванеян Е.С. «Спектр телесности» японской буддийской скульптуры // Искусственное тело в мировой интеллектуальной и художественной культуре / отв. ред. А.В. Голубков, М.А. Штейнман. – Москва : ИМЛИ РАН, 2023. – С. 31–57.

Ванеян Е.С. Бодхисаттва-андроид Mindar из храма Кодайдзи в Киото и традиции буддийской пластики // Культура Востока. Вып. 5. Поиск созвучий. К 90-летию С.Н. Соколова-Ремизова. – Москва : Государственный музей Востока, 2021. – С. 202–215.

Виноградова Т.В. Концепция социотехнических мнимостей Шейлы Джасанофф (обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 8, Науковедение. 2019. – № 2. – С. 80–112.

Зильберман Н.Н., Стефанцова М.А. Социальный робот: подходы к определению понятия // Russian Journal of Education and Psychology. 2016. – № 11 (67). – С. 297–312.

Иранских детей молитвам будут учить роботы // Novate.ru. – 02 февраля 2014. – URL: https://novate.ru/news/2998/ (дата обращения: 07.12.2025).

Мусульманин из Ирана собрал робота для обучения детей намазу // Islam Today. – 26 февраля 2014. – URL: https://islam-today.ru/novosti/2014/02/26/video-musulmanin-iz-irana-sobral-robota-dla-obucenia-detej-namazu/ (дата обращения: 07.12.2025).

Мухаметшин Р.М. Концептуальные аспекты исламского образования // Minbar. Islamic Studies. 2025. – № 18 (4). – С. 926–945.

Первый изготовленный в Саудовской Аравии робот знает Коран и разбирается в хадисах : видео // Ummet.kz : духовно-просветительский портал Республики Ка-

захстан. – 03 мая 2018. – URL: https://ummet.kz/ru/news-ru/343-world-news/7639-pervyj-izgotovlennyj-v-saudovskoj-aravii-robot-znaet-koran-i-razbiraetsya-v-khadisakh-video.html (дата обращения: 08.12.2025).

Середкина Е.В. Философские основания прикладного антропоморфизма в социальной робототехнике // Технологос. 2020. – № 4. – С. 56–63.

Трубникова Н.Н. И все-таки становятся ли буддами травы и деревья? // Осмысление природы в японской культуре / отв. ред. А.Н. Мещеряков. – Москва : Изд. дом «Дело», 2017. – С. 9–38.

Ackerman E. Can a Robot be Divine? Researchers Explore Whether Robots Can Become Useful Sacred Objects in a Religious Context // IEEE Spectrum. – 07 June 2018. – URL: https://spectrum.ieee.org/can-a-robot-be-divine (date of access: 07.12.2025).

Android Kannon Mindar Relates to the Heart Sutra // Kodaiji Official Website. – URL: https://www.kodaiji.com/mindar/index.html (date of access: 01.12.2025).

Gibbs S. The Future of Funerals? Robot Priest Launched to Undercut Human-led Rituals // The Guardian. – 23 August 2017. – URL: https://www.theguardian.com/technology/2017/aug/23/robot-funerals-priest-launched-softbank-humanoid-robot-pepper-live-streaming (date of access: 02.12.2025).

Guthrie S.E. Faces in the Clouds: A New Theory of Religion. – New York; Oxford : Oxford University Press, 1993. – 290 p.

Jasanoff Sh. Imagined and Invented Worlds // Dreamscapes of Modernity: Sociotechnical Imaginaries and the Fabrication of Power / Sh. Jasanoff, S.-H. Kim (eds.). – Chicago : University of Chicago Press, 2015. – P. 321–341.

Jasanoff Sh., Kim S.-H. Sociotechnical Imaginaries and National Energy Policies // Science as Culture. 2013. – Vol. 22, N. 2. – P. 189–196.

Löffler D., Hurtienne J., Nord I. Blessing Robot BlessU2: A Discursive Design Study to Understand the Implications of Social Robots in Religious Context // International Journal of Social Robotics. 2021. – Vol. 13. – P. 569–586.

McCurry J. Japan : Robot Dogs Get Solemn Buddhist Send-off at Funerals // The Guardian. – 3 May 2018. – URL: https://www.theguardian.com/world/2018/may/03/japan-robot-dogs-get-solemn-buddhist-send-off-at-funerals (date of access: 03.12.2025).

Meet Xian'er, World's First Robot Monk! // New China TV : Video. – 1 December 2016. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=A56_Fr6PDYw (date of access: 01.12.2025).

Mori M. The Buddha in the Robot. A Robot Engineer's Thoughts on Science and Religion. – Tokyo : Kosei Publishing Co, 1981. – 192 p.

Saudi Arabia Becomes the First Country to Grant Citizenship to a Robot As Critics Say It Now Has "More Rights Than Women" // Daily Mail. – 26 October 2017. – URL: https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-5020787/Robot-granted-CITIZENSHIP-Saudi-Arabia-world-first.html (date of access: 26.03.2026).

Taylor Ch. Modern Social Imaginaries. – Durham : Duke University Press, 2004. – 215 p.

The Essence of Buddhism as Expounded by the Android Kannon, Mindar – Overcoming Manifold Suffering to Attain Peace and Tranquility // Kodaiji Official Website. – URL: https://www.kodaiji.com/mindar/press_data/data02.pdf (date of access: 01.12.2025).

The Creation of SanTO: A Robot with "Divine" Features / Trovato, G., Lucho, C., Ramon, A., Ramirez, R., Rodriguez, L., Cuellar, F. // 15th International Conference on Ubiquitous Robots, UR. Institute of Electrical and Electronics Engineers Inc. – 2018. – P. 437–442.

References

Ackerman, E. Can a Robot be Divine? Researchers Explore Whether Robots Can Become Useful Sacred Objects in a Religious Context. In *IEEE Spectrum.* 07 June 2018. URL: https://spectrum.ieee.org/can-a-robot-be-divine (date of access: 07.12.2025).

Android Kannon Mindar Relates to the Heart Sutra. In *Kodaiji Official Website*. URL: https://www.kodaiji.com/mindar/index.html (date of access: 01.12.2025).

Gibbs, S. The Future of Funerals? Robot Priest Launched to Undercut Human-led Rituals. In *The Guardian*. 23 August 2017. URL: https://www.theguardian.com/technology/2017/aug/23/robot-funerals-priest-launched-softbank-humanoid-robot-pepper-live-streaming (date of access: 02.12.2025).

Guthrie, S.E. *Faces in the Clouds: A New Theory of Religion.* New York; Oxford: Oxford University Press Publ., 1993. 290 p.

Iranskikh detei molitvam budut uchit' roboty [Iranian Children Will Be Taught Prayers by Robots]. In *Novate.ru*. 02 February 2014. URL: https://novate.ru/news/2998/ (date of access: 07.12.2025). (In Russ.)

Jasanoff, Sh. Imagined and Invented Worlds // *Dreamscapes of Modernity: Sociotechnical Imaginaries and the Fabrication of Power,* Sh. Jasanoff, S.-H. Kim (eds.). Chicago, University of Chicago Press Publ., 2015, pp. 321–341.

Jasanoff, Sh., Kim, S.-H. Sociotechnical Imaginaries and National Energy Policies. In *Science as Culture*. Vol. 22, no. 2, 2013, pp. 189–196.

Löffler D., Hurtienne J., Nord I. Blessing Robot BlessU2: A Discursive Design Study to Understand the Implications of Social Robots in Religious Context. In *International Journal of Social Robotics*. Vol. 13, 2021, pp. 569–586.

McCurry, J. Japan : Robot Dogs Get Solemn Buddhist Send-off at Funerals. In *The Guardian*. 3 May 2018. URL: https://www.theguardian.com/world/2018/may/03/japan-robot-dogs-get-solemn-buddhist-send-off-at-funerals (date of access: 03.12.2025).

Meet Xian'er, World's First Robot Monk! In *New China TV : Video.* 1 December 2016. URL: https://www.youtube.com/watch?v=A56_Fr6PDYw (date of access: 01.12.2025).

Mori, M. *The Buddha in the Robot. A Robot Engineer's Thoughts on Science and Religion*. Tokyo, Kosei Publishing Co, 1981. 192 p.

Mukhametshin, R.M. Kontseptual'nye aspekty islamskogo obrazovaniia [Conceptual Aspects of Islamic Education]. In *Minbar. Islamic Studies*, no. 18 (4), 2025, pp. 926–945. (In Russ.)

Musul'manin iz Irana sobral robota dlia obucheniia detei namazu [Iranian Muslim Assembled a Robot to Teach Children Namaz]. In *Islam Today*. 26 February 2014. URL: https://islam-today.ru/novosti/2014/02/26/video-musulmanin-iz-irana-sobral-robota-dla-obucenia-detej-namazu/ (date of access: 07.12.2025). (In Russ.)

Pervyi izgotovlennyi v Saudovskoi Aravii robot znaet Koran i razbiraetsia v khadisakh: video [The First Robot Made in Saudi Arabia Knows the Quran and Understands Hadiths : Video]. *Ummet.kz: dukhovno-prosvetitel'skii portal Respubliki Kazakhstan*. 03 May 2018. URL: https://ummet.kz/ru/news-ru/343-world-news/7639-pervyj-izgotovlennyj-v-saudovskoj-aravii-robot-znaet-koran-i-razbiraetsya-v-khadisakh-video.html (date of access: 08.12.2025). (In Russ.)

Saudi Arabia Becomes the First Country to Grant Citizenship to a Robot As Critics Say It Now Has "More Rights Than Women". In *Daily Mail*. 26 October 2017. URL:

https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-5020787/Robot-granted-CITIZENSHIP-Saudi-Arabia-world-first.html (accessed: 26.03.2026).

Seredkina, E.V. Filosofskie osnovaniia prikladnogo antropomorfizma v sotsial'noi robototekhnike [Philosophical Foundations of Applied Anthropomorphism in Social Robotics]. In *Tekhnologos,* no. 4. 2020, pp. 56–63. (In Russ.)

Taylor, Ch. *Modern Social imaginaries.* Durham, Duke University Press Publ., 2004. 215 p.

The Essence of Buddhism as Expounded by the Android Kannon, Mindar – Overcoming Manifold Suffering to Attain Peace and Tranquility. In *Kodaiji official website*. URL: https://www.kodaiji.com/mindar/press_data/data02.pdf (date of access: 01.12.2025).

Trovato G., Lucho C., Ramon A., Ramirez R., Rodriguez L., Cuellar F. The Creation of SanTO: A Robot with "Divine" Features. In *15th International Conference on Ubiquitous Robots, UR. Institute of Electrical and Electronics Engineers Inc*. 2018, pp. 437–442.

Trubnikova, N.N. I vse-taki: stanovyatsya li buddami travu i derev'ya? [And Yet: Do Grass and Trees Become Buddhas?]. In *Osmyslenie prirody v yaponskoi kul'ture* [*Understanding Nature in Japanese Culture*], ed. by Meshcheryakov A.N. Moscow, Delo Publ., 2017, pp. 9–38. (In Russ.)

Vaneian, E.S. *"Spektr telesnosti" yaponskoi buddiiskoi skulptury* [The "Spectrum of Corporeality" of Japanese Buddhist Sculpture]. In *Iskusstvennoe telo v mirovoi intellektual'noi i khudozhestvennoi kul'ture* [*Artificial Body in World Intellectual and Artistic Culture*], ed. by A.V. Golubkov, M.A. Shteinman. Moscow, IMLI RAN Publ., 2023, pp. 31–57. (In Russ.)

Vaneian, E.S. Bodkhisattva-android Mindar iz khrama Kodaidzi v Kioti i traditsii buddiiskoi plastiki [Bodhisattva-Android Mindar from Kodaiji Temple in Kyoto and the Traditions of Buddhist Sculpture]. In *Kul'tura Vostoka*. Iss. 5. Moscow, Gosudarstvennyi muzei Vostoka Publ., 2021. pp. 202–215. (In Russ.)

Vinogradova, T.V. Kontseptsiya sotsiotekhnicheskikh mnimostei Sheily Dzhasanoff (obzor) [Sheila Jasanoff's Concept of Socio-Technical Fictions (Review)]. In *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriia 8, Naukovedenie* [*Social and Humanitarian Sciences. Domestic and Foreign Literature. Series 8, Science Studies*], no. 2, 2019, pp. 80–112. (In Russ.)

Zil'berman, N.N., Stefantsova, M.A. Sotsial'nyi robot: podkhody k opredeleniiu poniatiia [Social Robot: Approaches to Defining the Concept]. In *Russian Journal of Education and Psychology,* no. 11 (67), 2016, pp. 297–312. (In Russ.)

УДК 392 (= 512. 157) 5. 10. 1. DOI: 10.31249/hoc/2026.02.04

Миронова М.Т.*[*1], Ефимова Л.С.*[*2]

СЕМИОТИКА КАМЛАНИЯ «ЫТЫК ДАБАТЫЫ» В СИСТЕМЕ ШАМАНСКИХ ТРАДИЦИЙ ЯКУТОВ ©

Аннотация. В шаманской культуре якутов характерны камлания под названием «*Ытык дабатыы* (Священное вознесение)». Некоторые обряды проводились с целью умилостивления Высшего божества – *Күрүө Дьөһөгөй Айыы* и других божеств. Иногда в зависимости от целевой направленности «*Ытык дабатыы*» представлял собой один из многих шаманских обрядов, направленных на выздоровление больного и восстановление гармонии между человеком и миром темных духов. В фокусе исследования семиотический анализ этого камлания, направленный на исцеление от различных болезней. Объектом исследования является система шаманской культуры якутов, предметом выступает семиотика шаманского камлания «*Ытык дабатыы*». Материалами для исследования послужили тексты шаманских камланий, собранные ис-

[*1]***Миронова Марианна Трофимовна*** *– аспирант гр. А-ТИКИ-23 Института языков и культуры народов Северо-Востока РФ, «Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова», Якутск, Россия; fire_diamond@mail.ru*

Mironova Marianna Trofimovna *– Postgraduate Student at the Institute of Languages and Culture of the Peoples of the North-East of the Russian Federation, North-Eastern Federal University named after M.K. Ammosov, Yakutsk, Russia; fire_diamond@mail.ru*

[*2]***Ефимова Людмила Спиридоновна*** *– доктор филологических наук, доцент СВФУ, заведующая кафедрой «Культурология» Института языков и культуры народов Северо-Востока РФ, «Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова», Якутск, Россия; ludmilaxoco@mail.ru*

Efimova Lyudmila Spiridonovna *– DSc in Philology, NEFU Associate Professor, Head of the Department of Cultural Studies at the Institute of Languages and Culture of the Peoples of the North-East of the Russian Federation, North-Eastern Federal University named after M.K. Ammosov; ludmilaxoco@mail.ru*

© Миронова М.Т., Ефимова Л.С., 2026

следователями в разных регионах Якутии, в частности в Вилюйском (1922–1925 гг.), Верхоянском (1867–1872 гг.) округах и центральных (конец XIX – начало XX вв.) районах. На основе проведенного исследования авторы пришли к выводу, что несмотря на существование нескольких региональных традиций (вилюйской, северной, центральной), общая структура и семиотика обряда аналогичны. Это подтверждается на основе анализа коммуникативной модели и восьми культурных кодов, которые формируют сложную знаковую систему камланий. Основным элементом для всех традиций является объект жертвоприношения – конь определенной масти (*ытык*), выступающий в качестве «дара» темным силам («темные силы» – выражение местной традиции) Верхнего мира для их умилостивления и благосклонности.

Ключевые слова: ытык дабатыы; священное вознесение; жертвоприношение; шаманизм; камлание; обряд; культурология; якутский шаманизм; семиотика; жертвенное животное; шаман

Поступила: 20.01.2026 Принята к печати: 03.03.2026

Для цитирования: *Миронова М.Т., Ефимова Л.С.* Семиотика камлания «Ытык дабатыы» в системе шаманских традиций якутов // Вестник культурологии. – 2026. – № 2(117). – С. 72–93. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.04

Mironova M.T., Efimova L.S.

Semiotics of the “Ytyk Dabatyy” Shamanic Rite in the System of the Yakut Shamanic Traditions

Abstract. In the shamanic culture of the Yakuts, the shamanic rite known as “Ytyk Dabatyy (Sacred Ascension)” is a characteristic practice. Some of these rituals were performed to appease the Supreme Deity, Kyurye Jyehyegei Ajyy, and other deities. In some cases, depending on the intended purpose, “Ytyk Dabatyy” was a shamanic ritual aimed at healing the sick and restoring harmony between humans and the world of dark spirits. This study focuses on the semiotic analysis of this ritual, particularly its textual component and its therapeutic function. The object of the study is the system of the Yakut shamanic culture, and the subject is the semiotics of the shamanic ritual “Ytyk Dabatyy” performed for the recovery of a patient. The material for the study consists of the texts of shamanic rituals collected by researchers in various regions of Yakutia, particularly in the Vilyuisk, Verkhoyansk, and central districts. Based on

this research, the authors concluded that despite the existence of several regional traditions (Vilyuisk, Northern, and Central), the general structure and semiotics of the rite are similar. This is confirmed by the identification of eight cultural codes (temporal, spatial, etc.), which form a complex sign system of shamanic rituals. The unifying element for all traditions is the sacrificial object, a horse of a specific color (ytyk), which acts as the central gift to the dark spirits of the Upper World in order to appease and gain their favor.

Keywords: ytyk databyy; sacred ascension; sacrifice; shamanism; ritual; cultural studies; Yakut shamanism; semiotics; sacrificial animal; shaman

Received: 20.01.2026 Accepted: 03.03.2026

For quoting: *Mironova M.T., Efimova L.S.* Semiotics of the "Ytyk Dabatyy" Shamanic Rite in the System of the Yakut Shamanic Traditions // Herald of Culturology. – 2026. – No.2(117). – P. 72–93. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.04

Введение

В исследовании сибирского шаманизма Е.С. Новик (1941–2014) обосновала закон бытования обрядовой традиции, на основе которого выявлена синтагматическая структура шаманских камланий. Согласно теории исследовательницы, шаманские камлания состояли из трех блоков. Начальный блок определял три функции, предопределял «неблагополучное состояние коллектива или отдельного его члена, предшествующее камланию (функция 'беда', 'недостача', влечет за собой приглашение шамана, в лице которого заказчик получает силу, способную ликвидировать это отрицательное состояние (функция 'вызов посредника'. Приготовление необходимых ритуальных предметов и жертвоприношений реализует пропповскую функцию начало противодействия)» [Новик, 2004, с. 98].

Следующей функцией выступало 'выведывание – выдача' или 'узнавание шаманом причины несчастья'. Второй блок должен был разрешать четыре функции по принципам: 'борьба – победа', 'перемещение – отправка', 'просьба – согласие', 'получение объекта'. Третий блок также разрешал три функции камлания как «ликвидация недостачи», 'предсказание' и 'награждение героя'. Е.С. Новик считала, что «композиционная схема камланий представляет собой эстафетную цепочку» [там же, с. 104], где фигурировали: *заказчик* –

шаман (медиатор) – люди – духи. По признанию исследователя, «сюжет камланий подчинен не только правилам синтаксиса и правилам кодирования сообщений как цепочек знаков», поэтому обряд «имеет смысл рассматривать не только в семиотическом плане (т.е. как текст, в котором закодировано некоторое сообщение), но и в коммуникативном аспекте, когда текст строится таким образом, чтобы служить способом управления поведением адресата» [там же, с. 108]. Другой исследователь Е.В. Нам подчеркивает, что «шаманскую традицию целесообразно рассмотреть именно как семиотическую систему, основу которой составляют различные варианты коммуникации» [Нам, 2021, с. 30]. Так, исследователи подчеркивают закодированные текстовые сообщения шаманских камланий. Поэтому на сегодняшний день актуальным представляется более глубокий, детальный анализ семиотики шаманских камланий.

Древние якуты верили, что человек болеет из-за вселившихся в него духов болезней, и чтобы выздороветь было необходимо выгнать из человека злых духов. Г.У. Эргис (1908–1968) при классификации шаманских камланий выделял первыми камлания, посвященные излечению больных. К ним относилось камлание (или, по определению исследователя – мистерия) «*Ыtык дабатыы*». Г.У. Эргис впервые давал научное определение «*ытык дабатыы (ытык туруоруу, ытык көтөҕүү)* – поднимание, ытык – священное животное, посвященное духам и божествам верхнего мира» [Эргис, 1945, с. 53]. Семантику камлания он передавал следующим образом:

«Злого духа, спустившегося с верхнего мира, вселяют в лошадь и направляют в сопровождении шамана в места его обитания. Мистерия посвящена культу духов девяти родов верхнего мира, которые являются владельцами и почитателями определенной масти лошадей. Названия этих духов в Сунтарском и др. районах следующие: 1) *Бар дьаҕыл сылгылаах*; 2) *Туой күрэҥ сылгылаах*; 3) *Кыыс кэрэ сылгылаах*; 4) *Хара сылгылаах*; 5) *Муна сылдьар мунаа маҕан сылгылаах*; 6) *Кугас маҥаас сылгылаах* и т.д. Наиболее сохранился этот культ в Сунтарском районе» [там же, с. 54].

Определенная жертва предопределялась шаманами при самых тяжелых случаях, когда духи болезней через шамана требовали ее взамен за выздоровление больного. Якуты должны были предоставить эти жертвоприношения только с помощью шаманов. Жертву называли *ытык* в значении «священный». У якутов *ытык* понимали, как «*урукку итэҕэлинэн: туох эрэ улахан тыыҥҥа толук бэриллиэхтээх, мээнэ тыытыллыбат ынах эбэтэр сылгы сүөһү*

(священный, жертвенный, неприкосновенный (по старинным якутским поверьям): о скоте, предназначенном для жертвоприношения)» [БТСЯЯ, т. 14, 2017, с. 557–558]. Этимологию слова некоторые исследователи относят к корню «*id* – значит ‘посылать, оставлять свободным’» [Потапов, 1977, с. 174], в котором, по нашему мнению, оказывается зафиксированной точка зрения адресанта обряда, «посылающего» животное в дар адресату и «освобождающего» его от использования в хозяйстве. Семантика термина *ытык* подчеркивает коммуникативный характер камлания. Жертвенный скот (*ытык)*, предназначенный темным силам Верхнего мира, древние якуты считали «даром» или жертвой.

Мы попытаемся осуществить анализ семиотики одного из видов шаманских камланий якутов под названием «*Ытык дабатыы* (Священное вознесение)». Рассмотрение шаманизма как семиотической системы требует определения природы символов (кодов) и их роли в знаковой системе камланий.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Общая характеристика «*Ытык дабатыы»*

При сравнительно-сопоставительном анализе девяти текстовых материалов шаманских камланий «*Ытык дабатыы*» трех региональных традиций (вилюйской, северной – на основе верхоянской локальной традиции – и центральной традиции – на основе Орджоникидзевского, ныне Хангаласского, района) можно выявить их общие и специфические черты.

В данной статье использованы текстовые материалы вилюйской шаманской традиции этнографа А.А. Попова (2008 г.). Целесообразным считаем включить материалы знатока, носителя традиционной культуры, в свое время практиковавшего как помощник (*кутуруксут*) у якутского шамана *Лаппаакы ойуун* – С.А. Звереева-Кыыл Уола (1996 г.; 2000 г.). Задействованы материалы верхоянской традиции, зафиксированные в трудах этнографа, фольклориста и политссыльного И.А. Худякова (1969 г.). Традиция центрального района камлания «*Ытык дабатыы*» рассмотрена на основе текстовых материалов нескольких сборников под общим названием «*Ойуун* (Шаман)» (1993 г.).

Согласно упомянутым материалам, целью всех шаманских камланий, по древним представлениям якутов, было спасение больных

от вселения темных сил, злых духов болезней. «Главной функцией шамана было лечение людей и скота путем совершения ритуальных действий, направленных на изгнание или умиротворение духов, причинивших болезнь» [Алексеев, 1984, с. 202]. По утверждениям хангаласского шамана Якова Охлопкова-*Дьаллаһын* (XIX век) [Шаман. Камлания = Ойуун кыырыылар, 1993, с. 27–28] и сунтарского шамана Саввы Афанасьевича Фомина-*Чыамаһын* (1874–1949 гг.) [там же, с. 57–61], камлания «*Ытык дабатыы*» проводились при сильном кашле (*сөтөл*), болях в спине (*көҕүс ырыыта*), туберкулезе, костном туберкулезе (*оҥуох түбүркүлүөһэ*), сумасшествии (*ширэн, мэнэрийэн ыалдьарга*), кожных болезнях (*сидьиҥ өлүү төрдүттэн баас буолан ыалдьар киһиэхэ*), проказе (*араҥ*) и т.д.

Семиотику шаманских камланий якутов «*Ытык дабатыы*» трех региональных традиций в культуре народа мы попытаемся рассмотреть как систему древних представлений, комплексных действий, выраженных в символах и кодах, посредством которых будут интерпретированы действия шамана. При работе с материалами камланий в качестве основного научного метода будем использовать структурно-семиотический анализ.

Коммуникативная модель «*Ытык дабатыы*»

Согласно коммуникативной модели Р.О. Якобсона, адресант посылает сообщение адресату, и для того, чтобы сообщение могло выполнять свои функции, необходимо учитывать следующие факторы. Во-первых, «**контекст** (context), о котором идет речь **<…>; контекст** должен восприниматься адресатом и либо быть вербальным, либо допускать верболизацию; код (code), полностью или хотя бы частично общий для адресата и адресанта (<…> кодирующего и декодирующего); и, наконец, контакт – физический канал и психологическая связь между адресантом и адресатом, обусловливающая возможность установить и поддержать коммуникацию» [Якобсон, 1975, с. 198]**.**

Под **контекстом** коммуникации в анализируемых традициях якутской шаманской культуры нам представляется весь комплекс шаманского камлания. Камлание включает все факторы, влияющие на понимание вербального текста (*алгыса*). Кроме *алгыса* в этот контекст предлагаем включить обстановку, время, место проведения шаманского камлания и др.

Во-вторых, **сообщение** выступает одним из главных факторов коммуникации. Шаманы (адресанты) посылали темным силам Верхнего мира (адресатам) сообщение в виде *алгысов*. Как уже было сказано, для того чтобы сообщение было понято адресатом, по теории Якобсона, необходимы такие факторы, как контекст, код и контакт. Шаманское камлание в якутской культуре можно представить, как контекст коммуникативной модели, в котором имелись несколько контактов и ряд кодов. Шаманское камлание представляется целым комплексом сложных действий. Согласно Л.С. Ефимовой, «якутский шаман в ходе камланий проводил *алгысы* духам-хозяевам трех миров» [Ефимова, 2013, с. 90–91]. Исследовательница предлагает различать *алгысы*, входящие в комплекс шаманских камланий якутов, и обозначает термином *алгысы шаманских камланий*.

Схема 1. Коммуникативная модель Р.О. Якобсона

На основе данной модели, можем предложить модель, отражающую коммуникацию шаманских камланий якутов. В камланиях адресантом всегда выступал шаман. Адресатом коммуникации являлись люди, духи-хозяева Срединного мира, Высшие божества Верхнего мира, темные силы всех трех миров согласно традиционной картине мира якутов. В-третьих, в коммуникативную схему камлания «*Ытык дабатыы*» мы дополнительно включаем в категорию адресанта (шамана) – **вспомогательные категории**. Одной из таких категорий являются **живые помощники** (*кутуруксут, үөтүһэр киһи, чороон тутааччы*) – *Адресанты*$_{жп}$ (*Адресант*$_{жп}$). Второй вспомогательной категорией выступают **сакральные по-**

мощники шамана (духи-помощники) – *Адресанты*$_{сп}$ (*Адресант*$_{сп}$). В схеме 2 эти адресанты указаны в последовательности, в которой они представлены в анализируемом камлании.

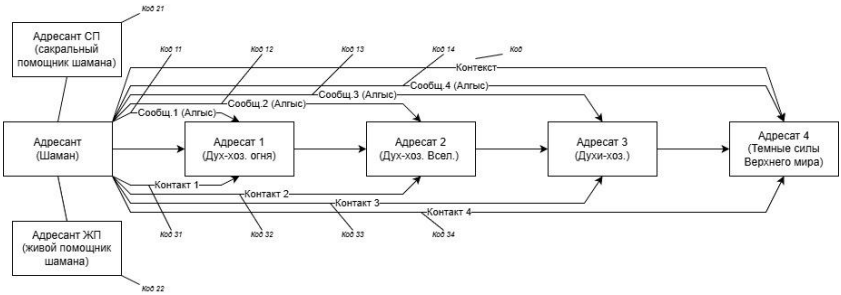

Схема 2. Коммуникативная модель шаманских камланий якутов

В составленной нами модели шаманского камлания «*Ытык дабатыы*», адресантом во всех трех региональных традициях шаманских камланий якутов всегда выступал шаман. Одними из помощников шамана выступали живые люди – *адресант*$_{жп}$, одним из них был *кутуруксут* (помощник шамана). В сунтарском варианте камлания информатор к *адресантам*$_{жп}$ относит *үөтүһэр киһи* (человек, умеющий петь и ударять в бубен, который сопровождал камлание) [Зверев, 2000, с. 45]. В этих материалах в качестве *адресанта*$_{жп}$ указан еще пожилой человек – держатель *чороона* с кумысом. Далее информатор в *адресанты*$_{жп}$ включал хозяина дома или другого человека, который подавал ему табак. Обычно, только такой помощник подавал предметы, используемые во время камлания, правильно высушивал бубен и священную стельку (*олбох*). В сунтарском варианте камлания «*Ытык дабатыы*» *адресантами*$_{жп}$ выступали также два сильных молодых человека, которые во время камлания, в случае падения шамана должны были быстро подхватить его. По материалам И.А. Худякова, *адресантом*$_{жп}$ выступал *кутуруксут* (по его термину – кормчий), который проводил обряды освящения шамана высеканием кремнием огня [Худяков, 1969, с. 338]. Во всех вариантах камланий присутствовали «сакральные помощники» шаманов – *адресанты*$_{сп}$ или так называемые «духи–помощники». По верованиям якутов, «шаману в его борьбе со злыми духами помогали многочисленные духи-помощники» [Алексеев, 2008, с. 123]. По данным А.А. Попова, «духов-помощников у

знаменитого шамана бывает не менее 47, у плохого – не более 3» [Попов, 2008, с. 44].

К адресатам камланий шаманы обращались последовательно, начиная с духа-хозяина огня и завершая главным адресатом. Первым адресатом шаманских камланий якутов всегда выступал дух-хозяин огня. Шаманы в начале камланий обращались к нему с просьбой защиты от разных препятствий и злых духов. Далее в зависимости от целевой направленности камланий последующие адресаты менялись. В некоторых камланиях вторым адресатом выступала дух-хозяйка Вселенной. Последующими адресатами выступали, например, *отмас иччилэрэ* ‘духи-хозяева трав и деревьев’, *алаһа дьиэ иччитэ* ‘дух-хозяин хлева’ и пр. Главными адресатами камланий «*Ытык дабатыы*» во всех трех традициях выступали темные силы Верхнего мира. Верхоянские шаманы называли одного из них «*Хаһыытыыр Хара Сылгылаах Ылгын Уола, быарын хаба ортотугар кытыылыыр сылгы сүрэхтээх, быарын саҕы хара мэҥнээх Бэгийэр Бэги Дьуорту тойон эһэм!* ‘Дедушка мой *Бэгийэр Бэги Дьуорту*, с черным родимым пятном величиною с печень, имеющий по самой середине печени сердце величиною с четырехтравого жеребца, младший сын, кричащего, имеющего черного конного скота’» [Худяков, 1969, с. 336]. Древние якуты считали его злым духом болезней, обитающим в Верхнем мире и посылающим болезни людям. Следовательно, в структуре шаманского камлания одним из главных адресатов выступал *Бэгийэр Бэги Дьуорту.* Вилюйский шаман обращался к «*Кыыс маҥаас сылгылаах, улуутуйар Улуу күтүрдэр! Тоҕус чүкчүргэн аас өлүү кыыһа* ‘Имеющие совершенно белых лошадей с черными головами, превозносящиеся знатные удальцы! Дочь девяти [болезней] «*Чукчургэн аас өлүү*»’» [Попов, 2008, с. 314]. Сунтарский шаман при лечении от проказы обращался к «*Хара дьаҕыл сылгылаах ийэтин ууһугар (араҥ ууһа)* 'имеющий лошадей с черными пятнами'» [Шаман. Камлания = Ойуун кыырыылар; Шаманы и рассказы … = Ойууннар … , 1993, с. 61]. По материалам С.А. Зверева-*Кыыл Уола* [Зверев, 2000, с. 79], полный цикл такого камлания проводился в течение трех лет и через девять ступеней (или седалищ). В первый год шаман поднимал священного жеребца определенной масти и обращался к *Дьаҕыл Буурай Тойон*. В сунтарской локальной традиции одним из главных адресатов выступал *Дьаҕыл Буурай Тойон.* Коммуникация между адресатом (шаманом), вспомогательными адресатами (живыми и сакральными помощниками), адресантами и сообществом характеризуется как сложный семио-

тический процесс, через который передаются культурные символы и верования.

Четвертым фактором камланий можно считать **контакты** (термин Якобсона). Во время шаманских камланий устанавливаются тесные связи между главным адресантом (шаманом), адресантами-помощниками шамана (живые и сакральные) и несколькими адресантами духами-хозяевами, между главным адресатом (темные силы Верхнего мира). Многочисленные контакты подразумевают употребление различных кодов, выражающих обстановку, время, место проведения, *алгыс* шаманского камлания. О функционировании кодов во время контактов между людьми говорил Ю.М. Лотман. «Система человеческих коммуникаций может строиться двумя способами. В одном случае мы имеем дело с некоторой наперед заданной информацией, которая перемещается от одного человека к другому, и константным в пределах всего акта коммуникации кодом. В другом речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды, а принимающий и передающий совмещаются в одном лице» [Лотман, 2000, с. 172]. Национальная, в том числе шаманская культура якутов имеет свои коды. «Каждую национальную культуру отличают специфические языковые образы, символы, образующие особый код культуры. С его помощью носитель языка описывает окружающий его мир, используя его в интерпретации своего внутреннего мира» [Маслова, 2025, с. 17]. Шаманские камлания якутов в семиотическом плане имеют свою знаковую систему, состоящую из различных кодов. В данной статье, подчеркивая семиотическую систему камлания «*Ытык дабатыы*» мы попытались выявить их специфические **коды**.

Семиотика «*Ытык дабатыы*»

Время проведения шаманского камлания «*Ытык дабатыы*» зависело от нескольких факторов, прежде всего, от состояния больного, от анимистических представлений народа саха и от состояния природы. Его можно определить, как **временной код**. В материалах С.А. Зверева-*Кыыл Уола*, в камланиях вилюйской региональной традиции, назначался день в промежутке времени между 22 мая и 12 июля. Обычно камлание начиналось вечером. В сунтарской локальной традиции камлание «*Ытык дабатыы*» проводилось с утра до поздней ночи. На завтрашний день оно продолжалось в виде ысыаха.

Временные аспекты демонстрируют, что в шаманских традициях якутов существовало устойчивое понятие о том, что шаманские камлания «*Ытык дабатыы*» проводились **весной и летом**. Согласно представлениям информатора, якутского шамана современного времени Н.Д. Макарова-*Охтоох Туһаанньыт*, в период с весны по лето связь людей с обитателями Верхнего мира усиливается. Он разъясняет, что в этот весенне-летний период времени обряды, посвященные обитателям Верхнего мира, проводятся поэтапно: обряд прошения (*айыылартан көрдөһүү*) – обряд благопожелания (встреча солнца)–собрание обитателей Верхнего мира–обряд жертвоприношения (*ыһыах*). С 13 мая по 19 мая это время, когда открываются врата Верхнего мира для жителей Срединного мира (для людей), когда завершается старый год и начинается новый год. С 21 по 22 июня считается временем для проведения обряда жертвоприношения, с целью задобрить обитателей Верхнего мира [ММТ].

Согласно мнению Е.В. Нам, «наиболее загадочной в шаманизме является практика шаманских путешествий, предполагающая наличие многомерного пространства и способность шамана с большей скоростью (или мгновенно) преодолевать огромные расстояния и добираться до самых далеких уголков “шаманского космоса”» [Нам, 2021, с. 396]. Автор связывает это с шаманскими особенностями восприятия времени. И делает предположение, что «шаман путешествует в иных мирах, изменяя меру времени» [там же]. Якутские шаманы «путешествовали» по трем мирам традиционной картины мира – Верхнему, Срединному и Нижнему. Во время обряда «*Ытык дабатыы*» шаман обращался к темным силам Верхнего мира и к духам-хозяевам Срединного мира. Путешествия шамана по трем мирам предлагаем обозначить **пространственным кодом.** Этим кодом объясняется само название камлания «*Ытык дабатыы*», в котором шаман, преодолевая многомерные пространства, возносится в Верхний мир со священным подношением для темных сил. Пространственный код показывает, что анализируемое шаманское камлание охватывает пространство двух миров – Срединного и Верхнего. Пространства других камланий менялись в зависимости от их целевой направленности.

По мифологическим представлениям якутов считалось, что темные силы Верхнего мира послали болезни, разрушающие верхнюю часть тела человека, а темные силы Нижнего мира – нижнюю часть его тела. Тогда, по совету удаганок, стали откупаться от этих болезней путем жертвоприношений [Ойунский =

Ойуунускай, 1975, с. 328]. Это был, как обменный (жертвенный) договор по принципу «дар – отдар». Жертвоприношения можно считать значимой формой обрядовых диалогических отношений шаманов с темными силами. Следует подчеркнуть особенности и специфику жертвоприношений шамана адресатам. Согласно М. Элиаде, шаман во время обряда жертвоприношения играл духовную роль, занимаясь исключительно мистической дорогой души принесенного в жертву животного [Элиаде, 2024, с. 128].

Другие исследователи шаманизма [Новик, 2004, с. 135] рассматривали такую форму, как способ установления коммуникации между священным и светским (людским) мирами посредством жертвы (жертвоприношений). Древние якуты верили, что, отдавая дар адресантам, они ждали от них «отдар». Предписания ответного дара являлись главными составляющими по принципу «дар – отдар». Мы предлагаем назвать эти жертвоприношения по обменному дару – **дарственным кодом**, так как здесь больше действует принцип дарения. От преподношения даров, зависели исходы камланий, поэтому дарственный код, на наш взгляд, выступал одним из определяющих категорий шаманских камланий «*Ытык дабатыы*». Дарственный код в камланиях трех разных региональных традиций предполагал в качестве жертвы – жеребца или кобылу определенной масти. В материалах В.Ф. Трощанского отмечается, что нельзя приносить в жертву скотину совершенно черной или совершенно белой масти, она непременно должна быть разномастной [Трощанский, 1903, с. 177]. К примеру, шаманы верхоянской традиции выбирали *түөрд атаҕа баһарҕастаах, бугуруолаах кутуруктаах, тиис өрөҕөтүн курдук өрөҕөлөөх, моойноох мэйиитин суоракка уган ылбыт курдук хара маҥаас атыыр сылгыбын…* (Черно-пегого жеребца, <…> с кольчатым хвостом, с животом, подобным животу белки, с четырьмя, как березовые колья, ногами…) [Худяков, 1969, с. 331]. Кроме основного дара к данному коду можно отнести обрядовые дары темным силам Верхнего мира *кумысом, арыы* (масло) и белые конские волосы. Водку или спирт использовали также как вид угощений. И.А. Худяков отмечал, что дар для Верхнего и Нижнего миров отличался, для Верхнего мира преподносили в жертву конный скот, для Нижнего мира – рогатый скот. По утверждению Л.С. Ефимовой, эти оппозиции и особенности дарственного кода зависели от древних мифологических представлений якутов, которые считали конный скот – «животными с теплым дыханием», рогатый скот – «животными с холодным дыха-

нием» [устное сообщение от 12.08.2025]. В материалах С.А. Зверева-Кыыл Уола и шаманов центральной традиции указывается, что якуты к *ытыку* – жертвенному жеребцу после обряда или до падежа священного животного относились очень бережно. Н.А. Алексеев отмечал, что «согласно религиозным верованиям якутов, злым духам Верхнего мира посвящался конный скот различных мастей. Коня, посвященного духам Верхнего мира, отпускали на волю. Хозяин не должен был на нем ездить, бить его, обрезать волосы с гривы или хвоста. Такого коня хоронили на лабазе» [Алексеев, 2008, с. 171]. Якуты не гнали *ытыка* – жертвенного жеребца, не тревожили, при встрече обходили стороной. Соседи-скотоводы старались пристроить своих кобыл к стаду этого священного жеребца. Когда *ытык* (жертвенный жеребец) падал своей смертью, его бережно выносили на лабаз (*араҥас*) и оставляли в лесу. В отличие от вилюйских и северных региональных традиций, шаман центрального района для угощения темных сил Верхнего мира просил отдельно от жертвенного животного еще и другого жеребца (*убаһа*), которого умертвляли священным способом. Варили сердце (иногда и печень) и преподносили на корзине (*өрүгдэ*). В некоторых случаях кровь животного (*убаһа*) разливали по самодельным рюмкам. В материалах И.А. Худякова отмечено, что «шаман выходит из юрты и идет к северу в лес; за ним везут мертвую лошадь на санях (и летом, и зимой). Там ее режут и снимают кожу вместе с копытами и головою. Не ломая ни одной кости, их вынимают, отделяя от мяса. Кости эти втаскиваются на вершину крепкого дерева и накрывают сверху кожею, головой обращают к северу» [Худяков, 1969, с. 336]. П.А. Ойунский подчеркивал, что поскольку «нужно было откупаться от болезней из Верхнего и Нижнего миров, то стало необходимым вещественно отмечать эти откупы, т.е. жертвы, в результате чего появились *кэрэх* (священное дерево) и его *куочай*. Именно по *куочай* можно узнать кому принесена жертва. Так, если ‘*куочай*’ острым концом обращен на юг и направлен вверх, то жертва принесена верхним *абааһы аймаҕа*, а если ‘*куочай*’ острым концом обращен на север с наклоном вниз, жертва принесена *абааһы аймаҕа* нижнего мира» [Ойунский = Ойуунускай, 1975, с. 329]. Под словом *куочай* якуты понимали «*мас сарбыллыбыт лабаатыгар кэтэрдиллэр икки миэтэрэ кэриҥэ уһуннаах, кэрэх тириитин ыйыыр оноҕос курдук быһыылаах мас, уһуктаах өттө соҕуруу диэки буолар* (палку в сажень длиною два метра, отделанную в виде стрелы и надетую высоко над землей на сучок, на которую шаманы вешали шкуру жертвенной скотины; в

середине палки проделывали дыру, острие палки всегда направлено на юг)» [БТСЯЯ, т. 4, 2007, с. 511–512]. В материалах А.А. Попова также указывается, что вилюйский шаман Никон Поскачин закалывал кобылу, предназначенную для жертвы. И тут же несколько человек как можно быстрее сдирали шкуру, не отделяя голову, копыта, берцовые кости, гриву и хвост. Сердце, левую почку, кровеносные сосуды, выходящие из сердца (*сиһин үөһэ*) и язык опускали в кипяток, стоящий на огне. После камлания сваренные части мяса вынимали и развешивали по концам матиц, голову кобылы вместе с кожей и привязанной к ней коновязью клали до выноса к месту установки на полу в левой стороне юрты. Мясо животного в течение трех дней съедали без остатка собравшимся народом, при этом только шаман не мог есть этого мяса. Кости не раздробляли топором, мясо отделяли от костей ножами. На третий день, утром, шкура животного вместе с костями, положенными в ушат, увозили на быке к месту устройства жертвы (*кэрэх*) [Попов, 2008, с. 319]. В других источниках, шаман сжигал сердце, два ребра, две лопатки с мясом, ноги и голову, то есть приносит в жертву *абааһы*. Шкуру вешали в лесу на лиственницу, а остальную часть шаман брал себе [Трощанский, 1903, с. 177]. Дарственный код во всех региональных шаманских традициях аналогичен, он предполагал жертву – жеребца (кобылу) определенной масти или рогатый скот. Итак, дарственный код шаманских камланий «*Ытык дабатыы*» представлял собой жертвенное животное – *ытык* и другие виды подарков по принципу «дар – отдар».

Во время шаманских камланий обычно присутствовали только близкие и родные больного, посторонним людям вход был запрещен, как и одиночные отлучки. Но в сунтарском локальном варианте камлания на второй день шаман приглашал от 100 до 500 человек для того, чтобы станцевать *оһуохай* (традиционные хороводные песни). Своим энергичным танцем участники помогали шаману подниматься на седалища Верхнего мира. Количество людей, участников во время камлания «*Ытык дабатыы*» можно обозначить как **количественный код.** Он представлял в некоторых региональных традициях – определенное количество участников. Или была характерна многочисленность людей, как в сунтарской локальной традиции. Данный код зависел от благосостояния хозяев, по чьей просьбе проводились камлания.

Во время проведения камланий хозяева должны были угощать участников. В двух камланиях северной и вилюйской традиций уго-

щали присутствующих мясом рогатого скота, специально забитого для проведения камлания. В Верхоянском округе, по материалам И.А. Худякова, для этой цели использовалось только мясо жертвенного скота. С.А. Зверев-Кыыл Уола указывал еще несколько видов пищи для угощения участников или приглашенных, такие как масло, сливки, кумыс, крупа, мука, ячмень, листовой чай для заваривания и табак. Все продукты считались самыми ценными, деликатесными видами угощения для присутствующих. Их можно определить, как **пищевой код** камланий. Он так же, как количественный код, зависел от материального состояния хозяев, которые считали, что от пищевого кода зависел исход камлания.

Атрибуты, которые шаман велел подготовить и использовал во время камланий мы относим к **предметному коду** камланий. Такими атрибутами служили ритуальные сооружения *сэргэ* (коновязь) в Вилюйском округе, *баҕах* (ансамбль коновязей) в Верхоянском округе. *Сэргэ* в якутской культуре был знаковым символом, его использовали в утилитарных обрядах и в шаманских практиках. Под ‘*сэргэ*’ якуты понимали «в старину: устанавливаемый перед входом в дом, т. е. с восточной стороны, столб для привязывания лошадей, коновязь (в настоящее время эти коновязи, предназначенные для приема гостей, трансформировались в символ счастья и семейного благополучия, в символ якутского гостеприимства). Выделяют три группы сэргэ: надворные коновязи для привязывания коня, культовые, использовавшиеся при проведении культовых религиозных обрядов, ритуальные сэргэ, устанавливающиеся на традиционном празднике ысыах)» [БТСЯЯ, т. 9, 2012, с. 588–589]. *Баҕах* якуты называли «*былыргы ыһыахтарга түһүлгэ ортотугар сэргэстэһиннэри туруоруллар киэргэл ойуулаах, биттэхтээх сэргэ* (ансамбль столбов-коновязей с украшениями и поперечными брусками наверху, сооружаемых на центральной арене проведения кумысного праздника – ысыах)» [БТСЯЯ, т. 2, 2005, с. 113–114]. Для всех традиций характерно, что ритуальные коновязи (*сэргэ, баҕах*) для «*Ытык дабатыы*» устанавливали внутри юрты или балагана. Их использовали только во время камланий анализируемого вида. А.А. Попов отмечал, что в вилюйской традиции «...внутри юрты напротив [окна] вкапывают в земляной пол коновязь» [Попов, 2008, с. 306]. Другие предметы, специально сделанные к камланию – стол на одной ноге, самодельные рюмки из тальников также служили предметным кодом камланий. Шаман центральной традиции при камланиях велел сооружать *баҕах* и использовал, помимо стола на одной ноге и

самодельных рюмок, другие предметы, такие как *ытык хамыйах* (ковш) и *чуорааи* (колокольчик). Следовательно, предметный код составляли атрибуты и предметы, используемые во время проведения шаманских камланий. Состав предметного кода и количество его элементов зависели от целевой направленности камланий. Шаманы сами выбирали предметы, они могли быть разными, исходя из целевой направленности камланий.

Следует учитывать еще представления древних якутов об одушевленности некоторых шаманских предметов, которых можно обозначить как **витальный код**. К ним можно отнести одушевленные предметы – *дүҥүр* (бубен), *былаайах* (колотушка бубна), *эмэгэт* (идол) и т.д. В дореволюционных записях о бубне и других инструментах шамана, *дүҥүр* у якутов признавался орудием передвижения шамана, его считали шаманской «лошадью» [Трощанский, 1903, с. 129]. Такого мнения придерживался А.А. Попов. Он отмечал, что «важное место среди ритуальных принадлежностей шамана занимает бубен – *дүҥүр*, изображающий лошадь при его путешествиях» [Попов, 2008, с. 62]. В практике вилюйских шаманов, кроме обычного бубна – *дүҥүр,* использовался еще инструмент с натянутыми на нем струнами. При становлении шаманом, в его атрибуты *дүҥүр* (бубен), *былаайах* (колотушку бубна) вселял душу другой шаман, обучавший его. По верованиям якутов, эти предметы становились одушевленными. Шаман центральной традиции часто использовал идола (*эмэгэт*) в виде ворона (*суор*), голубя (*холуун*), гагары, сокола (*мохсоҕол*), орла (*өксөкүү*), сделанные из дерева. Итак, к витальному коду мы относим одушевленные *дүҥүр* (бубен), *былаайах* (колотушку бубна), *эмэгэт* (идолов).

Шаманский костюм был описан в разные времена тремя исследователями. В дореволюционное время описания оставил В.Т. Трощанский [Трощанский, 1903, с. 128–148]. В советское время материалы были зафиксированы А.А. Поповым [Попов, 2008, с. 58–62] и Н.А. Алексеевым [Алексеев, 2008, с. 141–146]. Костюм можно представить, как отдельный код шаманской культуры якутов. Согласно мнению Н.А. Алексеева, «шаманский костюм прежде всего был для шамана орудием. В привески костюма он вселял антропоморфных и зооморфных духов, с помощью которых боролся со злыми духами» [Алексеев, 2008, с. 146]. Шаманский костюм мы предлагаем обозначить как **код-защита**. Костюм шамана состоял из следующих частей: шубы, нагрудника, шапки, торбасов зимних и летних, пары перчаток, сумки, бубна и двух палок. Он имел сле-

дующие атрибуты: *хобо кыаһаан* (в виде створчатой раковины), *тыймыыт* (ящерица), *ыт мунна* (колечки на котором висят пластинки), *чылыгырас / хаҕыр* (тонко звенящий озерный гольян – *М.М.*), *хоҥхо кыаһаан / көҥдөй хобо* (коническая трубочка), *кэлтэҕэй ый* (щербатый месяц), *куочай* (стрела), *ойбон* (прорубь), *күһэҥэ, бытырыыс* (бахрома и пестрые жгуты), *сордоҥ* (щука) [Трощанский, 1903, с. 186]. В материалах исследователя описан шаманский костюм верхоянского шамана, где указывается, что на некоторых ровдужных ремешках, пришитых по заднему шву рукава, были надеты небольшие цилиндрики перьев и сделано металлическое изображение предплечья на плаще, называемое *табытал*, которое информатор трактует, как оберег от ранее умершего шамана, который помогает возвышаться (летать) в верхний мир. Одним из украшений шаманского плаща является *эмэгэт*. В.Ф. Трощанский предполагал, что *эмэгэт* может обозначать изображение шамана-покровителя. Исследователь считал, что изображения *ийэ кыыл* не может быть на плаще шамана, так как допущение этого привело бы ко многим недоразумениям. На плащах северных шаманов В.Л. Приклонским были зафиксированы изображения «*ойбон тимирэ*» [Трощанский, 1903, с. 140]. В.М. Ионов считал, что они означают «преисподнюю», из которой шаман возвращался на крыльях *куоҕас* (гагары). Информатору представлялось весьма вероятным то, что это *сүр* шамана, которую доставят в мир духов через прорубь по реке [там же]. Весьма интересным является тот факт, что в камланиях северный шаман провожал темные силы на берестяной лодке вниз по реке. Можно предположить, что северные шаманы считали, что подводный мир является «дверью» в Нижний мир. На спине по середине шаманского плаща исследователи отмечали одну круглую фигурку *күһэҕэ*, которая означала звонец, железный кружок, солнце [Трощанский, 1903, с. 143]. Код-защита в виде шаманского костюма является орудием для шамана, одушевленные привески (*эмэгэт*) на костюме защищали шамана от злых духов и помогали контактировать с ними.

Заключение

Таким образом, на основе проведенного исследования шаманского камлания «*Ытык дабатыы*» мы считаем, что, несмотря на существование нескольких региональных традиций (вилюйской, северной, центральной), структура рассмотренных камланий анало-

гична. Это подтверждается на основе анализа коммуникативной модели и выявления культурных кодов, которые формируют сложную знаковую систему. Семиотику комплекса шаманских камланий представляют коммуникативная модель камланий, соответствующие контакты (адресаты, адресанты) и система знаков (кодов), состоящая из восьми кодов. Систему кодов составляют временной, пространственный, количественный, предметный, пищевой, дарственный, витальный коды и код-защита. Главным кодом, раскрывающим семиотику шаманского камлания «*Ытык дабатыы*» является дарственный код. Он во всех трех традициях шаманских камланий якутов обозначает жертвоприношение конным скотом под названием '*ытык*' в виде жеребца (или кобылы) определенной масти. В трех традициях проведения камланий структура коммуникативной модели аналогична. Основным отличием региональных традиций камлания «*Ытык дабатыы*» выступает отношение к жертвенному животному. В некоторых случаях, к примеру, в вилюйской региональной традиции его оставляли живым. В северной традиции животное забивали во время камланий и мясо съедали. В приленской (центральной) традиции для угощения темных сил Верхнего мира шаман просил два жертвенных животных, одного из них не трогали, а другого жеребца (*убаһа*), предназначенного для угощения темных сил, забивали. В отличие от других региональных традиций, северные шаманы *ытык* сразу умертвляли. Несмотря на некоторые отличия отношений к жертвенному животному, три региональные шаманские традиции якутов в проведении камлания «*Ытык дабатыы*» демонстрируют единство целей и семиотического фундамента при вариативности в ключевом ритуальном действии – способе жертвоприношения коня (*ытык*). Это свидетельствует о глубоких истоках и общности шаманской культуры якутов.

Список литературы

Алексеев Н.А. Шаманизм тюркоязычных народов Сибири: (опыт ареального сравнительного исследования) / Н.А. Алексеев ; отв. ред. д. ист. наук И.С. Гурвич ; Акад. наук СССР, Сиб. отд-ние, Якут. фил., Ин-т яз., лит. и истории. – Новосибирск : Наука, Сибирское отделение, 1984. – 232, [1] с., [12] л. ил.

Алексеев Н.А. Этнография и фольклор народов Сибири / Институт филологии СО РАН. – Новосибирск : Наука, 2008. – 494 с.

(БТСЯЯ) Большой толковый словарь якутского языка : в 13 т. = Саха тылын быһаарыылаах улахан тылдьыта / Акад. наук Респ. Саха (Якутия), Ин-т гуманит. исслед. ; под общей ред. акад. П.А. Слепцова. /(Значения слов иллюстрируется речени-

ями и цитатами из образцов якутской литературы и фольклора). – Новосибирск : Наука, 2004. – Т. 2. – 2005. – 908, [2] с. – 25 см. ISBN 5-02-032332-2. (Авт. на обороте тит. л. – Список лексиогр. источников).

(БТСЯЯ) Большой толковый словарь якутского языка : в 13 т. = Саха тылын быһаарыылаах улахан тылдьыта / Акад. наук Респ. Саха (Якутия), Ин-т гуманит. исслед. ; под общей ред. акад. П.А. Слепцова. /(Значения слов иллюстрируется речениями и цитатами из образцов якутской литературы и фольклора). – Новосибирск : Наука, 2004. – Т. 4. – 2007. – 670, [2] с. – 25 см. – ISBN 978-5-02-032397-1. (Загл. обл.)

(БТСЯЯ) Большой толковый словарь якутского языка : в 13 т. = Саха тылын быһаарыылаах улахан тылдьыта / Акад. наук Респ. Саха (Якутия), Ин-т гуманит. исслед. ; под общей ред. акад. П.А. Слепцова. /(Значения слов иллюстрируется речениями и цитатами из образцов якутской литературы и фольклора). – Новосибирск : Наука, 2004. –Т. 9 : (Буква С: сөллөй – сээн, буква h): около 4000 слов и фразеологизмов / [Н.Н. Васильева, Н.И. Данилова, В.Д. Монастырев и др. ; ред. : канд. филол. наук Н.Н. Васильева и др.]. – 2012. – 627, [2] с. – 25 см. ISBN 5-02-032332-2. – (Библиогр.)

(БТСЯЯ) Большой толковый словарь якутского языка. Т. 14. = Саха тылын быһаарыылаах улахан тылдьыта / Акад. наук Респ. Саха (Якутия), Ин-т гуманит. исслед. ; под общей ред. акад. П.А. Слепцова / (Значения слов иллюстрируется речениями и цитатами из образцов якутской литературы и фольклора). – Новосибирск : Наука, 2017. — 589, [2] с. – 25 см. ISBN 5-02-032332-2. (Загл. обл.)

Ефимова Л.С. Алгыс саха (якутов) в свете фольклорных традиций тюркомонгольских народов Сибири : классификация, общая характеристика. – Новосибирск : Наука, 2013. – 178 с.

Зверев С.А.-Кыыл Уола. Сын Зверя. Завтра, завтра утром : (фольклорные записи со слов С.А. Зверева) / худож. М.Г. Старостина. – Днепропетровск : Изд. Бичик, 2000. – 352 с. = *Зверев С.А.*-Кыыл Уола. Сарсын, сарсын сарсыарда: (С.А.Зверев тылыттан фольклорнай суруйуулар) / худож. М.Г.Старостин. – Дьокуускай : Бичик, 2000. – 352 с.

Лотман Ю.М. Семиосфера [Сб.] / Ю.М. Лотман ; [Федер. прогр. книгоизд. России]. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – 703 с.

Маак Р.К. Вилюйский округ. – 2-е изд., – Москва : «Яна», 1994. – 592 с.

Маслова В.А. Коды лингвокультуры : учебное пособие / В.А. Маслова, М.В. Пименова. – 5-е изд., стер. – Москва : ФЛИНТА, 2025. – 180 с.

Нам Е.В. Космология и практика сибирского шаманизма. – Москва : Ганга, 2021. – 512 с.

Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме опыт сопоставления структур. – 2-е изд., испр. и доп.. – Москва : Восточная литература, 2004. – 302, [1] с.

Шаман. Камлания [сост. : канд. филол. наук Мухоплев С.Д., зав. арх. отделом ЯНЦ Рожина Л.Ф.]; Ин-т языка, лит. и ист. СО РАН. – Якутск : ИЯЛИИ СО РАН, 1993. – 62, [2] с.; 20 = Ойуун кыырыылар / [хомуйан оҥордулар : филол. наука канд. Мухоплева С. Д., ССНК арх. сэбиэдиссэйэ Рожина Л. Ф.]; РНА Сибиирдээҕи салаа Саха сириинэҕи Тыл, лит. уонна ист ин-та. – Дьокуускай : РНА СО ССНК ТЛИНЧИ, 1993. – 62, [2] с.; 20.

Шаманы и рассказы о шаманских обрядах / Ин-т языка, лит. и ист. СО РАН. [сост. : канд. филол. наук Мухоплев С.Д., зав. арх. отделом ЯНЦ Рожина Л.Ф.]. – Якутск : ИЯЛИИ СО РАН, 1993. – 53 [3] с.; 20. – (Шаман) = Ойууннар уонна ойуун сиэрин-туомун туһунан кэпсээннэр / Россия Наукларын Академията. Сибиирдээҕи салаа. Саха сириниээҕи Тыл, литература уонна история ин-тута; [хомуйан оҥордо.

филол. наука канд. Мухоплева С.Д., ССНК архивын сэбиэдисэйэ Рожина Л.Ф.]. – Дьокуускай : РНА СО ССНК ТЛИЧИ, 1993. – 53,[3] с.; 20. – (Ойуун).

Ойунский П.А. Собр. соч. : в 2 т. : стихи, поэмы, переводы, драматические произведения, рассказ, проза, воспоминания статьи / Ин-т языка, лит. и ист. СО РАН. Якутск: ИЯЛИИ СО РАН [предисл. профессор А.Е. Мординов]. – Якутск : Якутское книжное изд-во, 1975. – 431 с. = Ойуунускай П.А. Талыллыбыт айымньылар: икки томнаах: хоһооннор, поэмалар, тылбаастар, драматическай айымньылар, кэпсээннэр, сэһэннэр, ахтыылар, ыстатыйалар / ССРС Наукаларын Академията. Сибирдээҕи отделение Саха сиринээҕи фил. Тыл, литература история ин-та [предисл. профессор А.Е. Мординов]. – Якутскай: Саха сиринээҕи кинигэ изд-вота, 1975. – 431 с.

Попов А.А. Камлания шаманов бывшего Вилюйского округа. – Новосибирск : Наука, 2008. – 457 с.

Потапов Л.П. Конь в верованиях и эпосе народов Саяно-Алтая // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами : сборник. – Ленинград : Наука, 1977. – С. 164–178.

Якутский фольклор. Сборник. –2-е изд. = Саха фольклора. Хомуурунньук Д.К. Сивцев оҥордо. – Новосибирск : Наука ; Сибирская издательская фирма РАН, 1996. – 336 с. с илл.

Трощанский В.Ф. Эволюция черной веры (шаманства) у якутов. – Казань : Изд-во. Типо-литография Императорского университета, 1903. – 210 с.

Худяков И.А. Краткое описание Верхоянского округа. – Якутск : Книжное изд-во, 1969. – 440 с.

Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза / Мирча Элиаде ; пер. с фр. – 3-е изд. – Москва : Академический проект, 2024. – 431 с.

Эргис Г.У. Спутник якутского фольклориста = Саха фольклориһын кинигэтэ / ред. И.Д. Новгородов ; Науч.-исслед. ин-т языка, лит. и ист. ЯАССР. – Якутск : Госиздат ЯАССР, 1945. – 93, [2] с.

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм : «за» и «против» : сборник ст. –. Москва : Прогресс, 1975. – С. 198.

References

Alekseev, N.A. *Shamanizm tyurkoyazychnyh narodov Sibiri:* (*opyt areal'nogo sravnitel'nogo issledovaniya*) [*Shamanism of the Turkic-speaking Peoples of Siberia: (Experience of Areal Comparative Research)*], N.A. Alekseev ; resp. ed. d. ist. n. I.S. Gurvich; Academician Sciences of the USSR, Sib. department, Yakut. Phil., Institute of Languages, lit. and history. Novosibirsk, Science, Siberian Branch Publ., 1984. 232, [1] p., [12] l. ill. (In Russ.)

Alekseev, N.A. *Etnografiya i fol'klor narodov Sibiri* [*Ethnography and Folklore of the Peoples of Siberia*], Institute of Philology SB RAS. Novosibirsk, Nauka Publ., 2008. – 494 p. (In Russ.)

Bol'shoj tolkovyj slovar' yakutskogo yazyka : v 13 t. [*Large Explanatory Dictionary of the Yakut Language : in 13 Vols*.], Academy of Sciences of the Republic of Sakha (Yakutia), Institute of Humanitarian Research ; under the General Editorship of P.A. Sleptsov. Vol. 2, Novosibirsk, Nauka Publ., 2005. 908 p. 25 cm. ISBN 5-02-032332-2. (Auto. Tit on the Back. l. – List of Lexiograms. Sources). (In Russ.)

Bol'shoj tolkovyj slovar' yakutskogo yazyka : v 13 t. [*Large Explanatory Dictionary of the Yakut Language : in 13 Vols*.], Academy of Sciences of the Republic of Sakha ; under the General Editorship of P.A. Sleptsov. Vol. 4. Novosibirsk, Nauka Publ., 2007. 670 p. 25 cm. – ISBN 978-5-02-032397-1. (Cap. Region). (In Russ.)

Bol'shoj tolkovyj slovar' yakutskogo yazyka : v 13 t. [*Large Explanatory Dictionary of the Yakut Language : in 13 Vols*.], Academy of Sciences of the Republic of Sakha (Yakutia), Institute of Humanitarian Research ; under the General Editorship of P.A. Sleptsov. Vol. 9 : (Letter S: solloy – seen, letter h): about 4000 words and phraseological units / [N. N. Vasilyeva, N. I. Danilova, V. D. Monastyrev and Others; Editors: Candidate of Philological Sciences N.N. Vasilyeva and Others]. Novosibirsk, Nauka Publ., 2012. 627 p. 25 cm. ISBN 5-02-032332-2. (Bibliography). (In Russ.)

Bol'shoj tolkovyj slovar' yakutskogo yazyka. T. 14. [*Large Explanatory Dictionary of the Yakut Language. Vol. 14*], Academy of Sciences of the Republic of Sakha (Yakutia), Institute of Humanitarian Research ; under the General Editorship of P.A. Sleptsov. Novosibirsk, Nauka Publ., 2017. 589 p. 25 cm. ISBN 5-02-032332-2. (Cap. Region) (In Russ.)

Efimova, L.S. *Algys saha (yakutov) v svete fol'klornyh tradicij tyurko-mongol'skih narodov Sibiri : klassifikaciya, obshchaya harakteristika* [*Algys Sakha (Yakuts) in the Light of Folklore Traditions of the Turkic-Mongolian Peoples of Siberia : Classification, General Characteristics*]. Novosibirsk, Nauka Publ., 2013. 178 p. (In Russ.)

Zverev, S.A. *Syn Zverya. Zavtra, zavtra utrom :* (*fol'klornye zapisi so slov S.A. Zvereva*) [*Son of the Beast. Tomorrow, Tomorrow Morning* : (*Folklore Records from the Words of S.A. Zverev*)], Artist M.G. Starostina. Dnepropetrovsk, Bichik Publ., 2000. 352 p. (In Russ.)

Lotman, Yu.M. *Semiosfera* [*Sb.*] [*Semiosphere* [*Collection*], Yu.M. Lotman ; [Federal Prog. Book Publishing Russia]. Saint Petersburg, Art-SPB Publ., 2000. 703 p. (In Russ.)

Maak, R.K. Vilyujskij okrug. 2-e izd. [Vilyuisky District. 2nd Ed.] Moscow, "Yana" Publ., 1994. 592 p. (In Russ.)

Maslova, V.A. *Kody lingvokul'tury : uchebnoe posobie* [*Codes of Linguistic Culture: Textbook*], V.A. Maslova, M.V. Pimenova. 5th ed., Erased. Moscow, FLINTA Publ., 2025. 180 p. (In Russ.)

Nam, E.V. *Kosmologiya i praktika sibirskogo shamanizma* [*Cosmology and Practice of Siberian Shamanism*], Moscow, Ganga Publ., 2021. 512 p. (In Russ.)

Novik, E.S. *Obryad i fol'klor v sibirskom shamanizme opyt sopostavleniya struktur* [*Ritual and Folklore in Siberian Shamanism – an Experience of Comparing Structures*]. Ed. 2nd, Rev. and Additional. Moscow, Eastern Literature Publ., 2004. 302 p. (In Russ.)

Shaman. Kamlaniya [*The Shaman. Kamlaniya*], comp. : Candidate of Philological Sciences Mukhoplev S.D., Head of the Arch. Department of YANGTS Rozhina L.F.; Institute of Language, Lit. and History. Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences. Yakutsk, IYaLII SO RAN Publ., 1993. 62 p. (In Russ.)

Shamany i rasskazy o shamanskih obryadah [*Shamans and Stories about Shamanic Rituals*], comp. : Candidate of Philological Sciences Mukhoplev S.D., Head of the Arch. Department of YANGTS Rozhina L.F.; Institute of Language, Lit. and History. Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences. Yakutsk, IYaLII SO RAN, 1993. 53 p. (Shaman). (In Russ.)

Ojunskij, P.A *Sobr. soch. v 2 t. : stihi, poemy, perevody, dramaticheskie proizvedeniya, rasskaz, proza, vospominaniya stat'i* [Collected Works : in 2 Volumes : Poems, Poems, Translations, Dramatic Works, Short Story, Prose, Memoirs of the Article], Institute of Language,

Lit. and History. Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences Yakutsk: IYaLII SO RAN ; Preface. Professor A.E. Mordinov. Yakutsk, Yakutskoe knizhnoe izd-vo Publ., 1975. 431 p. (In Russ.)

Popov, A.A. *Kamlaniya shamanov byvshego Vilyujskogo okruga* [*Kamlaniya Shamans of the Former Vilyuisky District*]. Novosibirsk, Nauka Publ., 2008. 457 p. (In Russ.)

Potapov, L.P. Kon' v verovaniyah i epose narodov Sayano-Altaya [Horse in the Beliefs and Epics of the Peoples of Sayano-Altai]. In *Fol'klor i etnografiya. Svyazi fol'klora s drevnimi predstavleniyami i obryadami : sbornik* [*Folklore and Ethnography. Connections Between Folklore and Ancient Ideas and Rituals ; Collection*]. Leningrad, Nauka Publ. 1977, pp. 164–178. (In Russ.)

Yakutskij fol'klor. Sbornik. 2-e izd. [*Yakut Folklore. Collection. 2nd Ed*.] Homuurunnyuk D.K. Novosibirsk, Nauka. Siberian Publishing Company RAS, 1996. 336 p. (In Russ.)

Troshchansky, V.F. *Evolyuciya chernoj very (shamanstva) u yakutov* [*The Evolution of Black Faith (Shamanism) among the Yakuts*]. Kazan, Tipo-litografiya Imperatorskogo universiteta Publ. 1903. 210 p. (In Russ.)

Khudyakov, I.A. *Kratkoe opisanie Verhoyanskogo okruga* [*Brief Description of the Verkhoyansk District*]. Yakutsk, Book publishing house, 1969. 440 p. (In Russ.)

Eliade, M. *Shamanizm. Arhaicheskie tekhniki ekstaza* [*Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*], Mircea Eliade; Transl. from fr. 3rd Ed. Moscow, Academic Project Publ., 2024. 431 p. (In Russ.)

Ergis, G.U. *Sputnik yakutskogo fol'klorista* [*Companion of the Yakut Folklorist*], G.U. Ergis; [Ed. I.D. Novgorodov] ; Scientific Research Institute of Languages, Lit. and History of the YASSR. Yakutsk, State Publishing House of the YASSR, 1945. 93 p. (In Russ.)

Jacobson, R. Lingvistika i poetika [Linguistics and Poetics]. In *Strukturalizm :* "*za*" *i* "*protiv*" *: sbornik st*. [Structuralism : the Pros and Cons : a Collection of Articles]. Moscow, Progress Publ., 1975, pp. 198. (In Russ.)

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 141.319.8 DOI: 10.31249/hoc/2026.02.05

Соколова Б.Ю.*

ЧЕЛОВЕК В ФИЛОСОФИИ ЖИВОЙ ЭТИКИ©

Посвящается 100-летию со дня рождения выдающегося исследователя Живой Этики Людмилы Васильевны Шапошниковой

Аннотация. Человек-микрокосм – одна из центральных тем русского космизма и сложнейшая проблема познания бытия. Философия космизма, и в частности Живая Этика, осмысливает человека в качестве неотъемлемой части Вселенной, с которой он связан невидимыми, но крепкими нитями. Цель статьи – раскрыть основные антропологические категории, которые содержатся в философской системе Живой Этики. В статье дано представление о космической эволюции человечества как процессе, в основе которого лежит энергетический обмен, а также о неразрывной связи с человека и Космоса; рассмотрена категория труда как основа самосовершенствования индивида; отмечены огромные возможности устремления и свободного, радостного творчества; показано, в чем состоят потенциально беспредельные возможности человека; проанализирована мысль как духовная материя и ее созидательный потенциал; рассмотрены кардиоцентризм указанной философии, способности сердца как духовного инструмента познания, а также

*__Соколова Богдана Юрьевна__ – *кандидат культурологии, ведущий редактор управления «Издательский дом» Российского экономического университета имени Г.В. Плеханова, Москва, Россия; altair-16@yandex.ru*

__Sokolova Bogdana Yur'evna__ – *PhD in Culturology, Lead Editor of the Department "Publishing House" of Plekhanov Russian University of Economics, Moscow, Russia; altair-16@yandex.ru*

© Соколова Б.Ю., 2026

важнейшие антропологические категории радости и героизма. Категория героизма рассмотрена в двух тесно взаимосвязанных аспектах – внешнем (как явление культурно-исторического процесса) и внутреннем (как феномен человеческого духа). Сделан вывод о том, что героическое начало потенциально присуще каждому человеку. Подчеркивается созвучие идей Живой Этики и мыслей, высказанных различными философами, в особенности представителями русского космизма.

Ключевые слова: Живая Этика; Рерих; человек; самопознание; самосовершенствование; сердце; эволюция; героизм

Поступила: 24.01.2026 Принята к печати: 09.03.2026

Для цитирования: Соколова Б.Ю. Человек в философии Живой Этики // Вестник культурологии. – 2026. – № 2(117). – С. 94–116. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.05

Sokolova B.Yu.

Man in the Philosophy of Living Ethics

Abstract. The human microcosm is one of the central themes of Russian cosmism and the most difficult problem of the cognition of being. The philosophy of cosmism, and in particular Living Ethics, conceptualizes man as an integral part of the Universe, to which he is connected by invisible but strong threads. The purpose of the article is to reveal the main anthropological categories contained in the philosophical system of Living Ethics. The article gives an idea of the cosmic evolution of mankind as a process based on energy exchange, as well as the inextricable connection between man and the Cosmos; the category of work is considered as the basis for the self-improvement of an individual; the enormous possibilities of aspiration and free, joyful creativity are noted; it is shown what the potentially unlimited possibilities of a person consist of; thought as spiritual matter and its creative potential are analyzed; the cardiocentrism of this philosophy, the capacities of the heart as a spiritual instrument of cognition, as well as the most important anthropological categories of creativity, joy and heroism are examined. The category of heroism is considered in two closely interrelated aspects – external (as a phenomenon of the cultural and historical process) and internal (as a phenomenon of the human spirit). It is concluded that the heroic principle is potentially inherent in every person. The author emphasizes the harmony of the ideas of Living Ethics and the thoughts expressed by various philosophers, especially representatives of Russian cosmism.

Keywords: Living Ethics; Roerich; man; self-knowledge; self-improvement; heart; evolution; heroism

Received: 24.01.2026 Accepted: 09.03.2026

For quoting: Sokolova B.Yu. Man in the Philosophy of Living Ethics // Herald of Culturology. – 2026. – No. 2(117). – P. 94–116. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.05

Введение

Философские проблемы антропологии имеют непреходящую актуальность, ибо саморефлексия человека, особенно учитывая, что издревле он мыслился как микрокосмос, – это процесс, который не завершен и по настоящее время; по сути и в целом, он беспределен, как бесконечно познание Вселенной. Не случайно немецкого философа Иммануила Канта изумляли две вещи: звездное небо над головой и нравственный закон внутри индивида. Ибо Космос и человек – две великие загадки, две бездны для познающего ума.

Познание себя заповедала нам Античность на стенах Дельфийского храма Аполлона. Самопознание является одной из главных составляющих эволюции человеческого существа. Большую помощь в самопознании могут оказать различные философские системы. Эта тема всегда была близка философам – от Лао-цзы, Сократа и Платона до Николая Бердяева, написавшего книгу, которая так и называется «Самопознание». Художественная литература также нередко ставила проблему самопознания во главу угла совершенствования человека. Вспомним, например, Константина Левина из романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина», задававшегося мучительными для него вопросами: «Что же я такое? И где я? И зачем я здесь?», которые сыграли большую роль в его духовном росте.

Среди философских систем, уделяющих огромное внимание месту и роли индивида во Вселенной, можно назвать Живую Этику – одну из жемчужин наследия семьи Рерихов и один из столпов русского космизма, содержащую новую теорию и методологию познания Космоса и человека. Выдающийся ученый и мыслитель Елена Ивановна Рерих (1879–1955) более тридцати лет работала над Живой Этикой, в которой гармонично переплелись древние и современные знания, восточное умозрение и западные научные концепции, синтетично представлены идеи, охватывающие проблематику онтологии, гносеологии, аксиологии и антропологии. Многие современные ученые рас-

сматривают Живую Этику как глубокую и уникальную философскую систему. Так, академик РАН, президент Российского философского общества В.С. Стёпин писал: «Философская система Живой Этики представляет собой оригинальное направление русского космизма. Осуществляемый в рамках мировоззрения космизма диалог философской традиции Запада и мудрости Востока, выявление объединяющих мировые цивилизации общих ценностей, безусловно, важны в современном мире» [Проблемы русского космизма … , 2016, с. 32]. Впервые как философскую систему Живую Этику начала исследовать российский ученый и философ-космист Л.В. Шапошникова, введя в научный оборот термин «философия космической реальности». Диапазон тем, которые рассмотрены в Живой Этике, необычайно широк, а глубина анализа – невероятна; ее книги логически объединены одной центральной мыслью – космической эволюцией человечества.

Космическая эволюция

Человек, его место во Вселенной и роль в сложных процессах мироздания – одна из центральных тем, поднятых в Живой Этике. Она рассматривает человека как частицу беспредельного Космоса, с которым он связан многими неразрывными нитями. «Мы должны осознать – мы живем в Космосе, и Космос живет в нас!», – писала Е.И. Рерих [Рерих Е.И., 2009, с. 102]. «В философском синтезе Рерихов обосновывается новый, космический взгляд на человека, – отмечает С.В. Колганов. – Человек в нем – землянин, т.е. далеко еще несовершенный, но великий и уникальный образ сознательного, духовно-материального, космического существа» [Колганов, 2020, с. 1180]. Именно поэтому совершенствование человека в Живой Этике называется космической эволюцией.

Космическая эволюция человека – это путь его совершенствования, проходя который, он работает над собой, расширяет сознание, утверждает нравственные качества и в конце концов поднимается на такую ступень, когда может сознательно пользоваться теми силами, которые изначально заложены в его внутреннем мире. Эта ступень называется субъектом эволюции; одухотворенный Космос состоит из таких субъектов – тех, кто может влиять на ход самой космической эволюции. Они находятся на самых разных ступенях ее бесконечной лестницы и помогают подниматься по этой лестнице всему человечеству. На Востоке их называют Учителями, или Махатмами (в переводе с санскрита – Великие Души), и знают об их реальном

существовании и воздействии на ход исторического процесса на Земле. Известный художник, мыслитель и ученый Н.К. Рерих в своей книге «Сердце Азии», в основу которой легли материалы, собранные на маршруте Центрально-Азиатской экспедиции, писал: «Пройдя эти необычные нагорья Тибета с их магнитными волнами и световыми чудесами, прослушав свидетелей и будучи свидетелем, – вы знаете о Махатмах. Я не собираюсь начать убеждать в существовании Махатм. Множество людей их видели, беседовали с ними, получали письма и вещественные предметы от них. <…> Можно назвать многих еще живущих, которые лично встречали Махатм. Эти памятные встречи происходили как в Индии, так и в Англии, Франции, Америке и других странах» [Рерих Н.К., 1991, с. 86].

В основе космической эволюции человека лежат энергообменные процессы [Шапошникова, 1996, с. 227]. Его дух принимает участие в энергетическом обмене на разных бытийных уровнях. «Взаимодействие человека с энергетическими структурами Мироздания в процессе энергообмена является главной движущей силой его космической эволюции» [Шапошникова, 2006, с. 316]. Здесь необходимо подчеркнуть, что жизнь как отдельного человека, так и социума обусловлена космическими законами. Из них можно назвать следующие законы: противоположностей; причин и следствий; равновесия и равноправия начал; беспредельности, иерархии; ритма; цикличности; общего блага; свободной воли; справедливости; созвучия; сотрудничества (кооперации); законы, связанные с мыслью, сердцем, сознанием, духом; ряд законов, имеющих отношение к творчеству, совершенствованию, устремлению и многие другие. Без осознания действия космических законов и без их соблюдения невозможно двигаться вперед и успешно развиваться. Космическая эволюция подразумевает обязательное соблюдение космических законов, а также ответственность человека за свои мысли, слова и деяния.

Согласно Живой Этике, человек – это не только плотное тело, он имеет и тонкоматериальные структуры, одна из которых – его дух. Доктор философских наук А.В. Иванов, анализируя проблемы теории познания в контексте философии Живой Этики, пишет: «Живая Этика настаивает на существовании неизменного глубинного зерна духа (атмы или атмана в терминологии индийской религиозно-философской традиции, Божественной Искры духа в терминологии христианского вероучения, монады в терминологии Лейбница и Н.О. Лосского) в недрах человеческого существа…» [Иванов, 2008, с. 370]. Именно дух человека роднит его с Космосом. Дух вечен и неуничтожим, в ходе

эволюции он одухотворяет и утончает материальные формы. В мироздании дух выступает как основа космического творчества [Шапошникова, 2006, с. 324]. Именно дух наделяет человека творческими способностями и руководит его самосовершенствованием. В одной из своих работ Л.В. Шапошникова, анализируя основные методологические положения Живой Этики, выделяет главные особенности духа: он не может существовать без материи; является основным формообразующим и творческим началом Вселенной; представляет собой познавательную силу; имеет преображающие способности, начиная с преображений в космических масштабах и заканчивая сознанием самого человека; играет важнейшую роль в эволюции космоса и человека и сам претерпевает изменения в процессе этой эволюции [там же, с. 321].

Дух человека непосредственно связан с одной важнейшей антропологической категорией – свободой. Наряду с другими философскими системами, Живая Этика утверждает, что истинная свобода – это свобода в духе, духовная свобода, а также свобода от рабства человека у своих негативных эмоций, отрицательных мыслей и пагубных привычек. Уровень духовной свободы обусловливает творческие способности индивида и является одним из факторов его космической эволюции. Такое понимание свободы в какой-то мере созвучно идеям экзистенциалистов, которые считали, что свобода состоит в том, чтобы человек не был подвластен обстоятельствам, а был свободен в своем выборе и формировании себя, своего внутреннего мира своими же мыслями и делами. Так, экзистенциальный философ, мыслитель-космист Н.А. Бердяев писал: «Свобода духа не есть отвлеченное провозглашение прав, а есть высшее состояние, которое должен достигнуть человек. Рабы должны быть освобождены путем социального акта, но они внутри могут остаться рабами, победа над рабством есть духовный акт» [Бердяев, 2003, с. 533]. Истинная свобода не связана с внешним, она есть глубоко внутреннее экзистенциальное состояние.

В процессе духовного самосовершенствования существенную роль играет космический закон свободной воли, который предполагает возможность выбора и самостоятельного принятия решений и при этом налагает большую ответственность. Поэтому эволюция и деградация человека всецело зависят от него самого. Об этом очень точно сказал русский поэт Г.Р. Державин в стихотворении «Бог»: «Я связь миров, повсюду сущих... Я царь – я раб, я червь – я Бог!»[1]. О том же, но дру-

[1]URL: https://rvb.ru/18vek/derzhavin/01text/021.htm (дата обращения: 24.12.2024).

гими словами писал персидский философ, поэт, математик и астроном Омар Хайям: «Мы – источник веселья и скорби рудник. Мы – вместилище скверны и чистый родник. Человек, словно в зеркале мир, – многолик. Он ничтожен – и он же безмерно велик!»[1]. В Живой Этике подчеркивается, что от самого человека, его выбора, его устремлений зависит, будет ли он игрушкой в руках своих желаний и пороков или превратится в субъекта космической эволюции и станет сотрудником космических сил, ибо огромные потенциальные возможности для этого сокрыты в его внутреннем мире.

Здесь мы можем наблюдать созвучие с идеями выдающегося философа В.С. Соловьёва, с которого, по сути, и начался русский космизм Серебряного века. Развивая русскую средневековую мысль, Соловьёв считал, что человек – связующее звено между божественным и природным мирами [Соловьёв, 2010, с. 170] и даже «устроитель и организатор Вселенной» [цит. по: Русский космизм … , 1993, с. 88]. «В нас самих заключается бесконечное богатство сил и содержания, скрытых за порогом нашего теперешнего сознания, через который переступает постепенно лишь определенная часть этих сил и содержания, никогда не исчерпывающая целого. “В нас, – как говорит древний поэт, – в нас, а не в звездах небесных и не в глубоком тартаре обитают вечные силы всего мироздания”[2]. Если человек как явление есть временный, преходящий факт, то как сущность он необходимо вечен и всеобъемлющ», – писал мыслитель [Соловьёв, 2010, с. 176]. И еще в работе «Красота в природе» Соловьёв отмечал, что человек «не только участвует в действии космических начал, но способен *знать цель* этого действия и, следовательно, трудиться над ее достижением осмысленно и свободно» [цит. по: Русский космизм … , 1993, с. 97].

Труд как основа совершенствования

Самосовершенствование человека является фундаментом его космической эволюции. Важнейшими составляющими самосовершенствования Живая Этика считает работу индивида над своими нравственными качествами, утверждение равновесия, преодоление негативных чувств, эмоций и мыслей, замена их положительными, умственный и физический труд и другое. «…Нужно понять труд как естественное наполнение жизни. Так труд всякий есть благодать, а

[1]URL: https://socratify.net/quotes/omar-khaiiam/3907 (дата обращения: 24.12.2024).
[2]Здесь В.С. Соловьёв цитирует Овидия.

суемудрие бездействия есть самое вредное в смысле космическом. Полюбить бесконечность труда есть уже значительное посвящение, оно готовит к победе над временем» [Сердце, 2012, с. 52]. При этом отмечается, что труд должен быть свободным, радостным, ритмичным, а также обязательно качественным и ответственным. В Живой Этике утверждается, что такой труд – это одно из важнейших условий для развития человеческого духа. Следствием труда являются твердость и ясность сознания, выработка терпения. Даже понятие справедливости зиждется на основе труда [Община, 1994, с. 12]. «…Труд есть единая справедливая ценность» [Община, 1994, с. 234]. Одна из высоких разновидностей вдохновенного труда человека – это добровольный труд на общее благо. Такой труд несет в себе огромные возможности для эволюции индивида. Однако если труд ненавистен и причиняет страдания, он может отравлять и самого работника, и окружающую его атмосферу. Радостный, гармоничный труд Живая Этика приветствует как истинное творчество, утверждая, что он способствует развитию важнейшей жизненной энергии человека, которую эта философская система называет психической.

Беспредельные возможности

Как писала Е.И. Рерих, все Мироздание и все сущее пронизывает всеначальная, первозданная (огненная) энергия; она становится психической энергией при соединении с мыслью [Рерих Е.И., 1999, с. 51]. Отсюда следует, сколько велико значение мысли. Доктор философских наук О.А. Лавренова подчеркивает: «Символ Огня, санскр. Агни, упоминается как аналог всеначальной космической энергии и ее проявления как психической энергии человека. В Живой Этике развивается стройная философия Божественного Огня как высшей и тончайшей энергии, с помощью этого древнего символа-понятия выстраивается новое мировоззрение, получившее в современном рериховедении название энергетического» [Лавренова, 2022, с. 143].

Об огненной энергии как основе всего мироздания было известно с древнейших времен, хотя и называлась она по-разному у различных народов. Понятие «ци» – одна из основных категорий китайской философии с древних времен и до нашего времени – или концепция праны в индийской философии очень близки всеначальной энергии в понимании Живой Этики. По учению древнегреческого философа Гераклита в основе вечного, циклически развивающегося Космоса лежит огонь – первопричина всего сущего, или, говоря словами Живой Этики, –

огненная энергия. Особенностями гераклитовского огня являются подвижность, разумность, упорядоченность, что также близко рассматриваемой нами философской системе. Можно вспомнить, что для другого древнегреческого философа Эмпедокла «огонь, как видимый, так и невидимый, обладает мышлением, разумен» [Григорьева, 2007, с. 467]. Интересные мысли можно обнаружить и у Плутарха. Анализируя характер человека и конкретные жизненные ситуации, Плутарх создал свою философию, категориями которой были такие понятия, как «желание», «деятельность», «разум» и др. Согласно Плутарху, желание, или «жажда деятельности», является выражением жизненного духа – внутреннего огня человека, активного и преобразующего начала. Как отмечает исследователь философских взглядов Плутарха Э.Х. Салахов, мыслитель называл жизненный дух «творящей силой, побеждающей жизненную материю» [Салахов, 2000, с. 109]. «Эта внутренняя сила, “неугасимый огонь”, “начало всего сущего”, “символ вечной силы, управляющей вселенной”…» [там же]. Интересно, что в синергетической парадигме огонь также рассматривается «в качестве одного из архетипических символов – символа самовозобновляющегося и саморегулирующегося начала в универсуме» [Князева, Курдюмов, 2002, с. 30].

Согласно Живой Этике, психическая энергия – это созидательная и познавательная жизненная сила человека. Именно через огненную психическую энергию человек связан со всем многомерным и одухотворенным универсумом и процессами, протекающими в нем. Творчество человека, его мыслительные способности обусловлены развитием психической энергии. Ее аккумуляция может происходить разными способами, но все они связаны с духовностью и моральными принципами: это может быть воспитание нравственных качеств, устремление к прекрасному, самопознанию, самосовершенствованию, любование красотой, выработка спокойствия, равновесия и терпения, выражение самоотверженности. Так, например, в Живой Этике отмечается, что подвиги и героические деяния ведут к совершенствованию, ибо благодаря им создается «наибольший огонь сердца» [Сердце, 2012, с. 138], что означает возрастание психической энергии. Живая Этика призывает к осознанию и применению этой жизненной силы. Анализируя концептуальные постулаты этой философской системы, имеющие отношение к изучению природы человека, исследователи подчеркивают, что осознание и овладение психической энергией является обязательным условием истинной нравственности [Иванов, Фотиева, Шишин, 2012, с. 333]. Эти же ученые перечисляют «огненные свойства» человека, которыми наполнены страницы Живой Этики: готовность

к подвигу для блага мира, пламенная любовь, дерзание, радость труда и творчества, открытость эволюционно новому, устремление [там же, с. 205].

Многое в жизни и восхождении индивида зависит от устремления. Устремление – это качество, способное преодолевать любые препятствия, со временем превращая желания в возможности. Только желания эти должны быть достаточно высокого плана. Устремление к красоте, любви, героизму, самосовершенствованию ведет человека по лестнице эволюции. Сила устремления кроется в его магнитных свойствах, способности притягивать созвучные энергии, необходимые для осуществления желаемого.

Внутренний мир человека устроен так, что его сущностью является постоянное изменение, связанное с процессами, происходящими в психической и ментальной области. Поэтому вслед за учением Будды Живая Этика утверждает, что человек – это процесс, так как в течение жизни в его сознании, мышлении, во всем духовном мире идут постоянные перемены, борьба между высокими и низкими стремлениями. Если человек идет путем самосовершенствования, расширения сознания, утверждения в себе моральных качеств, то одерживают победу высокие, светлые устремления, и человек неуклонно продвигается по ступеням эволюции. С точки зрения Живой Этики, жизнь человека – это школа, предоставляющая ему бесценные возможности накапливать опыт и знания, необходимые для будущего.

Возможности человеческого аппарата безграничны, но их развитие должно происходить постепенно и ненасильственно, вместе с развитием его сознания и духовных качеств. В Живой Этике подчеркивается, что «человек является источником знания и самым мощным претворителем космических сил» [Мир Огненный …, 1996, с. 217]. Интересно, что почти за полтора столетия до Живой Этики подобные мысли высказывал один из выдающихся умов эпохи Просвещения – Иоганн Готфрид Гердер в своей книге «Идеи к философии истории человечества». Он писал, что «силы всего мироздания таятся в душе человека» [Гердер, 1977, с. 138]. (Как это сходно с мыслью Овидия, которую цитировал В.С. Соловьёв). Гердер считал человека уникальным существом, так как он, с одной стороны, – высшее и последнее звено в цепи земных созданий, а с другой – самое низкое звено в цепи «высшего рода существ» [там же, с. 134]. Гердер называл этих высших существ «братья наши, стоящие на высшей ступени развития» [там же, с. 137]. Они заботятся о людях, как о детях, и без их помощи человеческая общность не вступила бы сама на путь культуры и цивилизации, не обрела бы ни науки, ни даже языка. Здесь мы видим созвучие идей

западного мыслителя с представлениями Востока о Великих Учителях, Махатмах, которые как культурные герои во все века воспитывали и обогащали знаниями земное человечество.

В человеке заложена поистине космическая мощь, которая должна претворяться в творчестве и созидании [Иерархия, 2011, с. 54]. И осознание этой мощи, понимание своего места и роли в мироздании открывает беспредельные возможности. Но, для того чтобы пользоваться во благо энергиями своего микрокосмоса, человек должен осознавать свои возможности и развивать свои внутренние качества. Только ежедневная упорная работа над собой, победа над своими слабостями и недостатками даст возможность человеку раскрыть способности своего аппарата. Очень созвучны Живой Этике слова древнекитайского философа VI–V вв. до н.э. Лао-цзы: «Тот, кто знает людей, благоразумен. Знающий себя – просвещен. Побеждающий людей – силен. Побеждающий самого себя – могуществен»[1]. Интересно также, что согласно Лао-цзы в мире существуют четыре великие силы, связанные между собой: Дао, Вселенная, Земля, человек, что очень созвучно главной идее русского космизма о связи человека и Космоса.

Есть еще одна важная категория философии Живой Этики, без которой невозможно совершенствование человека. Речь идет о равновесии – великом внутреннем качестве. Живая Этика осмысливает равновесие как основу восприятия, главный закон, принцип бытия любой вещи и советует человеку хранить равновесие в любых условиях и обстоятельствах – как в легких и радостных, так и в тяжелых, сложных. Худшим видом рабства считается в этой философской системе рабство у своих переживаний и эмоций, которые временны и непостоянны и при этом разрушают в человеке его огненную психическую энергию. Утверждение же равновесия с помощью контроля над своими эмоциями, напротив, помогает накапливать психическую энергию и дает индивиду великую внутреннюю силу. «Достижение равновесия связано не только с самоконтролем, но, еще более, с постоянной духовной работой – по расширению сознания, по постепенному выходу за рамки своих земных желаний и импульсов, по “выпрямлению души”» [Иванов, Фотиева, Шишин, 2012, с. 336].

Равновесие – качество синтетическое, оно включает в себя самообладание, спокойствие, отсутствие страха, мужественность. Ведь мужество, отвага, героизм, самоотверженность нуждаются в равно-

[1]URL: https://millionstatusov.ru/aut/lao-czi/t/samopoznanie.html (дата обращения: 24.12.2024).

весии, спокойствии, владении собой, сосредоточении силы, готовой к действию. Здесь интересно отметить, что ученый и философ А.Ф. Лосев, анализируя героические поэмы Гомера, акцентирует внимание на внутренней стороне эпического стиля, который он определяет, как «уравновешенно-созерцательное спокойствие, возникающее в самом героическом духе в связи с деяниями этого последнего…» [Лосев, 1960, с. 169]. При этом ученый подчеркивает, что «эпическое спокойствие это вовсе не есть отсутствие подвигов…, а, наоборот, оно только и может возникнуть в связи с этими подвигами…» [там же, с. 168].

Мысль – беспредельная духовная материя

Одна из главных категорий Живой Этики – это мысль как реальная материальная субстанция, принадлежащая миру с более утонченным состоянием материи, который называется Тонким миром. Мысль человека – это проявление его огненной психической энергии. Этим обусловлены ее главные особенности: мгновенность распространения, беспредельность творческой активности, неуничтожимость, способность проникать во все сферы Космоса, бессмертная природа, безграничность по отношению к пространству и времени. «Можно, истинно, утверждать, что мысль переживает все. Мысль бессмертна и живет, создавая новые сочетания» [Беспредельность, 2010, с. 167]. И еще: «Мысль, истинно, беспредельна, ей открыты области Космоса. Нет ограничений там, где царствует дух. Разве не есть чудо мысль, всепроникающая и являющая красоту Космоса? <…> Источник творчества неиссякаем, когда жизнь наполнена мыслью. Потому мыслить, значит строить жизнь. Мыслить, значит утверждать формы жизни» [Мир Огненный … , 1996, с. 126].

Рассматривая три течения мысли в мышлении, которые Живая Этика связывает с разными способностями человека, доктор философских наук И.А. Герасимова отмечает: «…Мысль плотная, телесная – мысль интеллектуальная. Интеллект называют “решателем проблем”, его развитие обусловлено задачами адаптации к существованию в земных условиях. Мысль, связанная с проявлением сердечной интуиции, – тонкая, она направлена на творчество, созидание высоких образцов искусства, науки, человеческих отношений. Высшее течение мысли – “мысль огненная” дает понимание принципов жизнеустройства, учит распознаванию сути вещей и отношений, в том числе и в повседневной жизни» [Герасимова, 2018, с. 36].

На кардинальное значение мысли указывали древние философские системы Востока – учения Будды, Лао-Цзы, Конфуция. Платон утверждал, что мысли правят миром. Современная наука также подходит к изучению мысли и ее возможностей. Георгий Николаевич Сытин, доктор медицинских наук, академик Международной академии наук (Мюнхен), создатель метода лечения на основе определенного настроя и самоубеждения (метода словесно-образного, эмоционально-волевого управления состоянием человека) считал мысль материальной субстанцией. Он говорил, что мысль – это духовная материя, которая по своей организации выше и сильнее физической материи и оказывает практически безграничное воздействие на нее, в том числе на физическое тело человека. Таким образом, человек способен сам, даже без посторонней помощи, вылечить и омолодить себя.

Несмотря на то, что мысль невидима, она кардинально влияет на жизнь людей и окружающий мир, поэтому человек должен нести ответственность за свое мышление. «…Мысль достигает неожиданных мест. Это распространение мысли накладывает ответственность на мыслителя» [Агни Йога … , 2008, с. 229]. «…Вещество мысли неразрушимо и не связано слоями пространства, – значит немала ответственность за каждую мысль» [Сердце, 2012, с. 38]. В Живой Этике серьезный акцент ставится на том, чтобы человек генерировал только светлые мысли. Мысли о красоте и высокой любви, героизме и общем благе – гармоничные, радостные, одухотворенные – посылают положительный заряд в пространство и способствуют не только совершенствованию индивида, их породившего, но и одухотворяют все окружающее, неся благо всему живому. Злые, низкие, мрачные мысли разрушают не только своего породителя, но и сеют это разрушение вокруг него. «…Каждая чистая мысль есть зарождение добра и каждая темная есть колыбель зла» [Надземное … , 1996, с. 117].

Сила мыслей огромна: «Можно мыслью построить целое государство. Можно мыслью разрушить создание тысячелетий» [Беспредельность … , 2009, с. 113]. Объединенная мысль коллектива гармоничных между собой людей может укрощать стихии, совершать великие открытия, быть самым настоящим благословением для природы и мощным фактором эволюционного развития общества. Именно такую мысль имел ввиду русский ученый и мыслитель В.И. Вернадский, когда писал о ноосфере, или сфере разума.

Концепция уподобления мысли магниту пронизывает всю философию Живой Этики. «…Каждая мысль есть своего рода магнит, она привлекает к себе подобное» [Надземное … , 1996, с. 116]. Более того,

мысль – не просто магнит, который притягивает к человеку созвучные энергии, она возрастает и при этом укрепляется еще больше. Эта магнетичность заложена во всей природе человека, т.е. его внутренний мир тяготеет к тому, что ему созвучно. Так, прекрасное и безобразное в среде обитания человека по большому счету обусловлено красотой или уродливостью его внутреннего мира. И не бытие обусловливает сознание, как считал К. Маркс, а сознание и мышление строят и формируют бытие человека.

Созидательный и разрушительный потенциал мысли – одна из главных проблем, рассматриваемых в Живой Этике, а овладение мыслями, взятие их под строжайший контроль – одна из главных задач человека на его пути самосовершенствования. Утверждая в себе высокие нравственные качества добра, любви и милосердия, устремляясь к красоте, очищая от ненужного сора и гармонизируя свое мышление, человек неуклонно продвигается по пути эволюции. Засоренный нечистыми, омраченными, суетными или злыми мыслями человек не только пресекает свое развитие, но и вместо эволюции опускается в бездну инволюции. Учитывая магнетическую природу и способность таких мыслей приобретать характер навязчивости, надо подчеркнуть, что от них не так просто избавиться. Избавление от отрицательных мыслей в Живой Этике называется очищением мышления или сознания. В процессе такого очищения нежелательные мысли не просто не допускаются, но и заменяются на светлые, положительные мысли красоты и гармонии. Несмотря на сложность очищения мышления, этот процесс является эволюционно необходимым для человека.

Чистое мышление играет важную роль в процессе познания. В этом плане характерны слова Живой Этики «чистая мысль, напитанная красотою, указывает путь к истине» [Община, 1994, с. 20–21]. Субъективные элементы, присущие познавательному процессу, нередко мешают объективному восприятию действительности. Поэтому Живая Этика считает, что познавательная деятельность человека тесно связана с его нравственными качествами. Чем выше духовный уровень личности, тем более совершенны ее познавательные возможности. Как уже было сказано, мысль – это магнит, она притягивает подобное себе, поэтому свободная от эгоистических помыслов мысль способна углубить познание человеком окружающего мира. «Высшие творения человеческого гения отвечают огненной природе мысли. Для обновленного искусства мышления будущего в Учении Живой Этики дается совет: “научитесь мыслить красиво и кратко”» [Герасимова, 2018, с. 38].

Сердце мыслит

В контексте изучения Живой Этики невозможно не сказать о важнейшей категории, которой посвящена отдельная книга данной философии (см.: [Сердце, 2012]). Речь идет о сердце как духовном понятии. Огромное значение придается этому поистине космическому аппарату. Сердце Живая Этика наделяет возможностью мыслить. Мысль от сердца, насыщенная сердечной энергией, сильнее и глубже, чем мысль от мозга. Кардиоцентризм и мыслительные способности сердца широко рассматривались и утверждались многими мыслителями разных времен (см.: [Соколова, 2021]). Например, представления о сердце как центре духовной жизни человека, как органе ума, источнике и хранителе мысленной информации пронизывало византийскую философскую традицию. Подтверждение вышесказанному можно найти и в современных научных исследованиях. Так, профессор Мельнбурнского университета Д. Херст в 1995 г. доказал, что сердце обладает способностью самостоятельного мышления, имея «сенсорные клетки, которые могут получать и использовать информацию, продуцируя изменения в сердце» [Ануфриева, Ануфриев, Старченко, 1999, с. 84].

Можно сказать, что сердце человека – это его собственный пророк, поэтому он должен прислушиваться к его голосу. Сердце обладает профетическими способностями, о чем свидетельствует народная культурная традиция. Это тонкий и чувствительный аппарат, требующий внимания и заботы, но, к сожалению, человек практически не обращается к нему сознательно. Забытое и обделенное вниманием сердце начинает болеть. Сегодня именно болезни сердца крайне распространены и являются одной из первых причин смертности. Так, например, в России болезнь сердца, называемая мерцательной аритмией, достигла масштабов эпидемии. «По данным экспертов НИУ ВШЭ, если в 2019 г. в России было 2,5 млн пациентов с мерцательной аритмией, то к 2036-му их число может превысить 3 млн человек»[1]. «Мерцательная аритмия (фибрилляция предсердий), которая сопровождается хаотичным возбуждением и сокращением предсердий или фибрилляцией (подергиванием) предсердных мышечных волокон, – одно из самых распространенных нарушений ритма сердца…»[2]. Так, возможно, сердце

[1]Хаос в сердце. Эксперты заявили об эпидемии мерцательной аритмии в России. – URL: https://vfokuse.mail.ru/article/haos-v-serdce-eksperty-zayavili-ob-epidemii-mercatelnoy-aritmii-v-rossii-58106710/ (дата обращения: 24.12.2024).

[2]Там же.

подает человеку сигналы о том, что необходимо обратить на него самое пристальное внимание, прислушаться к его знакам. О необыкновенной важности внимательного отношения к сердцу свидетельствует притча о мудреце, приведенная в Живой Этике: «Некий отшельник вышел из своего уединения с вестью, говоря каждому встречному: "Имеешь сердце". Когда же его спрашивали, почему он не говорит о милосердии, терпении, преданности, любви и всех благих основах жизни, он отвечал: "Лишь бы не забыли о сердце, остальное приложится"» [Сердце, 2012, с. 206].

В философии Живой Этики сердце является местом сосредоточения сознания. Вслед за древнегреческим философом Протагором, утверждавшим, что «человек – есть мера всех вещей», Живая Этика считает сознание человека – мерилом всего, что его окружает, воспринимающим все в соответствии со степенью своего развития. Поэтому эта философия учит утонченности и чуткости восприятия, что обусловливает более углубленное постижение всех аспектов мироздания. Состоянием или уровнем сознания человека определятся его эволюционная ступень. Важнейшую роль на пути космической эволюции играет расширение сознания, которому способствует неустанный труд, накопление опыта, вмещение новых знаний о бесконечном, многомерном и многоликом Космосе. В любом творчестве, труде, созидании нового расширение сознания необходимо: «Расширение сознания есть принцип творческого импульса» [Беспредельность … , 2010, с. 149]. Это ключевой фактор перехода человека на новый виток его совершенствования. Поэтому Живая Этика называет расширение сознания сотрудничеством с эволюцией [Беспредельность … , 2010, с. 180]. «…Проблема развития, повышения и расширения нашего сознания, – пишет Л.В. Шапошникова, – это не только энергетическая или этическая проблема, но и космическая. Качество сознания или его уровень тесно связаны с местом, которое отдельный человек или человечество занимают в космической эволюции» [Шапошникова, 1996, с. 124]. Современные ученые, изучающие Живую Этику, отмечают тесную связь между обращением человека к красоте и расширением его сознания. Так, кандидат философских наук Г.Г. Пантелеева подчеркивает: «Развитие утонченного чувствования путем постижения Прекрасного в Живой Этике указывается как естественный и наиболее прямой путь воспитания сердца и, следовательно, дальнейшего расширения сознания» [Пантелеева, 2008, с. 385]. На необходимость воспитания сердца, осознания его роли как водителя всей жизни человека указывает доктор философских наук В.В. Фролов, анализируя философию

Живой Этики; он отмечает, что для этого нужно думать о сердце, прислушиваться к его голосу, созерцать прекрасные произведения искусства [Фролов, 2004, с. 238].

Творчество, радость как особая мудрость

Одна из важнейших эволюционных антропологических категорий – это творчество. Оно является естественным состоянием, атрибутом человеческого духа, который не может не творить, создавать новые формы и смыслы, совершенствовать себя и окружающий мир. Устремленное, радостное творчество, наполненное красотой и направленное на общее благо, является генератором высоких положительных энергий. «Творящая мысль преображает мир, изменяет сознание человека и продвигает его по лестнице восхождения космической эволюции», – отмечает Л.В. Шапошникова [Шапошникова, 2005, с. 818]. Творчество тесно связано с воображением, т.е. умением четко и ярко представить перед мысленным взором тот или иной образ, а потом суметь его воплотить. На страницах Живой Этики можно нередко встретить совет развивать свое воображение, так как оно является основой творчества. Истинное творчество всегда оригинально, оно идет новыми путями. Все великие люди были новаторами, они героически несли человечеству новые мысли, идеи. Творчество – беспредельно, так как оно опирается на мысль, которая, как было сказано выше, беспредельна и неуничтожима. Истинное, высокое творчество будет непременно иметь нравственную основу. На это указывал и Н.А. Бердяев: «Этика творчества есть этика энергетическая. Повышение энергии жизни, качественное и количественное, творческий подъем энергии есть один из критериев нравственной оценки. <…> Добро и нравственная жизнь есть путь, в котором исходная точка и конечная точка совпадают, это есть излучающая творческая энергия» [Бердяев, 2003, с. 214–215].

В философии Живой Этики уделяется большое внимание еще одному важному чувству. Речь идет о радости, которая названа особой мудростью. Ибо имеется в виду радость не как будничное веселье, а высокое, гармоничное и уравновешенное вдохновение, которое способно менять жизнь человека в лучшую сторону, это радость познания, труда и совершенствования. Светлое чувство радости может победить гнетущие и печальные моменты жизни. И так же, как и мысль, радость магнитична и притягивает из пространства созвучные энергии. Микрокосм человека Живая Этика называет лабораторией всех ощущений, так как волей своей он может создавать в себе светлые чувства, пред-

упреждая возникновение несветлых, от которых гаснет творчество и пресекается адекватное восприятие жизни. Радость можно сравнить с энергией, возникающей при созерцании красоты, при творческом порыве, исследовательском вдохновении. «Радость, – подчеркивает Л.В. Шапошникова, – так же как и не существующая вне ее Красота, не просто одно из наших чувств, а энергетическое средство, носящее важнейший эволюционный характер, преобразующее человека как такового в сущность, способную постигнуть реальную концепцию Космоса» [Шапошникова, 1996, с. 211]. Живая Этика советует научиться радоваться препятствиям, ибо только в героической борьбе, преодолениях, испытаниях закаляется и движется вперед человеческий дух.

Героизм

Духовно-культурная эволюция человека опирается на непреходящие ценности, суть и сущность которых неподвластны времени – с течением его они становятся все более и более актуальны. Среди таких непреходящих ценностей почетное место принадлежит героизму. В Живой Этике героизм понимается как многогранное синтетическое явление, культурно-исторический и антропологический феномен [Соколова, 2012]. С одной стороны, герои играют ведущую роль в историческом процессе, являясь нравственным примером и показывая направление и средства духовного совершенствования и эволюционного продвижения народа. Великие ученые, подвижники, мыслители и святые, все те, кто навсегда остался в умах и сердцах людей, – истинные герои – представляли собой субъектов космической эволюции, служа высоким примером и ориентиром человечеству на его тернистом пути в будущее, они выстраивали тот духовно-культурный путь, по которому мы идем до сих пор. С другой стороны, героизм являет собой важнейшее внутреннее качество духа человека, одну из граней развития его нравственной культуры.

При этом необходимо отметить, что дух человека в своем потенциале несет героическое начало, которое может быть как проявленным, так и непроявленным. Поэтому следует различать героический порыв как одномоментную концентрацию сил духа и постоянное героическое служение. Первый является частным случаем и имеет отношение к так называемому бессознательному героизму. В противовес бессознательным героям, которые могут как ярко вспыхнуть, так и отступить, Живая Этика указывает на определенных героев, которые при любых обстоятельствах продолжают свой подвиг. «Те, кто знают ради чего они

трудятся и страдают, уже будут определенными героями. Не убоятся они опасностей, хотя и будут знать их истинные размеры. Среди пространственных токов, среди злобной воли, среди ужаса, смелые герои живут, трудятся и творят» [Надземное … , 1996 с. 210]. О жизненности и практическом значении героизма много говорится в Живой Этике. Эта философская система указывает на то, что в будущем проявленный героизм будет неотъемлемым качеством каждого человека. К слову сказать, такие люди будущего – бесстрашные, мужественные, стойкие – описаны в романах И.А. Ефремова «Туманность Андромеды» и «Час быка», словно предвиденные интуицией писателя.

Заключение

Здесь рассмотрена лишь некоторая часть идей философии Живой Этики, связанных с человеком и его потенциальными возможностями. Эта философская система показывает направление, в котором необходимо двигаться тем, кто хочет самосовершенствоваться, предлагает неисчерпаемые возможности для духовного роста человека, устремляет его в будущее, в котором расцветут и найдут применение неотъемлемые, но скрытые пока способности его внутреннего мира. Будущим исследователям еще предстоит изучать и анализировать силу мысли и ее роль в жизни отдельного человека и общества в целом, сердце как инструмент знания и познания окружающей действительности, влияние творчества, труда, вдохновения, радости и героизма на совершенствование человека как части великого, одухотворенного и вечно эволюционирующего Мироздания, призывающего стать его космическим сотрудником.

Список литературы

Агни Йога (Знаки Агни Йоги). Живая Этика. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2008. – 600 с.

Ануфриева Е.И., Ануфриев В.П., Старченко М.Г. Сердце мыслит! // Новая Эпоха. 1999. – № 2. – С. 80–85.

Бердяев Н.А. Опыт парадоксальной этики / сост. и вступ. ст. В.Н. Калюжного. – Москва : АСТ ; Харьков : Фолио, 2003. – 696 с.

Беспредельность : в 2 ч. Живая Этика. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2009. – Ч. 1. – 472 с.

Беспредельность : в 2 ч. Живая Этика. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2010. – Ч. 2. – 328 с.

Герасимова И.А. Мысль, связующая миры. Сакральные символы в творчестве Н.К. Рериха // Культура и искусство. 2018. – № 7. – С. 30–50. – DOI: 10.7256/2454-0625.2018.7.26720

Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества / пер. и примеч. А.В. Михайлова. – Москва : Наука, 1977. – 704 с.

Григорьева Т.П. Познай себя // Труды Объединенного Научного Центра проблем космического мышления. Т. 1. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2007. – С. 416–475.

Иванов А.В. Ключевые проблемы теории познания с позиций Живой Этики // Живая Этика и наука: материалы международной научно-общественной конференции. 2007. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2008. – С. 353–373.

Иванов А.В., Фотиева И.В., Шишин М.Ю. Человек восходящий: философский и научный синтез «Живой Этики». – Барнаул : Изд-во Фонда «Алтай – 21 век», 2012. – 512 с.

Иерархия. Живая Этика. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2011. – 384 с.

Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. – 414 с.

Колганов С.В. Освоение космического пространства как парадигма учения Живой Этики // Восьмой Российский Философский Конгресс – «Философия в полицентричном мире». Круглые столы: сборник научных статей. – Москва : РФО – ИФРАН – МГУ, 2020. С. 1179–1181.

Лавренова О.А. Прецедентные тексты в философской системе Живой Этики : культурологические аспекты // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2022. – Вып. 5 (860). – С. 140–146. – DOI: 10.52070/2542-2197-2022-5-860-140

Лосев А.Ф. Гомер. – Москва : Гос. уч.-пед. изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1960. – 350 с.

Мир Огненный : в 3 ч. Живая Этика. – Москва : Международный Центр Рерихов, 1996. – Ч. 3. – 383 с.

Надземное : в 3 кн. Живая Этика. – Москва : Международный Центр Рерихов, 1996. – Кн. 1. – 414 с.

Община. Живая Этика. – Москва : Международный Центр Рерихов, 1994. – 240 с.

Пантелеева Г.Г. Некоторые аспекты эволюции биосферы в эмпирическом обобщении В.И. Вернадского, современной науке и Живой Этике // Живая Этика и наука: материалы международной научно-общественной конференции. 2007. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2008. – С. 374–389.

Проблемы русского космизма : материалы международной научно общественной конференции, Москва, 2013. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2016. – 384 с.

Рерих Е.И. Беседы с Учителем // Новая Эпоха. 1999. – № 1 (20). – С. 49–56.

Рерих Е.И. Письма : в 9 т. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2009. – Т. 9 (1951–1955). – 608 с.

Рерих Н.К. Сердце Азии. – Минск : Университетское, 1991. – 96 с.

Русский космизм : Антология философской мысли / сост. С.Г. Семенова, А.Г. Гачева. – Москва : Педагогика-Пресс, 1993. – 368 с.

Салахов Э.Х. Характер и судьба человека в философии Плутарха // Вопросы философии. – 2000. – № 2. – С. 101–114.

Сердце. Живая Этика. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2012. – 464 с.

Соколова Б.Ю. Живая Этика как философская система // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2021. – № 2 (56). – С. 105–114. – DOI: https://doi.org/10.24866/1997-2857/2021-2/105-114

Соколова Б.Ю. Героизм как отклик на зов эволюции в философии Живой Этики // Живая Этика как творческий импульс космической эволюции : материалы международной научно-общественной конференции. 2011. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2012. – С. 105–115.

Соловьёв В.С. Чтения о Богочеловечестве. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2010. – 384 с.

Фролов В.В. Космизм философии Н.А. Бердяева и мировоззрение Рерихов // Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века: материалы международной научно-общественной конференции. 2003. В 3 т. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2004. – Т. 1. – С. 236–346.

Шапошникова Л. В. Великое путешествие : в 3 кн. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2005. – Кн. 3. Вселенная Мастера. – 1088 с.

Шапошникова Л.В. Мудрость веков. – Москва : Международный Центр Рерихов, 1996. – 480 с.

Шапошникова Л.В. Философия космической реальности // Шапошникова Л.В. Держава Рерихов : сборник статей : 2 т. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2006. – Т. 1. Статьи и выступления 1997–2006. – С. 299–385.

References

Agni Joga (Znaki Agni Jogi). Zhivaya Etika [*Agni Yoga* (*Signs of Agni Yoga*). *Living Ethics*]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2008, 600 p. (In Russ.)

Anufrieva, E.I., Anufriev, V.P., Starchenko, M.G. Serdtse myslit! [The Character and Fate of Man in Plutarch's Philosophy]. In *Novaya Epoha*, no. 2, 1999, pp. 80–85. (In Russ.)

Berdyaev, N.A. *Opyt paradoksal'noj etiki* [*The Experience of Paradoxical Ethics*], Comp. and the Introduction by V.N. Kalyuzhnyi. Moscow, AST Publ., Kharkov, Folio Publ., 2003, 696 p. (In Russ.)

Bespredel'nost', v 2 ch. Zhivaya Etika [*Infinity. In 2 Pt. Living Ethics*]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2009, Part 1, 472 p. (In Russ.)

Bespredel'nost', v 2 ch. *Zhivaya Etika* [*Infinity. In 2 Pt. Living Ethics*]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2010, Part 2, 328 p. (In Russ.)

Gerasimova, I.A. Mysl', svyazuyushchaya miry. Sakral'nye simvoly v tvorchestve N.K. Rerikha [Thought Connecting Worlds. Sacred Symbols in the Works of Nicholas Roerich] In *Kul'tura i iskusstvo*, no. 7, 2018, pp. 30–50. (In Russ.) DOI: 10.7256/2454-0625.2018.7.26720

Gerder, J.G. *Idei k filosofii istorii chelovechestva* [*Ideas for the Philosophy of the History of Mankind*], Trans. and Note by A.V. Mihajlov. Moscow, Nauka Publ., 1977, 704 p. (In Russ.)

Grigor'eva, T.P. Poznaj sebya [Know Yourself] In *Trudy Ob"edinennogo Nauchnogo Centra problem kosmicheskogo myshleniya* [*Proceedings of the Joint Scientific Center for Problems of Cosmic Thinking*]. Vol. 1. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2007, pp. 416–475. (In Russ.)

Ivanov, A.V. Klyuchevye problemy teorii poznaniya s pozicij Zhivoj Etiki [Key Problems of the Theory of Cognition from the Standpoint of Living Ethics] In *Zhivaya Etika i nauka: materialy mezhdunarodnoj nauchno-obshchestvennoj konferencii. 2007* [*Living Ethics and*

Science: Proceedings of the International Scientific and Public Conference. 2007]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2008, pp. 353–373. (In Russ.)

Ivanov, A.V., Fotieva, I.V., Shishin, M.Yu. *Chelovek voskhodyashchij: filosofskij i nauchnyj sintez* "*Zhivoj Etiki*" [*A Rising Man: a Philosophical and Scientific Synthesis of* "*Living Ethics*"]. Barnaul, Fond "Altaj – 21 vek" Publ., 2012, 512 p. (In Russ.)

Ierarhiya. Zhivaya Etika [*Hierarchy. Living Ethics*]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2011, 384 p. (In Russ.)

Knyazeva, E.N., Kurdyumov, S.P. *Osnovaniya sinergetiki. Rezhimy s obostreniem, samoorganizaciya, tempomiry* [*Fundamentals of Synergetics. Acute Modes, Self-organization, and Tempo Worlds*]. Saint Peterburg, Aletejya Publ., 2002, 414 p. (In Russ.)

Kolganov, S.V. Osvoenie kosmicheskogo prostranstva kak paradigma ucheniya Zhivoj Etiki [Space Exploration as a Paradigm of the Teaching of Living Ethics]. In *Vos'moj Rossijskij Filosofskij Kongress – "Filosofiya v policentrichnom mire". Kruglye stoly : sbornik nauchnykh statej* [*The Eighth Russian Philosophical Congress is* "*Philosophy in a Polycentric World*". *Round Tables : Collection of Scientific Articles*]. Moscow, RFO – IFRAN – MGU Publ., 2020, pp. *1179*–1181. (In Russ.)

Lavrenova, O.A. Precedentnye teksty v filosofskoj sisteme Zhivoj Etiki: kul'turologicheskie aspekty [Precedent Texts in the Philosophical System of Living Ethics: Cultural Aspects]. In *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, Iss. 5 (860), 2022, pp. 140–146. (In Russ.). DOI: 10.52070/2542-2197_2022_5_860_140

Losev, A.F. *Gomer* [*Homer*]. Moscow, State Educational and Pedagogical Publishing House of the Ministry of Education of the RSFSR, 1960, 350 p. (In Russ.)

Mir Ognennyj : v 3 ch. Zhivaya Etika [*The World of Fire. In 3 Pt. Living Ethics*]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 1996, Part 3, 383 p. (In Russ.)

Nadzemnoe : v 3 kn. Zhivaya Etika [*Aboveground. In 3 Books. Living Ethics*]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 1996, Book 1, 414 p. (In Russ.)

Obshchina. Zhivaya Etika [*Community. Living Ethics*]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 1994, 240 p. (In Russ.)

Panteleeva, G.G. Nekotorye aspekty evolyucii biosfery v empiricheskom obobshchenii V.I. Vernadskogo, sovremennoi nauke i Zhivoi Etike [Some Aspects of the Evolution of the Biosphere in the Empirical Generalization of V.I. Vernadsky, modern science and Living Ethics]. In *Zhivaya Etika i nauka : materialy mezhdunarodnoj nauchno-obshchestvennoj konferencii. 2007* [*Living Ethics and Science : Proceedings of the International Scientific and Public Conference. 2007*]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2008, pp. 374–389. (In Russ.)

Problemy russkogo kosmizma : materialy mezhdunarodnoj nauchno obshchestvennoj konferencii, Moskva, 2013 [*Problems of Russian Cosmism : Proceedings of the International Scientific and Public Conference, Moscow, 2013*]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2016, 384 p. (In Russ.)

Rerih, E.I. Besedy s Uchitelem [Conversations with a Teacher]. In *Novaya Epoha* [New Era], Iss. 1 (20), 1999, pp. 49–56. (In Russ.).

Rerih, E.I. *Pis'ma: v 9 t.* [*Letters. In 9 Vols*.]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2009, Vol. 9 (1951–1955), 608 p. (In Russ.)

Rerih, N.K. *Serdce Azii* [*The Heart of Asia*]. Minsk, Universitetskoe Publ., 1991, 96 p. (In Russ.)

Russkii kosmizm: Antologiya filosofskoi mysli [*Russian Cosmism : An Anthology of Philosophical Thought*], Comp. by S.G. Semenova, A.G. Gacheva. Moscow: Pedagogika-Press Publ., 1993, 368 p. (In Russ.)

Salahov, E.H. Harakter i sud'ba cheloveka v filosofii Plutarha [The Character and Fate of Man in Plutarch's Philosophy]. In *Voprosy filosofii*, no. 2, 2000, pp. 101–114. (In Russ.)

Serdce. Zhivaya Etika [*Heart Living Ethics*]. Moscow: Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2012, 464 p. (In Russ.)

Sokolova, B.Yu. Zhivaya Etika kak filosofskaya Sistema [Living Ethics as a Philosophical System]. In *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke,* no. 2 (56), 2021, pp. 105–114. (In Russ.) DOI: https://doi.org/10.24866/1997-2857/2021-2/105-114

Sokolova, B.Yu. Geroizm kak otklik na zov evolyucii v filosofii Zhivoi Etiki [Heroism as a Response to the Call of Evolution in the Philosophy of Living Ethics]. In *Zhivaya Etika kak tvorcheskij impul's kosmicheskoj evolyucii: materialy mezhdunarodnoj nauchno-obshchestvennoj konferencii. 2011* [*Living Ethics as a Creative Impulse of Cosmic Evolution : Proceedings of the International Scientific and Public Conference. 2011*]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2012, pp. 105–115. (In Russ.)

Solov'ev, V.S. *Chteniya o Bogochelovechestve* [*Readings on God-manhood*]. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2010, 384 p. (In Russ.)

Frolov, V.V. Kosmizm filosofii N.A. Berdyaeva i mirovozzrenie Rerikhov [Berdyaev's Philosophy and the Worldview of the Roerichs] In *Kosmicheskoe mirovozzrenie – novoe myshlenie XXI veka: materialy mezhdunarodnoj nauchno-obshchestvennoj konferencii. 2003. V 3 tom.* [*Cosmic Worldview – New Thinking of the 21st Century: Proceedings of the International Scientific and Public Conference. 2003. In 3 Vols.].* Moscow, International Center of the Roerichs Publ., 2004, Vol. 1, pp. 236–346.

Shaposhnikova, L.V. *Velikoe puteshestvie*: *v 3 kn.* [*The Great Journey. In 3 Books*]. Moscow, International Center of the Roerichs Publ., 2005, Book 3. *Vselennaya Mastera* [Book 3. Master's Universe]. 1088 p. (In Russ.)

Shaposhnikova, L.V. *Mudrost' vekov* [*The Wisdom of the Ages*]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 1996, 480 p. (In Russ.)

Shaposhnikova, L.V. Filosofiya kosmicheskoi real'nosti [Philosophy of Cosmic Reality]. In Shaposhnikova L.V. *Derzhava Rerihov: sbornik statei: v 2 t.* [*The Power of the Roerichs: Collection of Articles. In 2 Vol.*]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2006. Vol. 1. Articles and Speeches 1997–2006, pp. 299–385. (In Russ.)

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 316.7 DOI: 10.31249/hoc/2026.02.06

Гарсия-Каселес К.*

КОНЦЕПТ «ИСПАНИДАД» РАМИРО ДЕ МАЭСТУ В СОВРЕМЕННОЙ ИСПАНОЯЗЫЧНОЙ КАРТИНЕ МИРА©

Аннотация. Концепт «Испанидад» Рамиро де Маэсту остается важным элементом глобальной культуры, объединяя испаноязычный мир. Этот проект испанской национальной идентичности сталкивается сегодня с вызовами глобализации и переосмыслением колониального прошлого. Современный мир с его кризисами (пандемии, войны, технологические прорывы, культурные конфликты) хорошо иллюстрирует противостояние, которое описал Рамиро де Маэсту в своей книге «Защита Испанидад» (Defensa de la Hispanidad, 1934). Через испанскую интеллектуальную среду идеи Р. де Маэсту сегодня проникают и в более широкие европейские дискуссии о «корнях Европы» – особенно в контексте Евросоюза и миграционного кризиса. Его критика либерализма, демократии и современной действительности оказала значительное влияние на интеллектуальные и политические течения нашего времени.

Ключевые слова: Испанидад; современная картина мира; национальная идентичность; консервативный проект; культурный архетип; турбулентная Европа

Поступила: 19.01.2026 Принята к печати: 21.03.2026

Для цитирования: *Гарсия-Каселес К.* Концепт «Испанидад» Рамиро де Маэсту в современной испаноязычной картине мира //

[*] ***Гарсия-Каселес Кончита*** *– кандидат исторических наук, доцент кафедры иностранных языков филологического факультета Российского университета дружбы народов, Москва, Россия; konchitag@mail.ru*

Garcia-Caselles Conchita *– PhD in History, Foreign Language Department, Faculty of Philology, People's Friendship University of Russia, Moscow, Russia; konchitag@mail.ru*

© Гарсия-Каселес Кончита, 2026

Вестник культурологии. – 2026. – № 2(117). – С. 117–131. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.06

Garcia-Caselles C.

The Concept “Hispanidad” by Ramiro de Maeztu in the Modern Hispanic picture of the world

Abstract. The concept “Hispanidad”, as formulated by Ramiro de Maeztu, remains an important element of global culture, uniting the Spanish-speaking world. His project of Spanish national identity faces today the challenges of globalization and the rethinking of the colonial past. The modern world, with its crises (pandemics, wars, technological breakthroughs, and cultural conflicts) aptly illustrates confrontation that Ramiro de Maeztu described in his book “Defensa de la Hispanidad” (1934). Through the Spanish intellectual sphere, the ideas of R. de Maeztu currently penetrate into wider European debate about the "roots of Europe" – especially in the context of the European Union and the migration crisis. His critique of liberalism, democracy and modernity has had a significant impact on modern intellectual and political currents.

Keywords: Hispanidad; modern picture of the world; national identity; conservative project; cultural archetype; turbulent Europe

Received: 19.01.2026 Accepted: 21.03.2026

For quoting: *Garcia-Caselles C.* The Concept “Hispanidad” by Ramiro de Maeztu in the Modern Hispanic picture of the world // Herald of Culturology. – 2026. – No.2(117). – P. 117–131. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.06

Рамиро де Маэсту (1874–1936) испанский мыслитель, публицист и дипломат, один из представителей «Поколения 98 года». Рамиро де

Маэсту – одна из самых противоречивых фигур испанской консервативной мысли. «Идеолог контрреволюции», – определяет место и значение Маэсту в истории II Республики российский ученый В.В. Кулешова [Кулешова, 1979, с. 132]. Несмотря на свою трагическую гибель в 1936 г., он остается одной из самых обсуждаемых фигур в консервативной мысли сегодня. В начале 30-х годов он стал резко критиковать либеральные идеи, демократию и современное ему общество, что, во многом, определило вектор развития ряда интеллектуальных и политических течений XXI века. Его деятельность – это своеобразные качели: от социализма и модернистского скепсиса к глубоко традиционалистскому мировидению. После Первой мировой он стал ярким критиком либерального парламентаризма, будучи убежденным, что Европа без духовного фундамента скатывается к хаосу. В своей книге "Defensa de la Hispanidad" («Защита Испанидад») (1934) Маэсту утверждал, что любая цивилизация держится не на экономических системах или технологиях, а на непреходящих ценностях и вере. Европа, по его мнению, уже тогда переживала *эпоху духовной турбулентности*, потеряв центр тяжести. Маэсту оценивал политический кризис как симптом более глубокого – цивилизационного кризиса. Его предостережения о «размывании духовных основ» звучат сегодня не менее остро, чем в 1930-е. Рамиро де Маэсту прошел сложный путь от либерализма к традиционализму, став одним из самых ярких критиков модерна. Его идеи о спасительной роли традиции, критика демократии и вера в духовное возрождение Европы остаются востребованными в эпоху новых идеологических вызовов.

Относительно самого концепта «Испанидад» в монографии «Испанский язык и культура в испаноязычных странах» российский ученый, испанист Наталья Михайловна Фирсова отмечает, что единого определения для этого термина в специальной литературе нет. [Фирсова, 2012, с. 50]. В своем исследовании Фирсова Н.М. опирается на определение, данное Испанской Королевской Академией испанского языка, где «Испанидад» толкуется как: "Carácter genérico de todos los pueblos de lengua y cultura hispánica; Conjunto y comunidad de los pueblos hispánicos" (1) Общность характера у всех носителей испанского языка и культуры; (2) Единство и общность испаноязычных народов [Фирсова, 2012, с. 50]. А. Лопес Гарсия, современный ученый лингвист, испанист дает такое определение данному концепту: "La Hispanidad no es sólo una comunidad lingüística, también es una ideología lingüística que ha influido de manera concreta en la marcha

del mundo" [López García, 2007, p. 74]. (Испанидад – это не только языковое сообщество, но также и языковая ментальность, философия, оказавшая конкретное влияние на весь ход мировой истории).

Таким образом, автор статьи, под концептом «Испанидад» понимает «цивилизационную, культурную и духовную общность испаноязычных народов, в основе которой лежат: общий язык, культура, история, католическая вера, сформировавшаяся на Пиренейском полуострове и включившая "встречу миров" в Америке, в результате исторического развития Испанской империи». Испанидад представляет собой консервативный проект испанской национальной идентичности, единства испанского мира, получивший начало в далекую эпоху колонизации Америки (XVI век), когда испанский язык, католическая религия и культура распространились на обширные территории, получившие название Испанская империя. Российский ученый В.В. Василенко выделяет три этапа в процессе становления «идеи Испанидад»: 1) *генетический*, который также можно назвать и дофранкистским (1840–1920-е годы), связанный с доктринами философов-провозвестников, которые были созданы по иным поводам и не содержат понятия «Испанидад» как таковое, но в дальнейшем были объявлены его предтечей; 2) *классический*, или франкистский (1930–1970-е годы), связанный с именем Рамиро де Маэсту и рядом других философов традиционалистов, ретроспективно воссоздавших его генеалогию; и 3) *современный*, или постфранкистский (конец XX – начало XXI в.), связанный с переосмыслением данного идейного наследия в условиях «кризиса современного государства» [Василенко, 2019, с. 172].

Концепт «Испанидад» с точки зрения лингвокультурологии представляет собой когнитивную категорию, объединяющую этноязыковые особенности, проявляющуюся в лексике, художественно языковых паремиях, связанных с историей, религией и социальными практиками Испании. Этот концепт создает особый «ментальный пейзаж», в котором язык служит не только средством общения, но и инструментом сохранения и передачи культурных архетипов, формирования коллективной памяти. Историко-социокультурный контекст, в котором возник и развивался концепт «Испанидад», обусловил своеобразный дуализм его природы: с одной стороны, он ассоциируется с идеей культурного и духовного единства испаноязычных народов, а с другой – с политическими и идеологическими проектами, направленными сегодня на поддержание и расширение испанского влияния в мире.

В 1898 г. Испания проиграла войну США и потеряла свои последние колонии. Освобождение Кубы символизировало конец эпохи колониальной империи и утрату глобального влияния, что вызвало, особенно у интеллектуальной элиты Испании, известной как «Поколение 98 года», ощущение национальной катастрофы, кризиса идентичности и разочарования в национальных идеалах. «Одним из проявлений обновленческой тенденции стало так называемое “Поколение 98 года”, с принадлежности к которому и началась идейная эволюция Рамиро де Маэсту» [Ягодкин, 2017, с. 76]. В культурном и психологическом плане это событие стало триггером для переосмысления роли Испании в мире, стимулировало поиск «новой исторической судьбы», укрепление внутренней самобытности национального кода, что нашло отражение в концепте «Испанидад» – идее духовного и культурного единства испаноязычных народов.

Экзистенциальный смысл «Испанидад»

Рамиро де Маэсту видел в католицизме стержень испанской идентичности. Для него Испания и её бывшие колонии – не просто географические или политические образования, а **«духовная империя»**, объединенная верой и миссией. Говоря о завоевании Америки, Маэсту пишет: «…Таким образом, испанское творение – это вовсе не руины и пыль, а наполовину законченная фабрика, вроде Саграда Фамилия в Барселоне или Альмудена в Мадриде, или, если хотите, стрела, упавшая на полпути, ожидающая руки, которая поднимет ее и пустит в цель, или прерванная симфония, которая просит музыкантов, запечатлевших ее, продолжить ее» [Maeztu, 1934, p. 12]. Экзистенциально это означает, что существование испаноязычных народов обретает смысл через причастность к этой трансцендентной общности.

Р. де Маэсту критиковал современный, отказавшийся от духовных ценностей, либерализм, материализм и национализм, считая их причинами упадка [Гарсия-Каселес, 1989, с. 44]. Его концепт «Испанидад» предлагает альтернативу – жизнь в согласии с традицией, иерархией и сакральными ценностями, что придает существованию испаноязычного мира глубину и устойчивость.

В работе «Defensa de la Hispanidad» (1934) он утверждал мессианскую роль Испании и был уверен, что Испания должна быть «*духовным вождём*» испаноговорящего мира и противостоять англосаксонскому прагматизму и советскому коллективизму. Таким образом,

смысл существования Испании и её потомков, согласно этой концепции, – в сохранении и распространении её цивилизационной модели.

Р. де Маэсту, как и другие мыслители «Поколения 98 года» – М. де Унамуно, Х. Ортега-и-Гассет, Пио Бароха, Анхель Ганивет… воспринимал упадок Испании через призму ***экзистенциальной драмы***. *Концепт* «Испанидад» – это не ностальгия, а призыв к возрождению через возврат к истокам, где страдание и борьба (например, Реконкиста, Конкиста) осмысливаются как часть миссии. Для Р. де Маэсту концепт «Испанидад» – это *ответ на экзистенциальный кризис Запада*: утрату веры, распад общностей, торжество безликого прогресса. Его концепт предлагает осмысленное существование в рамках традиции, где человек – не изолированный индивид, а часть великой исторической и духовной общности. Это перекликается с идеями Ортеги-и-Гассета («Испания – это проблема, но и решение») и Унамуно («трагическое чувство жизни»). Однако, у Р. Де Маэсту акцент смещен в сторону ***католического*** *традиционализма и имперского сознания.*

Рамиро де Маэсту и Мигель де Унамуно:“La Hispanidad como misión” «Испанидад – это миссия» и “El sentido trágico” «Трагическое чувство жизни»

М. де Унамуно «Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en pueblos» («О трагическом чувстве жизни у людей и народов») (Unamuno,1913). Мигель де Унамуно родоначальник испанского экзистенциализма, его произведения вошли в «золотой фонд» мировой литературы. Он рассматривает испанскую идентичность с экзистенциальной и агонистической точки зрения. М. де Унамуно впервые вводит понятие «агония» в контексте трагического восприятия жизни, в основе которого лежит непримиримость разума и веры. Для него «проблема Испании» – это, прежде всего, духовный кризис, а не политический или экономический. Он критикует как ограниченный традиционализм, так и слепой европеизм, стремясь к болезненному синтезу веры и разума. Его вѝдение более индивидуалистично и мучительно. В своей работе “La casta historica: Castilla” («Историческая каста: Кастилья») Унамуно утверждает, что «Кастилья – была той силой, которая выковывала единство Испании и создала испанскую монархию… Но все дело в том, что Кастилья парализовала руководящие центры других народов Испании, значительно затормозила развитие их исторического сознания…» [Unamuno,

1960, p. 70]. Р. де Маэсту, в отличие от Унамуно, отвергает экзистенциальные сомнения и предлагает коллективный и догматический ответ, то есть испанскую идентичность как союз, основанный на католицизме и имперском наследии. В то время как Унамуно страдает от неопределенности, Маэсту предлагает триединую определенность – *Бог, Родина, Традиция*. Ключевое отличие заключается в том, что Унамуно видит суть проблем Испании в неразрешимости трагедии, произошедшей в 1898 г. В то время как Маэсту видит её в исторической миссии, которую необходимо возродить.

Рамиро де Маэсту и Хосе Ортега-и-Гассет: «Духовная империя» и «Европа как решение». “Imperio spiritual” y “Europa como solución”

«Хосе Ортега-и-Гассет, отразивший в своих философских трудах самосознание не только испанской саморефлексной культуры, но и ставший предтечей смысловых сдвигов социокультурной трансформации наступающей новой эпохи, составляет славу и гордость современной испанской культурологической мысли» [Гарсия-Каселес, 2022, с. 31].

Хосе Ортега-и-Гассет, Рамиро де Маэсту два представителя испанской интеллектуальной элиты начала XX века, посвятивших свои труды анализу национального кризиса, переживаемого Испанией в тот период. Сравнительный анализ идей показывает значительные расхождения в их понимании как причин данного кризиса, так и предлагаемых путей его преодоления. Ортега-и-Гассет в своем произведении «Бесхребетная Испания» (*España invertebrada*)» (1921) диагностировал декаданс, переживаемый Испанией, причину которого он видел, прежде всего в том, что у испанской элиты отсутствовал жизнеспособный проект выхода из него. Ортега утверждал: «Всякий демократизм, не ограничивающийся требованиями формального равенства перед законом, неминуемо вырождается в плебеизм» [Ortega, 1963, p. 272]. Оба мыслителя понимали потерю колоний в 1898 г. как симптом глубокой болезни, кризис идентичности. Ортега видел проблему в том, что «Испания стала *бесхребетной*», а Маэсту полагал, что «Испания забыла свою *католическо-имперскую суть*. Он писал: “Así, cuando en una nación la masa se niega a ser masa – esto es, a seguir a la minoría directora, la nación se deshace, la sociedad se desmembra, y sobreviene el caos social, la invertebración histórica. Un caso extremo de esta invertebración histórica estamos ahora

viviendo en España" [Ortega y Gasset, p. 29]. (Таким образом, когда в какой-либо нации масса отказывается быть массой, то есть следовать за правящим меньшинством, нация распадается, общество распадается, и наступает социальный хаос, историческое *бесхребетие*. Крайний случай этой исторической *беспозвоночности* мы сейчас наблюдаем в Испании.) Оба мыслителя критиковали либерализм и считали, что либеральная демократия XIX века *разъела традиционные устои, и обвиняли правящий класс в безответственности***.**

Выход из кризиса, решение проблем Испании Ортега видит в европеизации Испании. В свою очередь, Маэсту преодоление кризиса связывает с возвратом к имперскому прошлому. В этом и состоит миссия Испании, согласно Маэсту. Ортега-и-Гассет предлагал избирательную «европеизацию» для модернизации Испании. Его видение элитарно и рационалистично. Р. де Маэсту, в свою очередь, отвергает европеизацию. По его мнению, Испания должна возглавить латиноамериканский мир, противостоять англосаксонскому либерализму и материализму. Ключевое отличие заключается в том, что Ортега верил в реформированную Испанию как интегрированную часть Европы, в то время как Маэсту был апологетом контрреволюционной Испании, которая способна направлять Латинскую Америку в ее развитии.

Как ни парадоксально, Ортега критиковал «бесхребетность» Испании, но в действительности, сам стал «хребтом» испанской философской мысли XX века.

Рамиро де Маэсту и Анхель Ганивет: «Имперский мистицизм как средство межкультурной сплоченности в империи» против «испанского абулизма»

А. Ганивет (1865–1898), испанский писатель, дипломат – предтеча испанского модернизма. «В своих первых литературно-публицистических произведениях М. де Унамуно и А. Ганивет рассуждают о том, почему в прошлом Испания была столь могущественна, а теперь переживает столь сильный упадок. Где и в какой момент была совершена историческая ошибка?» [Гарсия-Каселес К., 2007, с. 3]. В «Идеариуме – Своде испанских идей» (1897) он описывает Испанию как «аболический» народ, но с мистической душой, способной ее спасти. Абулия (в психологии) – это полное отсутствие воли, энергии для принятия решений. Ганивет создал слово "аболический" (от греческого bolé – запуск, движение вперед,

созидание), чтобы обозначить отсутствие способности проецировать, создавать. Отрицательная приставка «а» указывает на отсутствие воли к действию. “Pueblo abólico” – нация, страдающая коллективной абулией то есть нация, потерявшая веру в себя и свое будущее. Согласно А. Ганивету, аболический народ Испании смирился со всем, потерял волю и живет как во сне. Интеллектуальная элита пыталась понять, что происходит с национальным духом народа, открывшим Америку и ставшим творцом Золотого века Испании. Ганивет считал, что необходимо возродить национальный дух и возродить внутреннюю волю испанского народа. Однако как это сделать, Ганивет не знал. Отсюда его пессимизим. Р. де Маэсту в своем труде “La crisis del humanismo” («Кризисгуманизма»), размышляя о «новом обществе» Испании, полагал, что создание духа солидарности всех общественных сил могло бы сплотить нацию воедино и вовлечь ее в трансформационный процесс [Maeztu, 1919, p. 380].

Современный испанский политолог, философ Антонио Роблес Эхэа – профессор университета г. Гранада в своей работе “El neoidealismo y la rebelión de Ángel Ganivet contra el positivismo: sobre Alfred Fouillée y la teoría de las ideas” пишет*: “A través de la rebelión contra el positivismo, la teoría de las ideas-fuerza y la abulia colectiva en España, se comprueba la cercanía de Ángel Ganivet con autores de las corrientes neoidealistas y psicologistas defines del siglo XIX”.* (Благодаря восстанию против позитивизма, теории силы идей и коллективной абулии в Испании подтверждается близость Анхеля Ганивета к авторам неоидеалистических течений конца XIX века) [Robles Egea 2018, p. 203]. Эта мысль автора непосредственно перекликается с утверждением Хосе Ортеги-и-Гассета, высказанным в его работе «Бесхребетная Испания», в которой он, размышляя о внутренних истоках болезни Испании, объясняет их тем, что в испанском народе вновь заструилась неповоротливая крестьянская кровь – кровь феллахов.

В «Идеариуме» А. Ганивет задается вопросом и дает сам ответ: «Лучше ли жить так, как мы жили до сих пор: вчера овеянные славой, сегодня поверженные и распластанные, завтра снова процветающие и всегда организованные по богемному, или лучше окончательно порвать с дурными традициями, стать современной нацией, очень упорядоченной и сбалансированной? Ни то, ни другое» [Ganivet, 1897, p. 20].

Он предлагает вернуться к сущностному (традиционному, религиозному), но без конкретного политического проекта. Отсюда –

пессимизм, охвативший широкие круги испанской интеллигенции в связи с сознанием неизбежности катастрофы – несчастной войны с США 1898–1899 гг., подтвердившей самые мрачные опасения патриотов. Этот пессимизм сочетается у Ганивета с концепцией, во многом напоминающей шпенглеровское противопоставление культуры – цивилизации. Он не верит в возрождение Испании. Заканчивает жизнь самоубийством. «Мне больно это говорить, но это необходимо сказать, потому что это правда: после девятнадцати веков апостольства чистая христианская идея не царствовала в мире ни дня. Евангелие восторжествовало над сердцами и умами; но оно не смогло восторжествовать над социальными инстинктами, грубо цепляющимися за правовые принципы, которые наши чувства осуждают, но которые мы считаем подходящими для поддержания хорошего общественного порядка или, выражаясь яснее, для более безопасного пользования нашей жизнью и нашим имуществом [Ganivet, 1897, p. 22].

Маэсту согласен с его диагнозом декаданса Испании, но требует действий. Концепт «Испанидад» по Р. де Маэсту – это активная политико-религиозная программа. Ключевое отличие, на наш взгляд, в том, что Ганивет созерцателен и пессимистичен, а Маэсту – воинственный мессианист.

Концепт «Испанидад» и современная Латинская Америка

Восприятие концепта «Испанидад» в современной Латинской Америке – сложный, часто болезненный, но постоянный диалог. Культурная и языковая сфера – самая сильная и неоспоримая сторона «Испанидад» сегодня. Испанский язык – главное и абсолютное доказательство реальности этого пространства. Это общий инструмент общения для более чем 600 миллионов человек. Феномены латиноамериканской литературы (Габриэль Гарсиа Маркес, Марио Варгас Льоса), музыки (реггетон, баллады), телесериалов (*telenovelas*) – это мощнейшие культурные продукты, которые потребляются и в Испании, и во всей Латинской Америке. Общее культурное пространство, легкость, с которой артист, писатель или блогер из Аргентины находит аудиторию в Мексике, Испании или Колумбии, уникальна. Это реальное, живое, повседневное проявление «Испанидад» в современном испаноязычном мире, где сохранилась историческая память и произошла, своего рода, деколонизация сознания. В отличие от Маэсту, который видел в Конкисте и

колонизации цивилизаторскую миссию и создание нового мира, в современной Латинской Америке (особенно в левых и индихенистских кругах) доминирует критический взгляд. Часто эта «миссия» воспринимается как насилие, геноцид и порабощение. Отсюда постоянные требования извинений от испанской королевской династии, споры о судьбе культурных ценностей и останков, дискуссии о пересмотре истории. Это делает любую риторику об «Испанидад» уязвимой для обвинений в попытке обелить жестокое прошлое.

Испания является для многих стран Латинской Америки важным экономическим партнером и источником инвестиций. Испанские компании (такие как Banco Santander, Telefónica, Iberia) имеют огромное присутствие в этом регионе. В то же время миллионы латиноамериканцев эмигрировали в Испанию в поисках лучшей жизни. Они интегрируются в испанское общество, но часто сталкиваются с предрассудками. Это создает сложную социальную динамику, где романтика «общего братства» сталкивается с бытовой ксенофобией и проблемами интеграции.

Что касается религиозной консолидации испаноязычного мира, то она в значительной степени ослабела. Если для Маэсту католичество было абсолютным и неоспоримым стержнем, то сегодня Латинская Америка переживает бурный религиозный плюрализм. Католическая церковь стремительно теряет монополию под натиском евангельского протестантизма, который становится доминирующей силой во многих странах и сообществах Латинской Америки. Наблюдается возрождение языческих верований коренных народов. Общий религиозный стержень, который видел Маэсту, свойственный когда-то испаноязычному миру, значительно ослабел.

Итак, в Латинской Америке ***в XXI веке*** концепт «*Испанидад» как единый политический проект* вряд ли может быть реализован, но он *жив и чрезвычайно силен как цивилизационно-культурная реальность.* Политически Латинская Америка слишком разнообразна и независима, чтобы объединяться вокруг идеи, исходящей из Испании. *Однако в культурной и языковой значимости испаноязычный мир – это одна из самых мощных и взаимосвязанных цивилизаций на плане*те. Современная трактовка концепта «Испанидад» – это живая, дышащая, повседневная реальность миллионов людей от Мадрида до Огненной Земли. Её сила именно в этой органичности, а не в политических манифестах.

Концепт «Испанидад» Рамиро де Маэсту и современность

Концепт «Испанидад» остается важным элементом глобальной культуры, объединяя испаноязычный мир, но сталкивается с вызовами глобализации и переосмыслением колониального прошлого. Р. де Маэсту – один из самых радикальных и последовательных защитников концепта «Испанидад», чьи идеи, с одной стороны, кажутся архаичными, а с другой – удивительно точно бьют по болевым точкам современности.

Сегодняшнюю «культурную войну» на Западе и в глобальном масштабе можно рассматривать как конфликт между *неолиберальной глобализацией* (ставящей во главу угла права индивида, рыночные отношения, технократию и светскость) и *различными формами консервативно-традиционалистского сопротивления* (от популистских движений в Европе и США до цивилизационного консерватизма в России, Китае и исламском мире).

Р. де Маэсту увидел этот раскол почти за столетие до его сегодняшней кульминации. Эта дихотомия поразительно актуальна.

Сама фигура Маэсту неразрывно связана с франкизмом. Его идеи стали идеологическим обоснованием для националистов (фалангистов). Это делает Маэсту persona non grata для левых и либеральных кругов в Испании и Латинской Америки. Любое обращение к нему тут же политизируется. Что касается испаноязычного мира сегодня, то он крайне разнороден и «защита Испанидад» в ключе Маэсту для них невозможна – они сами по разные стороны баррикад в глобальной «культурной войне». Его жёсткая иерархическая, католико-имперская модель неприемлема для движений, борющихся за права индейцев, регионализм или светский характер государства.

И вместе с тем, критика Маэсту в адрес либерального индивидуализма находит отклик у многих консерваторов сегодня. Он предсказал один из ключевых конфликтов XXI века не между нациями, а между цивилизациями, между двумя антропологическими моделями – *традиционной* (человек как существо, связанное с Богом, традицией и общиной) – *и современной* (человек как автономный индивид, источник всех прав, чьё предназначение – техническое переустройство мира и себя самого для достижения комфорта и равенства).

И, пожалуй, самая главная корреляция концепта «Испанидад» с современной картиной мира Испании – это “*Día de la Fiesta Nacional de España*“ “Dia de la Hispanidad” (Национальный праздник Испании – День «Испанидад»), праздник единства испаноязычного мира,

который отмечается *12 октября*, в день, когда Христофор Колумб открыл Америку. Национальный праздник «День Испанидад» – это не только военный парад и государственный праздник, но и повод задуматься о наследии испанской культуры в мире. В XXI веке оно балансирует между традицией и переосмыслением истории. В этом смысле современный мир, раздираемый пандемиями, войнами, технологическими прорывами и культурными конфликтами является идеальной ареной для того противостояния, которое описал Рамиро де Маэсту. Говоря об испанизме в современном мире (перевод «испанидад») Н.М. Фирсова пишет: «Языковая общность испанского языка в испаноязычных странах явилась основой продвижения нового курса паниспанской политики… В современную эпоху испанский язык, несмотря на некоторые лингвокультурологические расхождения между традиционным испанским-пиренейским и испанским языком в странах Латинской Америки…, продолжает оставаться единым» [Фирсова, 2012, с. 56].

Список литературы

*Василенко Ю.В. «*Идея Испанидад» как имперская проекция испанского национализма / Пермь ВШЭ // Вопросы национализма. 2019.– № 16. – С.171–182.

Гарсия-Каселес К. Испанский фашизм: истоки и особенности. – Москва : РУДН, 1989. – 69 с.

Гарсия-Каселес К. Поиск исторических судеб Испании в творчестве «Поколения 98 года» // Международная конференция МГИМО : Испания в мировой истории и культуре : язык, традиции, современность. – Москва : МГИМО, 2007. – С. 34–37.

Гарсия-Каселес К. «Восстание масс» Х. Ортеги-и-Гассета как лингвокультурологический феномен современности / ИНИОН РАН // Вестник культурологии. 2022. –№ 3. – С. 30–41.

Кулешова В.В. Проблема Испании в полемической публицистике Рамиро де Маэсту 1896–1936 годов. Из истории испанской консервативной общественно-политической мысли // Проблемы испанской истории : сборник ст. – Москва : Наука, 1979. – С. 106–134.

Фирсова Н.М. Испанский язык и культура в испаноязычных странах. – Москва : URSS : Либроком, 2012. – 174 с.

Ягодкин А.А. Рождение испанской идеи: концепция «Испанидад» и национальная философская традиция Испании – Текст : непосредственный // ЛОКУС : люди, общество, культуры, смыслы. 2017. – №2. – С. 72–80.

Ganivet A. Idearium español. Clasicos de historia 165-Granada. – Granada : Vda. é Hijos de Paulino V. Sabatel, 1897. – 163 p.

Lopez Garcia A. El boom de la lengua española. Análisis ideológico de un proceso expansivo. – Madrid : Biblioteca Nueva, 2007. – 222 p.

Maeztu R. de. La Crisis del Humanismo. – Barselona : Editorial Minerva, 1919. – 366 p.

Maeztu R. de. Defensa de la Hispanidad. – Madrid : Gráfica Universal, 1934. – 317 p.
Ortega y Gasset J. Obras completas. – Madrid : Espasa Calpe, 1963. – T. 1. – 751 p.
Ortega y Gasset J. España invertebrada. – 62 p. – URL: http://www.librodot.com.
Robles Egea A. El neoidealismo y la rebelión de Ángel Ganivet contra el positivismo: sobre Alfred Fouillée y la teoría de las ideas // Universidad de Navarra, RILCE. 1997. – Vol. 13. – N 1. P. 201–221.
Unamuno M. de. Del sentido tragico de la vida. – Madrid, 1913. – 320 p.
Unamuno M. De. La casta historica:Castilla // Obras selectas. – Madrid, 1960. – P. 70–7.

References

Garcia-Caselles, C. Ispanskij fashizm : istoki i osobennosti [Spanish Fascism : Origins and Features]. Moscow, RUDN Publ., 1989. 69 p. (In Russ.)

Garcia-Caselles, C. Poisk istoricheskix sudeb Ispanii v tvorchestve “Pokoleniya 98 goda” [The Search for the Historical Destinies of Spain in the Works of the “Generation of 98”]. In- Mezhdunarodnaya konferenciya MGIMO : Ispaniya v mirovoj istorii i kul`ture: yazy`k, tradicii, sovremennost` [MGIMO International Conference : Spain in World History and Culture : Language, Traditions, Modernity]. Moscow, MGIMO Publ., 2007, pp. 34–37. (In Russ.)

Garcia-Caselles, C. “Vosstanie mass” X. Ortegi-i-Gasseta kak lingvokul`turologicheskij fenomen sovremennosti [The “Uprising of the Masses” by H. Ortega y Gasset as a Linguistic and Cultural Phenomenon of Modernity]. In Vestnik kul`turologii INION RAN, no. 3, 2022, pp. 30–41. (In Russ.)

Firsova, N.M. Ispanskij yazyk i kul'tura v ispanoyazychnykh stranakh [Spanish Language and Culture in Spanish-speaking Countries]. Moscow, URSS, Librokom Publ., 2012 176 p. (In Russ.)

Kuleshova, V.V. Problema Ispanii v polemicheskoj publicistike Ramiro de Mae`stu 1896-1936 godov. Iz istorii ispanskoj konservativnoj obshhestvenno-politicheskoj my`sli [The Problem of Spain in the Polemical Journalism of Ramiro de Maesta 1896–1936. From the History of Spanish Conservative Socio-political Thought]. In Problemy ispanskoj istorii [Problems of Spanish History : Collection of Articles]. Moscow, 1979, pp.106-134. (In Russ.)

Vasilenko, Yu.V. “Ideya Ispanidad” kak imperskaya proekciya ispanskogo nacionalizma [The “Idea of Hispanidad” as an Imperial Projection of Spanish Nationalism]. In Voprosy nacionalizma, Perm`: VShE`, no. 16, 2019, pp.171–182. (In Russ.)

Yagodkin, A.A. Rozhdenie ispanskoj idei: koncepciya «Ispanidad» i nacional`naya filosofskaya tradiciya Ispanii – Tekst : neposredstvenny`j [The birth of the Spanish Idea: the Concept of “Hispanidad” and the National Philosophical Tradition of Spain – Text : Direct]. In LOKUS: lyudi, obshhestvo, kul`tury, smysly [LOCUS : People, Society, Cultures, Meanings], no. 2, 2017, pp. 72–80. (In Russ.)

Ganivet, A. Idearium español. Clasicos de historia 165-Granada. Granada, Vda. é Hijos de Paulino V. Sabatel Publ., 1897. 163 p. (In Spanish)

Lopez Garcia, A. El boom de la lengua española. Análisis ideológico de un proceso expansivo, Madrid, Biblioteca Nueva Publ., 2007. 222 p. (In Spanish)

Ortega y Gasset, J. Obras completas. Madrid, Espasa Calpe Publ., T. 1, 1963. 751 p. (In Spanish)

Ortega y Gasset, J. España invertebrada. URL: http://www.librodot.com. 62 p. (In Spanish)

Maeztu, R. de. La Crisis del Humanismo. Barselona, Editorial Minerva Publ., 1919. 366 p. (In Spanish)

Maeztu, R. de. Defensa de la Hispanidad. Madrid, Gráfica Universal Publ., 1934. 317 p. (In Spanish)

Robles Egea, A. El neoidealismo y la rebelión de Ángel Ganivet contra el positivismo: sobre Alfred Fouillée y la teoría de las ideas. In Universidad de Navarra, RILCE. Vol. 13, no. 1, 1997, pp. 201–221. (In Spanish)

Unamuno. M. de. Del sentido tragico de la vida. Madrid, 1913. 320 p. (In Spanish)

Unamuno, M. De. La casta historica: Castilla. In Obras selectas. Madrid, 1960, pp.70–72. (In Spanish)

УДК 7.036.45 (470) DOI: 10.31249/hoc/2026.02.07

Кузьмина Ю.А.*

МИФОПОЭТИКА ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ПУБЛИЦИСТИКЕ МЛАДОСИМВОЛИЗМА©

Аннотация: В статье рассматривается младосимволистская мифопоэтика городского пространства. Аутостимуляция страха и отвращения к городскому топосу предстает стратегией как для дискурсивной авторепрезентации младших символистов, так и для конструирования образа *Другого*. При помощи феноменологической традиции топоанализа и методологии семиотики страха в публицистике А. Белого и А. Блока выделяются топофобические элементы и описываются их конститутивные функции, раскрывается специфика семиозиса «страшного» и характеризуется содержание образов индустриального города, площади, дома, кабинета и шкафа.

Ключевые слова: топофобия; феноменология пространства; топоанализ; семиотика страха; символизм; младосимволизм; модернизм; индустриальный город; русская религиозная философия; А. Белый; А. Блок

Поступила: 02.02.2026 Принята к печати: 27.03.2026

Для цитирования: *Кузьмина Ю.А.* Мифопоэтика городского пространства в публицистике младосимволизма // Вестник культурологии. – 2026. – № 2(117). – С. 132–151. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.07

[*] ***Кузьмина Юлия Алексеевна –*** *аспирант, преподаватель кафедры истории и теории культуры факультета культурологии РГГУ. Москва, Россия; kuzminaulia983@gmail.com*

Kuzmina Yulia Alekseevna – *Postgraduate Student, Lecturer at the Department of History and Theory of Culture of the Faculty of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities. Moscow, Russia; kuzminaulia983@gmail.com*

© Кузьмина Ю.А., 2026

Kuzmina Yu.A.

Mythopoetics of Urban Space in the Journalism of Younger Symbolism

Abstract. The article examines the Younger Symbolist mythopoetics of urban space. The deliberate cultivation of fear and aversion to the urban topos emerges as a strategy both for the discursive self-representation of the Younger Symbolists and for constructing the image of the Other. Through the phenomenological tradition of topoanalysis and developments in the semiotics of fear in the journalism of A. Bely and A. Blok, the research identifies topophobic elements, describes their constitutive functions, and reveals both the specificity of the semiosis of the "terrible" and the content of the images of the industrial city, the square, the house, the office, and the closet.

Keywords: topophobia; phenomenology of space; topoanalysis; semiotics of fear; symbolism; Young Symbolism; modernism; industrial city; Russian religious philosophy; A. Bely; A. Blok

Received: 02.02.2026 Accepted: 27.03.2026

For quoting: *Kuzmina Yu.A.* Mythopoetics of Urban Space in the Journalism of Younger Symbolism // Herald of Culturology. – 2026. – No.2(117). – P. 132–151. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.07

Символизм «стоит у истоков модернизма в России» [Стоун, 2022, с. 15]. Как и большинству модернистских художественных направлений ему присуще амбивалентное отношение к пространству индустриального города. С одной стороны, *идейно-дискурсивное* измерение младосимволизма пронизано мотивами страха, инфернальности и мистицизма, иллюзорной бытийности и фантасмагории, сумасшествия и патологии городской жизни [Павленко, 2015, с. 1–11], а квазипространству города здесь противопоставляются обладающие подлинной полновесностью реальнейшего природные топосы [Ханзен-Леве, 2003, 556–586]. С другой – *институциональное бытование* символизма зиждилось не только на «концептуальном», но и на совершенно особом «материальном производстве» [Стоун, 2022, с. 21], возможность для которого подготавливали «промышленный подъем и процесс урбанизации» [Гэй, 2019, с. 27]. «Модернизм – преимущественно городское явление» [там же], на практике зависящее от произво-

дительных возможностей промышленного города, но идейно осуждающее их.

Таким образом, в ментальной парадигме русского младосимволизма может быть выделена следующая парадоксальная двойственность – стремление оставаться феноменом городской культуры при наличии ярко выраженных «фобических» и «аверсивных» комплексов по отношению к ней. Данная статья ставит себе цель концептуализировать такую амбивалентность. Ее *негативная сторона*, стимуляция страха и отвращения к городскому топосу, будет раскрыта в качестве дискурсивной стратегии авторепрезентации и конструирования образа *Другого*. *Позитивная* же *сторона*, потребность закрепиться в статусе современного городского явления, проявится в том, что указанные стратегии предстанут еще и формой взаимодействия с читателем. Так как эстетика символизма предполагала некоторую недоступность художественного текста широким городским массам в силу сложности его архитектоники, большого числа интертекстуальных элементов и установки на выражение «невыразимого», *рассказ о движении* как в формах мемуаристки, так и виде критической публицистики оказывался способом «направить» читательскую рецепцию, *артикулировать специфику* течения, занять место в литературном процессе, не разрушая при этом элитарный статус трудной для восприятия поэзии и не упрощая поэтики [Стоун, 2022, с. 21–55].

Для выполнения поставленной цели будет использоваться комплексная методология. Она строится на теоретических разработках семиотики страха, феноменологических исследованиях топофобии и топофилии. Источниковую базу работы составят образцы публицистики младосимволизма: теоретические сочинения, критические статьи и очерки А. Белого и А. Блока. В частности, речь пойдет о тех текстах, где наряду с попытками авторепрезентации возникает образ горожанина: сборнике «Луг зеленый» (1910) и статьях «Ибсен и Достоевский» (1905), «Кризис культуры» (1907), «Песнь жизни» (1908), «Фридрих Ницше» (1908), «Порок безличия» (1909), «Символизм как миропонимание» (1903, 1911) А. Белого, а также таких сочинениях А. Блока, как «Безвременье» (1906) и «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (1906).

Методология исследования: семиотика страха и феноменология пространства

Попытку раскрыть культуросозидающую составляющую страха в семиотической традиции впервые предпринял Ю.М. Лотман. Если внутреннее устройство группы закрепляется стыдом, то страх выполняет функцию внешнего разграничения, проводит границу *Я – Другой*, конститутивно «определяет наше отношение к “другим”» [Лотман, 2000, с. 665]. Причем отношения стыда и страха как выявляют взаимную борьбу за первенство в организации поведения, так и «демонстрируют отношение дополнительности» [там же, с. 666], образуя классическую для структурно-семиотического подхода бинарную пару.

Михаил Лотман продолжил исследование семиотической специфики страха. В статье «Семиотика культуры и феноменология страха» (2001) он подбирает наиболее адекватную ей методологию, и выбирая между пирсовской и соссюровской семиотическими традициями, останавливается на последней. Определившим решение критерием стала разница *направленностей* семиозиса. Пирсовско-моррисовская традиция рассматривает знакообразование как «*внешний*» и «экстенсивный» к собственно языковой сфере процесс, где знак как субститут навязанного извне языку объекта обретает способность означать при участии также *внешних* интерпретатора и контекста [Лотман, 2001, с. 422–423]. Соссюровская семиология же, во-первых, проводит разграничение инвариантной внепространственной и вневременной системы языка и его временно и пространственно актуализировавшегося конкретного речевого варианта. Во-вторых, допускает *только внутриязыковое* существование знака: «только язык является системой знаков <...> произносимые и воспринимаемые речевые сигналы <...> сами по себе знаками не являются, они лишь репрезентируют знаки языка» [там же, с. 425–426]. Семиозис, таким образом, оказывается исключительно *внутренним*, детерминированным структурными отношениями процессом, не берущим в расчет ни речевого субъекта, ни контекст.

Ссылаясь на хайдеггеровскую феноменологию, М. Лотман отмечает, что устройство страха сходно с соссюровскими представлениями о языке, ведь «страх не только лишает происходящее смысла, но и является исключительно интенсивным генератором смысловых связей», уничтожает *внешние* рациональные отношения и навязывает собственные *внутренние* [там же, с. 428–429]. Такой взгляд на семиозис страшного подобен психоаналитическим воззрениям на язык

сновидений, который «не подчиняется законам причинности и пространственно-временных отношений». Здесь «место внешней логики и основанного на здравом смысле правдоподобия занимает внутренняя логика семантического развертывания концептуальных комплексов, место упорядоченности во времени и пространственной локализации – интенсивность связи» [там же].

Так как в данной системе страх выступает механизмом производства внутренних кодов, управляющих синтаксическими комбинациями и интерпретациями, а объекты тревоги находятся в подчиненном ему семиотическом пространстве, получается, что *«страшное создается страхом»* [там же, с. 431], а не внешним субъектом или пугающим предметом. Страх служит *импульсом* для развертывания семиотического ряда, вбирая все новые смысловые зоны, оказавшиеся близко расположенными к уже зараженным. Продуктивное использование такого подхода к городским фобиям было продемонстрировано не только М. Лотманом в других его работах [Лотман, 2005, с. 13–36], но и Ж. Брейаром [Брейар, 2005, с. 65–81].

Интересным методологическим дополнением к семиотике страха в анализе топофобий города может стать феноменологический топоанализ Гастона Башляра, а также его современные модификации Дилана Тригга. К обоснованиям сочетаемости двух методологических подходов можно отнести следующие характеристики топоанализа. Во-первых, пространство здесь и не объективное, и не евклидовое. Оно «дополняется ценностями» [Башляр, 2004, с. 22], воображается, проживается, высказывается как присутствие и читается, а значит и *существует исключительно в языке*, ведь «мы не способны мыслить в какой-либо сфере, предшествующей языку» [там же, с. 13]. Именно поэтому топоанализ есть *языковое* «исследование ландшафта нашей внутренней жизни» [там же, с. 30], т.е. поэтики пространства. Во-вторых, поэтическая языковая образность, высказывающая пространство, как и в семиотике страха *транссубъективна* [там же, с. 9], также *интенсивно* и *иррационально* разворачивается в смысловом ряду [там же, с. 16] как свой «отклик» *близко устроенный* чужому «образу» [там же, с. 34], также мотивируется собственными *внутренними* законами [там же, с. 67] и также причинно не вырастает из *внешних* источников [там же, с. 150].

Хоть исследование Башляра и посвящено феноменологии счастливых мест, интересные замечания о топофобиях в нем также содержатся. Воображение защищенного обитаемого пространства, восходящего к дому-раковине, интегрирует человека [там же, с. 28], лока-

лизует память [там же, с. 29], создает «залог доверия» [там же, с. 99] и концентрированную точку опоры для дальнейшего *экстериоризированного* вращательного движения во внешний мир [там же, с. 32], куда переносит ощущение благобытия [там же, с. 29]. Однако онирическая жизнь в образе дома продуктивна только при условии *проницаемости* границ жилища и мира [там же, с. 55], «союза противоположностей» внутреннего и внешнего [там же, с. 182–185], «*приоткрытой двери*» [там же, с. 190]. Патологии топофобий возникают как предел закрытой / открытой двери, страх места здесь – *не*преодоленная дихотомия внешнего и внутреннего, потому бинарность соссюровской семиологии как нельзя лучше раскроет оппозицию экстериоризации и интериоризации в пределе, т.е. укажет на импульс для развертывания топофобического ряда.

Продолжая развивать топоанализ Башляра, Тригг концентрируется уже исключительно на пространственных фобиях. Для него «топофобия относится к способу, которым пограничная линия, разграничивающая одно место от другого, теряет свою пористость и становится фиксированной» [Trigg, 2017, p. xxi]. Логика Тригга также вторит логике семиотики страха, где, как уже отмечалось, «страшное создается страхом». В пространственных фобиях сам топос страха вторичен по отношению к первичной тревоге: «конструкция объекта тревоги порождается потребностью справиться с тревогой большей, чем тревога объекта» [ibid, p. xxvi], именно поэтому избегание мест «ощущается субъектом на опыте как шок», к которому он на уровне сознательной логики оказывается не готов [ibid, p. xxvii]. Первичная тревога же есть точка объективации, проживания «анонимного и бесформенного присутствия» [ibid], трансформировавшего башляровскую «функцию обитания» в функцию анонимных компульсий и избегания: «диалектика между домом и не-домом вновь появляется в случае фобических субъектов, которые действуют между полюсами агорафобии и клаустрофобии, между фиксацией на месте как центре единства и опытом места как центра распада» [ibid, p. xli].

Космогонический миф младосимволизма

Как отмечалось выше, (младо)символизм напряженно искал такие формы институционализации, которые позволили бы ему, с одной стороны, обособить и артикулировать собственную уникальность в глазах городской аудитории, с другой, – сохранить претензии на «элитарный статус», поддерживая недоступность для широкой про-

слойки городских читателей самой художественной продукции. В такой ситуации задача легитимизации движения накладывается не столько на литературу, сколько на мемуаристику и публицистику [Стоун, 2022, с. 21–30], в которых и начинает активно разворачиваться авторепрезентация. Интересующее нас обилие топофобных образов в статьях русских младосимволистов зачастую демонстрирует ту *культуросозидающую функцию страха*, на которую указывал Лотман [Лотман, 2000, с. 665]. Эти образы формируют границу *Я – Другой*, и тем самым, конституируют портреты младосимволиста, его литературного конкурента и непонимающего обывателя.

Напомним, что в соответствии с феноменологией Башляра и Тригга, для производства фобического необходима точка анонимности и отчуждения, несинтезированность различий «внешнего» и «внутреннего», экстериоризированного и интериоризированного движения в пространстве. Закономерно, что фобическая космогония младосимволизма, также акцентирует непреодолимость оппозиций *Я – Другой* / *внешнее – внутреннее*, а в качестве точки отсчета также выбирает отчуждение. Далее будет приведена наша реконструкция космогонии А. Белого, мотивы и образы которой переходили из одной его статьи в другую, обрастая все новыми коннотациями.

В его креативном мифе в до-культурную эру до-человек был погружен в «безличие ночи», животную и анонимную половую стихию. [Белый, 1994, с. 147–150]. Становление культуры же произошло в акте первичного возведения *границы*, оказавшейся одновременно и границей вырванного у хаоса пространства, и границей сознания ставшей личности, отвоевавшей себя в борьбе с животной анонимностью. Историческая динамика при этом раскрылась процессом постепенного укрепления первичного ограждения. «Доисторическое человечество верно видело хаос: оно плавало в хаосе, в упорной борьбе с ночью образовало дневной материк истории. Хаос расстилался над головой человека густою ночью, шумом деревьев, перекликаясь с ночными голосами человеческой души: в душе копошился хаос стихийной жизни, над душой нависал бездной ночи. <…> В борьбе с роком блеснул свет (искра камня, упавшая в сухие листья); огонь осветил вокруг человека небольшой круг земли: и этот магический круг света оказался первым островом сознания, первым оплотом от ночи, щитом: зверь или злой дух убегал от света; свет ширился: сучья, стволы деревьев бросали в костер; круг света вырастал; материк, вырванный у ночи, увеличивался; к этому острову приходили люди,

окружали его забором из деревьев. Так возникла община <…> материк жизни вышел из хаоса; началась история» [там же, с. 150].

Важно еще раз отметить, что в младосимволистской космогонии личностное может быть произведено только героически, т.е. отвоеванием *Я* у безличного. По этой причине первая граница еще сохраняла пористость, давая возможность экстенсивного выхода во вне лежащее пространство для осуществления борьбы. Однако страх запредельного анонимного хаоса выделил группу *Других*, карикатурный тип мещанина-обывателя, который в испуге перед тьмой «занавешивает окна в глубину», нивелируя пористость ограждения. Таким образом, страх перед животной стихией парадоксально обрек боящегося на прекращение борьбы, т.е. на растворение личности в анонимностии. Такому безличному мещанству противопоставляется группа героев, авторепрезентирующая символизм. Она заявляет, что хотя «отказы от “зимнего странствия” привели: к порабощенью в застенках – тончайших и лучших из нас» [там же, с. 278], уже настала необходимость «выйти за ограду культурного хаоса на единоборство с ночью» [там же, с. 152]. Так в статьях А. Белого разворачиваются две конституирующие стратегии, опирающиеся на два разнонаправленных типа страха: «последнее [Прим.: «отворачивание от ночи»] – ужас для нас, а первое, т.е. наше ухождение в глубину, – ужас для окружающих» [там же, с. 250]. В дискурсивной саморепрезентации младосимволизма Белый использует страх перед *исключительно* интериоризированным направлением движения, в то время как *Другой* боится экстериоризации. Невозможность преодоления этой дихотомии, как мы помним, и обслуживает фобическое, запуская дальнейшее заражение синтагматического ряда со-расположенных элементов [Лотман, 2001, с. 428–429]. Так, страх перед интериоризирующей непроницаемостью ограждения начинает опутывать смежные объекты городской повседневности: заводы, фабрики, музеи, магазины, дома, кабинеты, шкафы и ящики и т.д. Иными словами, чувство защищенности от хаоса и комфорт нахождения за оградой, сменяются фобическим страхом замкнутого пространства, из которого невозможно выйти. А выйти необходимо, так как только в таком выходе во вне возможны творчество и теургия – преобразование реальности.

Если страх героя связан с невозможностью выйти за границу, то страх обывателя, наоборот, связан как раз-таки с такой возможностью. Страх мещанина перед экстериоризацией приводит к искажению должного: порождает культуру городского *«антигеройства»*. Так как геройство здесь – форма личностного наступательного творчества,

волевое созидание *Я*, то мещанская замкнутость объективирует личность, превращает ее в материал для укрепления *ограждения*, защита которого предстает уже патологической, строящейся на умерщвлении. «Составом» ограды оказываются бывшие жизненные формы: «отложения кожи», «роговые щиты», «недвижный и коснорастущий балласт», – т.е. «досмертная смерть» [там же, с. 300]. Обывательская интроверсия требует жертвоприношений: «в основе заклания жертвы – боязнь, что если герой <...> захочет вернуться к своему героическому прошлому, это прошлое <...> грозит разбить ограду из образов и впустить тьму <...> в безопасное теперь жилище» [там же, с. 168].

Компульсивное обслуживание интроверсии мещанина вводит человечество в эпоху «фетишизма товарного производства». Появляется промышленность, производящая все новые пустые формы – материал для ограды: городской «быт окружает нас тысячами предметов роскоши; защищает нас от вторжения неведомого мостами, башнями, железными дорогами» [там же, с. 173]. Парадоксально умерщвляющая продуктивностью промышленность оказывается псевдобытием и ложным сном, внушающим покорность фетишу ограждения: «вот сон, механизированный миллионами слабовольных лунатиков, гремит на нас многогромным рокотом машин. Машина съедает жизнь, машина одухотворяется, человек же превращается в машину» [там же, с. 154], «машина, восставши на нас, увлекает нас в смерть» [там же, с. 300].

В дальнейшем развертывании семиотического ряда страх, заразивший образ города коннотациями некрополя и фантасмагорического квазипространства умерщвленных форм, создает интенсивные фобические переклички с гносеологией младосимволизма. *Город-некрополь* становится еще и пространством исключительно *феноменального* бытия, а в центр его огражденной территории помещается фигура отринувшего возможность познания ноуменальной действительности Канта, после которого «мир является ненужной картиной, где все бегут с искаженными, позеленевшими лицами, занавешенные дымом фабричных труб» [там же, с. 202]. Интроверсии Канта противопоставляется клаустрофобия Ницше, который «звал нас за ограду крепости наступать на ночь» [там же, с. 151]. Младосимволистский страх индустриального города оказывается смежным еще и концепции вечного возвращения и, с одной стороны, приобретает ее образные черты: «действие зла <...> заключается в возведении к сущности отношения без относящихся. Такое отношение – нуль, машина, созданная из вихрей пыли и пепла, крутящаяся неизвестно

зачем и почему» [там же, с. 201], с другой, – является испытанием и искусом, страх перед которым должно преодолеть.

Дальнейшее развертывание ряда добавляет образу произведенной машинной пыли новые коннотации страшного. Ограда, уплотняемая ее слоем, становится инфернальной: «это и есть черт – серая пыль, оседающая на всем» и занавесившая «непроницаемой стеной вечный свет» [там же, с. 202]. Из пыли и пепла, материалов псевдобытия, ветер «лепит призраков», мир феноменов [там же, с. 205]. Городовые, как представители городской власти, оказываются служащими небытия, защищающими пелену, а не человека [там же, с. 226]. Через их образ в миф вводится фигура государства, главного учредителя физических и метафизических границ, причем каждому его отрицательному элементу младосимволизм предлагает зеркальную положительную пару. Так, модернизированному городу противопоставляется Вечный Град, а государству – Вечное Царство [там же, с. 306]. Негативные элементы бинарной системы образуются искажением должного. Россия как Царство предстает уснувшей сном государственности Красавицей, лик которой «занавешен туманным саваном механической культуры, – саваном, сплетенным из черных дымов и железной проволоки телеграфа». Колдун «из заморских стран <...> покрывает зеленые луга сетью мертвых городов; <...> занавешивает небо черным пологом фабричных труб» [там же, с. 329–333].

Одной из точек младосимволистского самоопределения оказывается построение утопической программы по восстановлению Вечного Града и Вечного Царства. Обоснованием собственного мессианства становится героическая авторепрезентация – способность выйти за ограду навстречу ночи: «не следует бояться бунтующего хаоса», это «искус, который нужно преодолеть» [там же, с. 202]. Дискурсивно принадлежность к группе героев поддерживается не только аутостимуляцией страха перед интериоризированным движением, но и аффирмацией сакральной ценности преодоленного страха перед запредельным пространством: «все мистерии начинались в древности страхом» [там же, с. 366]. Невозможность выдержать ужас же определяет образ мещанина.

Помимо конструирования портрета непонимающего младосимволизм обывателя страх в публицистике Белого проводит разграничение и между различными группами внутри символизма, очерчивает уникальное место поэта в актуальном литературном процессе. Истинное искусство несовместимо с модернизированным городом и его фетишизмом: «искусство кольцом обложили орудия производства

<...> процесс усложнения производств, полоняя мир творчеств, увлек за собой мир искусств в ту же сферу Аида: в коптящую дымами сферу промышленности» [там же, с. 304–305]. По этой причине представители старшего поколения символистов-декадентов критикуются за романтизацию городской жизни и отсутствие страха перед ней. Особое место уделяется творчеству В.Я. Брюсова, городская муза которого оказывается «бесноватой»: «прекрасное тело его музы <...> механизировано хаосом – это автомат, движимый паром и электричеством. <...> Брюсовская муза да покинет страну Гадарры <...> где машинный американизм поет свои ужасные песни фабричными гудками, электрическими звонками и вечно лопающимися беззвучными гранатами, подвешенными на улицах к железным стержням, где трамвай, как железная ящерица, быстро бегает вдоль рельс» [там же, с. 415]. Отсутствие должных страха и отвращения к городскому пространству конституирует образ вождя старшего поколения и конкурента за влияние на литературный процесс, создавая вместе с тем возможность представить специфику и мессианский потенциал младшего поколения. «Позитивный урбанизм» Брюсова затем неоднократно противопоставлял негативно-диаволическому урбанизму Белого и Блока и А. Ханзен-Леве [Ханзен-Леве, 1999, с. 299–300].

Образ городского дома

Как отмечалось, в парадигме русского младосимволизма страх перед интериоризующей городской границей заражает и образ дома. Закрытое и «безопасное» пространство дома начинает относиться к пространству города как часть к целому, вбирая основные его характеристики.

В представленной мифологии А. Белого личностное осуществляется как отвоевывание своего *Я* у анонимного животного хаоса. Так как мещанин не сражается с ним, а спасается от него непроницаемостью пространственной границы, личностное не может появиться, а безличие проникает на якобы защищенную территорию. Пусть не в виде запредельной анонимности ночи, но в форме промышленности безличие пробирается внутрь городских стен и умерщвляет горожанина: «казалось бы, единственное бегство [*Прим.: от города*] – в себя. Но “я” – это единственное спасение – оказывается только черной пропастью, куда вторично врываются пыльные вихри» [там же, с. 202]. Патологическая механика умерщвления через избыточное *перепроизводство* мертвых форм повторяется и в границах дома, где

она реализуется как диктат безличного инстинкта рода над индивидуальной особью.

Младосимволизм, как и русский модернизм в целом, концентрировался на вопросах метафизики пола, разрабатывая утопические программы по перенаправлению либидо в личностное, а не родовое жизнетворчество [см.: Матич, 2008]. Оказавшие большое влияние на мировоззрение и бытовые практики младосимволистов антипрокреативные проекты, изложенные в трудах «Философия общего дела» Н.Ф. Федорова и «Смысл любви» Вл. Соловьёва, представляют сексуальную связь обезличенной и умерщвляющей животно-родовой стихией, приводящей к рождению новой, обреченной на смерть жизни, но не к должному достижению личностного бессмертия и утверждения *Я* в вечности. Наоборот, «тирания рода над особью» есть взаимное равенство «родовой жизни и индивидуальной смерти», ведь пока «человек размножается, как животное, он и умирает, как животное» [Соловьёв, 2021, с. 277]. Похожие идеи младосимволисты отмечают и у призывающего к геройству Ницше, проповедовавшего «бегство от ближних» [Белый, 1994, с. 183], воспевая не родовую прокреативность, а саморождение «в нас нового человека и смерти в нас всего родового» [там же, с. 180]. Таким образом, лежащие внутри ограды пространства индустриального города и родового дома организованы единым принципом умерщвления через промышленное / родовое порождение мертвых форм.

Отметим, что такой способ интенсивного сближения рядов топо- и женофобий прослеживается еще в философии Федорова, учение которого в кругу символистов «передавалось из уст в уста» [Paperno, 1994, p. 6]. Образ женщины-блудницы, совращающей и смещающей любовную энергию с общего дела воскрешения на себя, аналогичен городской промышленности: «увлечение внешнею красотою чувственной силы, особенно в половом инстинкте <...> не желающее видеть в ней, в силе чувственной, и силу умертвляющую <...> и производит индустриализм, служащий к возбуждению полового инстинкта», «вся промышленность, вся технология обречены на службу половому подбору <...> можно сказать, что вся городская культура есть обожание, обоготворение, т.е. культ женщины» [Федоров, 1993, с. 26–27].

В публицистике младосимволистов городской родовой дом закономерно заражен животным безличностным сладострастием, препятствующим личностному бессмертию. Связь тирании рода и индивидуальной смерти создает коннотации дома как места посмертия без Воскресения. Не случайно в публицистике как Блока, так и

Белого [Белый, 1994, с. 201] домашние и смежные им городские топосы раскрываются «как “вечность” Достоевского, как “деревенская баня с пауками по углам”» [Блок, 2003, с. 20–21]. Однако именно в статьях Блока данный образ получил наиболее полное развитие, а паучиха стала означающим умерщвляющего сладострастия: «большое серое животное уже вползало в дверь <...> уже стало заигрывать со всеми членами семьи, дружить с ними и заражать их. Скоро оно разлеглось у очага, как дома, заполнило интеллигентные квартиры, дома, улицы, города. Все окуталось смрадной паутиной <...> В будуарах, кабинетах, в тишине детских спаленок теплилось заразительное сладострастие <...> жирная паучиха теплила сладострастные лампадки у мирного очага простых и добрых людей» [там же].

Так как в миросозерцании младосимволизма образ дома продолжает образ города, то «и на площади торжествует паучиха». Характерный для символистов топос публичного дома во многом определяет городскую картографию, создает более и менее проявленные воображаемые фобические пространства. К первым, под влиянием Федорова, относятся развращающие промышленные зоны, рестораны и кабаки, площади. Сексуальная сфера здесь также срастается со страхом перед личной смертью: на площади «женщины в красном пронесли шумную радость <...> больная, увечная их радость скалит зубы и машет красным тряпьем; улыбаются румяные лица с подмалеванными опрокинутыми глазами, в которых отразился пьяный приплясывающий мертвец – город. Смерть зовет взглянуть на свои обнаженные язвы и хохочет промозгло» [там же, с. 24]; страхом вечного возвращения без Воскресения: «мчится в бешеной истерике все, чем мы живем <...> мы кружимся в воздухе, как несчастные маски» [там же, с. 24].

Животное сладострастие лишает личности, чем и защищает границу, за непроницаемостью которой прячется обыватель. Бинарная оппозиция страха мещанина ко вне лежащему пространству и клаустрофобия художника-поэта вновь создают возможность саморепрезентации на фоне *Другого*: «Как бы циркулем они стали вычерчивать какой-то механический круг собственной жизни, в котором разместились, теснясь и давя друг друга, все чувства, наклонности, привязанности. Этот заранее вычерченный круг стал зваться жизнью нормального человека. Круг разбухал и двигался на длинных, тонких ножках <...> это ползает паучиха, а в теле паучихи сидит заживо съеденный ею нормальный человек. Сидя там, он обзаводится домком, плодится <...> художник, – может видеть презабавную

картину: мир зеленый и цветущий, а на лоне его – пузатые паукигорода, сосущие окружающую растительность, испускающие гул, чад и зловоние. В прозрачном теле их сидят такие же пузатые человечки» [там же, с. 22–23].

Младосимволистский страх замкнутого дома развивается, во-первых, в метафорах внегородского «странничества»: «мы, дети своего века, боремся с этим головокружением <...> среди нас появляются бродяги <...> Голос вьюги вывел их из паучьих жилищ, лишил тишины очага» [там же, с. 24]. Именно через мотив странствия Блок характеризует поэзию как Вяч. Иванова, так и А. Белого. Во-вторых, – в образах разрушения. Фигуры философов, выделенных символистами в качестве предшественников, часто вводятся в ткань текста через образность сокрушения жилища. Так, чтение Соловьёва разрушало домашнюю идиллию, «и в уютных комнатах раздавался его рыкающий глас» [Белый, 1994, с. 409], от знакомства с текстами Ницше «комната шаталась» [там же, с. 194], а ее границы вновь обретали пористость: «Бог весть, куда проникаешь за ним, сколько гранитных стен тает перед его детскими очами» [там же, с. 249].

К указанной топофобии нельзя не добавить пример исключительного для младосимволизма случая домашней топофилии. Речь идет о памятном образе комнаты, которую в Льяне уже антропософ А. Белый снимал с женой. Здесь, «в уютнейшей комнате, *не имевшей четвертой стены*» супруги, прослушавшие курс Штейнера, практиковали медитации. В экзальтированных воспоминаниях подчеркивается та утверждающая человека в счастливом бытии пористость границы, анализу которой посвятил исследования Башляр. Отсутствие «четвертой стены» создавало возможность не только взаимопроникновения личного жилища и мира: «окна бросили пространства воды в чересчур освещенную комнату; впечатление, что она – только лодка, не покидало меня», «казалось: незамкнутой стороной зачерпнет наша комната бирюзового воздуха», но и диффузии системы *Я – Другой*: «мы проницали друг в друга» [там же, с. 284]. Подобный опыт также вводится в дискурс младосимволизма как стратегия самообоснования претензий на мессианство и исключительность, как оппозиционный конститутив замкнутости и непроницаемости жизни мещанина.

Кабинет и ящики шкафа: объективация личности

В феноменологии благобытия Башляра образ ящика являет концентрацию домашней функции обитания, «модель сокровенного» [Башляр, 2004, с. 81] и «память о незапамятном» [там же, с. 86]. В парадигме младосимволизма пара ящик – кабинет, также устанавливают структурную смежность с парой дом – город, и как следствие, наделяется образностью смерти и тюрьмы. Кабинет, по аналогии с заводом и домом, становится местом производства умерщвляющих фетишей: безличных форм философии и науки. Согласно А. Белому, современная гносеология – мертворожденный и «довершающий разложение» продукт, окончательно уничтожающий личность, а потому «остается сложить руки, комфортабельно усесться в своем кабинете – уснуть, умереть» [Белый, 1994, с. 169], «кубический кабинет с тихим часом, таящимся в нем, – гроб и ад» [там же, с. 281].

Умерщвляющей методологией современной философии становятся практики разделения и каталогизации [там же, с. 318–319], образным выражением которых оказался «шкаф с сотнями перегородок». Цельность постижения жизни рассыпается, а ее составные части унифицируются формальным единообразием полок и ящиков. Сама личность обывателя здесь распалась «на правильные квадратики по числу отделений методологического гроба» [там же, с. 187]. Сортировка личностного материала в границах ящика сопровождается страхом перед исключительной интериоризацией, конструирующим инаковость младосимволистов, в то время как образ горожанина конституируется ужасом перед экстериоризацией, ведь ему странствие во вне «рисуется страшным», а «уют кабинета, кусок пирога на столе, охраняемый государством, рисуется не запустением мерзости, а комфортом культуры <...> Но “куб” кабинета – “тюрьма”» [там же, с. 277].

Если философом, ведущим к личностному геройству и вне ограды лежащему пространству, младосимволисты назначили Ницше, то зачинателем мертвой кабинетной гносеологии вновь оказывается Кант, личность которого умерщвляется и объективируется до функции каталогизации: «Кант в своем кабинете был восьмым книжным шкафом среди семи шкафов своей библиотеки», «превратившем линию своего творчества, линию личной жизни, в точку кабинетного сидения» [там же, с. 241]. Причем самосохранность кабинета позволяет объективировать и Ницше, который превращается в предмет, хранящийся в шкафу. Защищаясь от его философии, его относят «в археологический шкаф культуры <...> так спокойнее: а то бревно

имеет способность бить по голове: теория Ницше оказывается практикой; вот чего мы боимся, запирая бревно на замок» [там же, с. 193]. Ницше звал из дома, говорил «Пора», «“пора, – соглашаемя и мы, – пора… спать”. Гасим свечу, завертываясь теплыми догматами» [там же], «мы уже предали его путь: в хорошо известные закоулки свернули мы <...> оказались у родного очага в халате, в туфлях, со стаканом чая» [там же, с. 191].

Страх перед методологическим кабинетным сидением находит смежность с фобическими пространствами площади города и родового дома не только в перепроизводстве мертвых форм, но и в действующем принципе вечного возвращения. Безжизненные цепочки умозрений здесь дробятся и вновь складываются, не приводя к творческому приросту. По мысли Белого, «завершение кантианства есть теория, обосновывающая “круговое движение” <...> Построение фразы “сознание есть форма формы сознания” кантинизирует наше воззрение на сознание» [там же, с. 282], образует симметричный цикл.

В кабинете находится место и городскому сладострастию. Систематика и сведение «терновых венцов» сражавшихся с хаосом героев Рафаэля, Леонардо, Вагнера, Ницше, Ибсена и др. к «каталогу музейных реликвий культуры», к номенклатуре – есть механическая игра: «перебирание клавишей инструмента (рояля культуры) сантиментально до крайности. Сентиментальность есть скрытая форма: чудовищных, *сладострастнейших* импульсов. Возвращение в “куб” кабинета к культуре – занятие сладострастной игрою» [там же, с. 278].

Искус кабинетного сна также амбивалентен, как и прочие искусы. С одной стороны, он оказался непроходимым для до-символистких героев. Так, трагическая биография Ницше объясняется тем, что тот «распят в своем кабинете, куда возвратился из гор с “полпути” (не дойдя до вершины)» [там же, с. 281]. При этом власть кабинета иллюзорна. Символист отличается от обывателя пониманием, что границы кабинета ненадежны, они скоро разомкнутся и впустят в себя вне лежащее пространство: «пол кабинета провалится; вы непосредственно с креслом повиснете над провалами ночи <...> а дом, из которого выпали вы, затеряется праздно над вами: пустой оболочкою; благоразумие, вас вернув в “куб” культуры (в домашний уют), вас вернуло туда, чтобы… сбросить стремительно: вместо того чтобы уйти добровольно, как странник, – в зиму (чрез зиму) к таинственно скрытому Солнцу <...> будете сброшены вы в тот же холод насильственно» [там же, с. 278]. «Защита» кабинетных стен ока-

зывается такой же иллюзорной, как и городских: «культура с ее башнями железа <...> оказывается призраком» [там же, с. 174].

Выводы

Стимуляции страха и отвращения перед городским пространством в публицистике младосимволизма предстали стратегиями как для дискурсивной авторепрезентации (героическое *Я*, *Я-герой*), так и для конструирования образа *Другого* (либо непонимающего обывателя, либо представителя поколения старших символистов). Мессианство и элитарность младосимволизма обосновывались 1) страхом перед *исключительно* интериоризированным типом движения в пространстве, 2) наделением мещанина ужасом перед экстериоризацией, а конкурирующего за влияние на литературный процесс поэта-декадента недальновидным отсутствием боязни индустриального города. Семиотические ряды, выстроенные двумя типами конституирующих страхов (фобии замкнутого и открытого пространства), раскрываются как бинарная оппозиция и взаимодополняемость внутри и вне ограды лежащих пространств. К первой группе принадлежат образы: родового дома и города, шкафа с ящиками и кабинета, относящиеся друг к другу как частное к общему, ко второй, – территория безличного животного хаоса и топосы странствий. Все элементы первой группы продемонстрировали смежные характеристики и общность структурного устройства: непроницаемость, умерщвление личности через перепроизводство «мертвых форм», иллюзорность защищенности, образность ницшеанского вечного возвращения и эротофобии. Причем, если статьи А. Блока, как правило, не содержат метакомментариев и не рационализируют «страшное», но непосредственно задействуют образы аверсивного и фобического, то публицистика А. Белого помимо создания таких образных рядов, еще и вербализирует рефлексию над ними, сознательно и эксплицитно использует страх как концептуальную категорию в выстраивании новых онтологии и историософии.

Таким образом, в публицистике А. Белого и А. Блока мы можем наблюдать творческое развитие философии Ф. Ницше и А. Федорова, а также полемическое отталкивание от философии И. Канта, направленные как на литературную полемику (конкуренция с поколением старших символистов-декадентов), так и на объяснение собственного творчества (саморефлексия и самокритика – отличительная черта русского символизма в целом), топография которого проникнута соответствующими коннотациями (см. например, клаустрофобические

образы города, кабинета, кареты, бомбы в сардиннице в романе А. Белого «Петербург» или мотив странствия и выхода за пределы дома в творчестве А. Блока в пьесе «Песня судьбы»).

Список литературы

Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства. – Москва : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 376 с.

Белый А. Символизм как миропонимание. – Москва : Республика, 1994. – 528 с.

Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Том 7 : Проза (1905–1907). – Москва : Наука, 2003. – 523 с.

Брейар Ж. Париж, город страха в «Письмах русского путешественника» Николая Карамзина // Семиотика страха. Сборник статей. – Москва : Русс. ин-т, изд-во «Европа», 2005. – С.65–81.

Гэй П. Модернизм. Соблазн ереси: от Бодлера до Беккета и далее. – Москва : Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 492 с.

Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. – Москва : Наука, 1989. – 176 с.

Лотман М. О семиотике страха в русской культуре // Семиотика страха. Сборник статей. – Москва : Русс. ин-т, изд-во «Европа», 2005. – С.13–36.

Лотман М. Семиотика культуры и феноменология страха (к постановке проблемы) // Sign Systems Studies. 2001. – № 2. Вып. 29. – С. 418–439. – URL: https://doi.org/10.12697/SSS.2001.29.2.02

Лотман Ю.М. О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры // Семиосфера. – Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 2000. – С. 664–666.

Матич О. Эротическая утопия : новое религиозное сознание и fin de siecle в России. – Москва : Новое литературное обозрение, 2008. – 396 с.

Павленко Л.С. Мифология города в творчестве символистов. Петербургский текст в творчестве А. Блока и А. Белого // Вестник Московского государственного областного университета (электронный журнал). 2015. – № 2. – С. 1–11. – URL: https://doi.org/10.18384/2224-0209-2015-2-1013

Соловьёв В.С. Смысл любви. – Москва : Изд-во АСТ, 2021. – 512 с.

Стоун Д. Институты русского модернизма: концептуализация, издание и чтение символизма. – Москва : Новое литературное обозрение, 2022. – 376 с.

Федоров Н.В. Из «Философии общего дела». – Новосибирск : Новосибирское книжное изд-во, 1993. – 216 с.

Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – Санкт-Петербург : Академический проект, 1999. – 512 с.

Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. – 816 с.

Paperno I. Introduction // Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. – California : Stanford University Press, 1994. – P. 1–13.

Trigg D. Topophobia : A Phenomenology of Anxiety. – London : Bloomsbury Academic, 2017. – 256 p.

References

Bachelard, G. *Izbrannoe: Poetika prostranstva* [*Selected : Poetics of Space*]. Moscow, Rossijskaya politicheskaya enciklopediya Publ., 2004. 376 p. (In Russ.)

Belyj, A. *Simvolizm kak miroponimanie* [*Symbolism as a Worldview*]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 528 p. (In Russ.)

Blok, A.A. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem v dvadcati tomah. Tom 7. Proza (1905–1907)* [*Complete Works and Letters in Twenty Volumes. Volume 7. Prose (1905–1907)*]. Moscow, Nauka Publ., 2003. 523 p. (In Russ.)

Brejar, Zh. Parizh, gorod straha v "Pis'mah russkogo puteshestvennika" Nikolaya Karamzina [Paris, the City of Fear in Nikolai Karamzin's "Letters of a Russian Traveler"] In *Semiotika straha. Sbornik statej* [*Semiotics of Fear. Collection of Articles*]. Moscow, Russkij institut, Evropa Publ., 2005, pp. 65–80. (In Russ.)

Gay, P. *Modernizm. Soblazn eresi: ot Bodlera do Bekketa i dalee* [*Modernism. The Temptation of Heresy : from Baudelaire to Beckett and Beyond*]. Moscow, Ad Marginem Press, Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh» Publ., 2019. 492 p. (In Russ.)

Ermilova, E.V. *Teoriya i obraznyj mir russkogo simvolizma* [*Theory and Figurative World of Russian Symbolism*]. Moscow, Nauka Publ., 1989. 176 p. (In Russ.)

Lotman, M. O semiotike straha v russkoj kul'ture [On the Semiotics of Fear in Russian Culture]. In *Semiotika straha. Sbornik statej* [*Semiotics of Fear. Collection of Articles*]. Moscow, Russkij institut, Evropa Publ., 2005, pp. 13–35. (In Russ.)

Lotman, M. Semiotika kul'tury I fenomenologiya straha (k postanovke □roblem) [Semiotics of Culture and the Phenomenology of Fear (Towards the Statement of the Problem)]. In *Sign Systems Studies.* Vol. 29, no. 2, 2001, pp. 418–439. URL: https://doi.org/10.12697/SSS.2001.29.2.02 (In Russ.)

Lotman, Yu.M. O semiotike ponyatij "styd" i "strah" v mekhanizme kul'tury [On the Semiotics of the Concepts of "Shame" and "Fear" in the Mechanism of Culture]. In *Semiosfera*. Saint Petersburg, Iskusstvo–SPB Publ., 2000, pp. 664–666. (In Russ.)

Matich, O. *Eroticheskaya utopiya: novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii* [*Erotic Utopia: New Religious Consciousness and the Fin de Siècle in Russia*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 396 p. (In Russ.)

Pavlenko, L.S. Mifologiya goroda v tvorchestve simvolistov. Peterburgskij tekst v tvorchestve A. Bloka i A. Belogo [Mythology of the City in the Works of the Symbolists. The Petersburg Text in the Works of A. Blok and A. Bely]. In *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta (elektronnyj zhurnal)*, no. 2, 2015, pp. 1–11. URL: https://doi.org/10.18384/2224-0209-2015-2-1013 (In Russ.)

Soloviev, V.S. *Smysl lyubvi* [*The Meaning of Love*]. Moscow, Izdatel'stvo AST Publ.,, 2021. 512 p. (In Russ.)

Stone, D. *Instituty russkogo modernizma: konceptualizaciya, izdanie i chtenie simvolizma* [*Institutions of Russian Modernism : Conceptualization, Publication and Reading of Symbolism*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. 376 p. (In Russ.)

Fedorov, N.V. *Iz "Filosofii obshchego dela"* [*From "The Philosophy of the Common Cause"*]. Novosibirsk, Novosibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1993. 216 p. (In Russ.)

Hansen-Love, A. *Russkij simvolizm. Sistema poeticheskih motivov. Rannij simvolizm* [*Russian Symbolism. The System of Poetic Motives. Early Symbolism*]. Saint Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 1999. 512 p. (In Russ.)

Hansen-Love, A. *Russkij simvolizm. Sistema poeticheskih motivov. Mifopoeticheskij simvolizm. Kosmicheskaya simvolika* [*Russian Symbolism. The System of Poetic Motives. Mythopoetic Symbolism. Cosmic Symbolism*]. Saint Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 2003. 816 p. (In Russ.)

Paperno, I. Introduction. In *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. California, Stanford University Press Publ., 1994. Pp. 1–13.

Trigg, D. *Topophobia: A Phenomenology of Anxiety*. London, Bloomsbury Academic Publ., 2017. 256 p

ПРАВОВАЯ КУЛЬТУРА

УДК 008 DOI: 10.31249/hoc/2026.02.08

Андреева Г.Н.*

СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В СТРАНАХ БРИКС: ПРОБЛЕМЫ ОБЕСПЕЧЕНИЯ И ОСОБЕННОСТИ ПРАВОВОГО РЕГУЛИРОВАНИЯ

Аннотация. Проблемы сохранения культурного наследия являются общими для всего мирового сообщества. Страны БРИКС обладают богатым и разнообразным культурным наследием. Объединение усилий стран БРИКС, их сотрудничество и обмен опытом в данном направлении служит важным вкладом в решение этой общей, глобальной задачи. Статья написана с целью выявления вопросов, которые потенциально могли бы представлять интерес для всех или части стран БРИКС и стать предметом обсуждения и обмена опытом на этой площадке на разных уровнях. В этой связи в статье обозначены проблемы сохранения культурного наследия в странах БРИКС и их правового регулирования в этой сфере. Страны БРИКС включены в систему международного сотрудничества и ратифицировали ряд международных соглашений, относящихся к сохранению культурного наследия. Это создает общее поле для понимания путей решения проблем национального правового регулирования. Разнообразие национального правового обеспечения сохранения культурного наследия стран БРИКС позволяет осуществ-

[*]***Андреева Галина Николаевна*** *– кандидат юридических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия; galinaandr@rambler.ru*

Andreeva Galina Nikolaevna *– PhD in Law, Assistant Associate Professor, Leading Researcher at the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; galinaandr@rambler.ru*

лять обмен опытом и содействует выбору оптимальных моделей его правового регулирования.

Ключевые слова: страны БРИКС; культурное наследие; проблемы сохранения; правовая защита; международные акты; конституционные нормы; национальное законодательство; сотрудничество

Поступила: 01.08.2025 Принята к печати: 01.02.2026

Для цитирования: *Андреева Г.Н.* Сохранение культурного наследия в странах БРИКС: проблемы обеспечения и особенности правового регулирования // Вестник культурологии. – 2026. – № 2(117). – С. 152–176. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.08

Andreeva G.N.

Preservation of Cultural Heritage in BRICS Countries: Challenges and Aspects of Legal Regulation

Abstract. The problems of preserving cultural heritage are common to the entire world community. The BRICS countries have a rich and diverse cultural heritage. The joint efforts of the BRICS countries, their cooperation and exchange of experience in this direction serve as an important contribution to solving this common, global task. The purpose of this article is to identify issues that could potentially be of interest to all or some of the BRICS countries and become the subject of discussion and exchange of experience within this platform at different levels. In this regard, the article outlines the problems of preserving cultural heritage in the BRICS countries and their legal regulation in this area. The BRICS countries are included in the system of international cooperation and have ratified a number of international agreements related to the preservation of cultural heritage. This creates a common basis for understanding ways to solve problems of national legal regulation. The diversity of national legal frameworks for the preservation of cultural heritage allows for the exchange of experience and contributes to the choice of optimal models for its legal regulation.

Keywords: BRICS countries; cultural heritage; conservation issues; legal protection; international legal instruments; constitutional norms; national legislation; cooperation

Received: 01.08.2025 Accepted: 01.02.2026

For quoting: *Andreeva G.N.* Preservation of Cultural Heritage in BRICS Countries: Challenges and Aspects of Legal Regulation // Herald

of Culturology. – 2026. – No.2(117). – P. 152–176. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.08

Сохранение культурного наследия в настоящее время во все большей мере осознается как задача всего мирового сообщества. Поскольку риск исчезновения части культурного наследия в результате воздействия растущего числа негативных факторов увеличивается, потребность в его правовой защите возрастает. Осознание ценности унаследованного культурного наследия, благодаря исследованиям ученых и активности граждан, влечет принятие законов, направленных на защиту культурного наследия, расширение круга его объектов, особенно нематериального культурного наследия, и в ходе этого процесса само понятие культурного наследия эволюционирует [Ortega Valcárcel, 1998, p. 33–35]. Поскольку сохранение культурного наследия является общей задачей всех государств, возрастает значение международно-правового регулирования и практического взаимодействия государственных органов в данной сфере. Объединение усилий стран БРИКС, круг которых расширился в 2024 г. с пяти до десяти, в данном направлении – важный вклад в решение этой общей, глобальной задачи. За счет присоединения новых стран происходит обогащение коллективного опыта стран БРИКС в сфере сохранения культурного наследия. Разумеется, очертить даже в общем виде все проблемы в этой сфере в рамках статьи не представляется возможным, но для более глубокого понимания современного состояния и направлений поиска путей совершенствования государственной политики обеспечения сохранения культурного наследия странами БРИКС целесообразно обозначить некоторые достаточно характерные черты правового регулирования данной сферы.

Проблемы сохранения культурного наследия в странах БРИКС: общее и особенное

Страны БРИКС обладают богатым и разнообразным культурным наследием. Внесение объектов культурного наследия стран БРИКС в Список Всемирного наследия (Далее – Список), в который включены объекты природного и культурного наследия – показатель их богатства и значимости для всего человечества. По состоянию на

2025 г.[1] в этом Списке числятся применительно к первоначальным членам БРИКС: в Бразилии 25 объектов культурного и природного наследия, в том числе исторический город Ору-Прету, город Бразилиа, иезуитские миссии на землях индейцев гуарани, площадь Сан-Франциско в городе Сан Кристовао, комплекс Пампулья в стиле модерн; в России – 19 объектов, в том числе такие объекты, как исторический центр Санкт-Петербурга, Московский кремль и Красная площадь, историко-культурный комплекс Соловецких островов, архитектурный ансамбль Троице-Сергиевой лавры; в Индии – 44 объекта, в том числе мавзолей Тадж-Махал в Агре, пещерные храмы, церкви и монастыри, архитектурное наследие Ле Корбюзье; в Китае – 60 объектов, в их числе: Великая китайская стена, гробница первого императора династии Цинь, исторический ансамбль дворца Потала в г. Лхаса, храм и гробница Конфуция, статуя «Большой Будда» в Лэшани, Храм неба: императорский жертвенный алтарь в Пекине, пещерные храмы; в Южно-Африканской Республике – 16 объектов, в том числе такой внесенный в Список в 2024 г. уникальный серийный объект, состоящий из 14 составных частей, расположенных по всей стране как «Права человека, освобождение и примирение: памятные места Нельсона Манделы»[2].

В странах-членах БРИКС, вошедших в организацию с января 2024 г., число объектов, внесенных в Список, несколько меньше: Египет – 7, Иран – 19, ОАЭ – 2, Эфиопия – 12, Индонезия – 10. Однако в их числе такие всемирно известные объекты культурного наследия, как Древние Фивы с их некрополями и Мемфис и его некрополи (район пирамид от Гизы до Дахшура) в Египте, персидский Караван-сарай в Иране, культурные объекты Аль-Айи: Хафит, Хили, Бидаа Бинг аль-Азизи и оазисы этого района в ОАЭ, скальные церкви в Лалибэле в Эфиопии и космологическая ось Джокьякарты и ее исторические достопримечательности.

Приведенные примеры объектов всемирного культурного наследия, находящихся на территории стран БРИКС, будучи всемирно известными, являются лишь малой частью национального культурного наследия этих стран, его реальный объем чрезвычайно велик, что предопределяет разнообразие и множественность задач,

[1]Список Всемирного наследия // Сайт UNESCO. – URL: https://whc.unesco.org/ru/list/ (date of access: 08.10.2025).

[2]Права человека, освобождение и примирение: памятные места Нельсона Манделы // Сайт UNESCO. – URL: https://whc.unesco.org/ru/list/1676 (date of access: 08.10.2025).

решаемых в ходе реализации государственной политики стран БРИКС по сохранению культурного наследия. Проблемы сохранения культурного наследия включают в себя как общие для всех стран БРИКС аспекты, так и специфические, характерные для группы стран или для отдельных стран, которые могут стать предметом обсуждения и обмена опытом между ними в рамках БРИКС.

Общие для всех стран БРИКС проблемы сохранения культурного наследия возникли в результате индустриализации, ускоренного промышленного развития, глобализации, урбанизации и разрушения традиционного образа жизни. Большая часть государств БРИКС являются многонациональными и поликультурными и прошли путь от политики ассимиляции и/или интеграции народов, не относящихся к титульной нации, к признанию важности многокультурности и сохранения культурного наследия всех народов, составляющих государство. Обеспечение равного внимания к сохранению культурного наследия всех народов, справедливое решение вопросов предоставления финансовой поддержки в целях сохранения объектов материального и нематериального наследия являются актуальными задачами для всех государств БРИКС.

Для решения проблемы финансирования и ресурсного обеспечения сохранения культурного наследия требуется комплексная материальная, организационная, кадровая, информационная и правовая государственная поддержка. Обмен опытом в этой сфере и укрепление взаимодействия стран БРИКС на межправительственном и межведомственном уровнях может способствовать более эффективной деятельности по данному направлению.

Особое внимание все страны БРИКС вынуждены уделять сохранению культурного наследия наиболее уязвимых групп населения, которые не относятся к титульной нации и длительное время подвергались дискриминации, а их культурное наследие игнорировалось как варварское и не принималось во внимание. К таким группам населения относятся прежде всего коренные народы и национальные меньшинства, сохранение культурного наследия которых является проблемой, актуальной для большинства стран-членов БРИКС (подробнее об этом: [Коренные народы в странах БРИКС..., 2022]). Сохранение фольклора и языков коренных народов и национальных меньшинств становится все более сложной задачей по мере сокращения числа носителей и влияния глобализации. Культура этих народов, воспроизводство материальных объектов, а также традиций, обычаев, фольклора, способов ведения хозяйства, знаний

традиционной медицины следующими поколениями, как правило, напрямую связаны с ведением ими традиционного хозяйства и традиционного образа жизни. В условиях глобализации и интенсификации сельскохозяйственного производства традиционное землепользование подвергается угрозе либо в отдельных районах при их интенсивной урбанизации вообще становится невозможным, что существенно осложняет проблемы сохранения культурного наследия коренных народов. Страны БРИКС исторически проводили разную политику в отношении коренных народов, имеют различное территориальное устройство и сложившимися у них методами добиваются интеграции этносов и культур в рамках единого государства. В некоторых случаях проблемы конкретной страны возникли в прошлом и до сих пор в полной мере не решены. Так, например, в Бразилии, в результате принятия Конституции 1988 года началось движение в сторону преодоления пренебрежения к культуре и наследию коренных народов[1]. Однако некоторые проблемы остаются нерешенными. Так, землевладение в Конституции Бразилии 1988 г. было зафиксировано за коренными народами в том состоянии, как оно существовало на момент ее принятия, в то время как часть коренных народов в прошлом была изгнана со своих земель или вынуждена покинуть их (о проблеме «временных рамок» на землевладение в Бразилии подробнее см.: [Caixeta, Neuenschwander, 2021]). Поскольку культура коренных народов связана напрямую с местностью проживания, требования о возвращении коренным народам их территорий имеют и культурный аспект. В большинстве стран БРИКС, в том числе Бразилии, России, Индии, ЮАР, Индонезии наиболее сложные проблемы сохранения культурного наследия коренных народов тесно связаны с решением вопроса о сокращении традиционных мест проживания и хозяйственной деятельности из-за разработки месторождений полезных ископаемых и лесозаготовок. В подобные зоны могут попасть и памятные места, имеющие особое значение для коренных народов [Новикова, 2013].

Общими для стран БРИКС являются также задачи обеспечения сохранения археологического наследия (в том числе путем пресечения несанкционированных раскопок), предотвращения неза-

[1]До принятия Конституции Бразилии 1988 г. индейцы имели сильно ограниченный правовой статус, не обеспечивалась даже этническая идентичность имен, поскольку в актах гражданского состояния фиксировались исключительно европейские имена, в результате индейцы получали имена Демосфен, Бартоломео и т.п. [Campos, 2008, p. 374].

конного вывоза культурных ценностей, борьбы с трансграничной преступностью в этой сфере.

Цифровизация обеспечивает решение задачи сохранения культурного наследия в цифровой форме, вместе с тем растущие объемы музейных инсталляций, произведений изобразительного искусства, представленных в цифровом виде, электронных библиотечных фондов породили еще одну общую проблему стран БРИКС – обеспечение сохранения цифрового культурного наследия, что требует разработки надежных правовых и организационных механизмов и сотрудничества всех стран БРИКС в этой области.

Единая для всех стран БРИКС задача – борьба с трансграничными преступлениями и иными правонарушениями в сфере защиты культурного наследия. Масштабы преступной деятельности в отношении объектов культурного наследия в мире огромны. На основе информации международных организаций в литературе отмечается, «что незаконный оборот культурных ценностей занимает третье место среди преступных видов деятельности международного характера, уступая лишь торговле наркотиками и оружием» [Bardon, 2020, p. 5][1]. Страны БРИКС вносят свой вклад в эту борьбу, в том числе в рамках сотрудничества с ЮНЕСКО, которая более 50 лет борется с незаконным оборотом культурных ценностей [50 Years of the Fight …], в этой области обмен опытом между ними имеет принципиально важное значение. В Декларации БРИКС «Укрепление сотрудничества Глобального Юга для более инклюзивного и устойчивого управления» (Рио-де-Жанейро, Бразилия, 6 июля 2025 года) собравшиеся на XVII саммит лидеры стран БРИКС заявили: «Мы подчеркиваем важность возврата культурных ценностей и наследия в страны их происхождения, его потенциал для восстановления международных отношений на неиерархической, сов-

[1]Международные организации отмечают сложность статистической оценки нелегального оборота культурных ценностей в силу самой природы этого явления, в их отчетах приводятся только приблизительные данные. В отчете ФАТФ (группы разработки финансовых мер борьбы с отмыванием денег) 2023 г. со ссылкой на данные Управления ООН по наркотикам и преступности приведены данные об отмытых преступных доходах с помощью торговли культурными ценностями. Они были оценены приблизительно в 6,3 млрд в год. Отчет ФАТФ. Использование предметов искусства и культурных ценностей как инструмента ОД/ФТ (февраль 2023 года). – URL: https://eurasiangroup.org/files/uploads/files/FATF_documents/Best_practicies/Ispolzovanie_predmetov_iskusstva_i_kulturnyx_cennostei_kak_instrumenta_OD-FT.pdf (дата обращения: 15.12.2025).

местной основе и признаем необходимость создания более прочных международных рамок по этому вопросу в качестве пути для содействия социальной сплоченности, культурной и исторической справедливости, примирению и коллективной памяти»[1].

Часть стран, входящих в БРИКС, решает проблемы сохранения культурного наследия, сложившегося в колониальный период (Бразилия, Индия, Южно-Африканская республика, Индонезия). Этот опыт представляет интерес для других стран БРИКС как проявление широкого подхода к сохранению исторической памяти.

Трансграничные проблемы сохранения культурного наследия стран БРИКС наиболее актуальны для стран, имеющих сухопутную границу: России и Китая, Индии и Китая, а также для стран, имеющих общую морскую границу (ОАЭ с Ираном, Индонезия с Индией). В этом случае важно налаженное и активное сотрудничество пограничных и таможенных служб во всех сферах, что позволяет своевременно выявлять и пресекать незаконный вывоз (и ввоз) культурного наследия другой страны.

Национальные проблемы обеспечения защиты культурного наследия во многом связаны с особенностями состава культурного наследия конкретных стран БРИКС. Так, в Бразилии решение проблемы сохранения культурного наследия коренных народов осложняется тем, что объекты этой части латиноамериканского культурного наследия являются высоко привлекательными для частного коллекционирования и становятся объектами транснациональных преступлений. Другое уязвимое направления сохранения культурного наследия относится к объектам культурного наследия колониального периода. Исследователи обращают внимание, что в числе охраняемых объектов культурного наследия преобладают здания (62,8%) [Martín Jiménez 2018, p. 137], но при этом охране промышленного культурного наследия уделяется недостаточно внимания, особенно в области горной промышленности [Gabardo, Salgado, 2018, p. 16–21]. Индия является страной с тысячелетней историей, имеющей многочисленные материальные памятники. Однако их многочисленность и отсутствие персонала для их эффективной защиты приводят к расхищению культурного наследия, а низкие

[1]Декларация Рио-де-Жанейро «Укрепление сотрудничества Глобального Юга для более инклюзивного и устойчивого управления» (Рио-де-Жанейро, Бразилия, 6 июля 2025 г.) – URL: http://static.kremlin.ru/media/events/files/ru/gvTArkWauqwury-k9xzLt3HuuI7EBmqrC.pdf (дата обращения: 15.12.2025).

доходы населения стимулируют добычу и продажу объектов культурного наследия частным перекупщикам, нередко вывозящим их за пределы страны [Банерджи, 2020]. Вместе с тем в стране происходит переосмысление значения различных частей культурного наследия, в частности ведется дискуссия о роли княжеств в истории страны, развивается использование форм бытования традиционных элит как части культурного наследия в туристическом бизнесе [Сафронова, 2018, с. 41]. В Китае растущий уровень доходов среднего класса и населения в целом стимулирует, с одной стороны, приобретение произведений искусства и, с другой стороны, массовое изготовление копий культурных ценностей. Вместе с тем следует отметить, что в Китае существует уже тысячелетняя традиция копирования древностей, многие из них уже сами стали признанными артефактами и объектами культурного наследия, подлежащими защите и сохранению.

Южная Африка является страной, в которой с собственно африканским культурным наследием соседствует европейское по происхождению. В стране длительное время существовал режим апартеида, определенные последствия расовой сегрегации еще не преодолены, поэтому государство принимает активные действия для этого и создания в обществе атмосферы признания ценности культур всех народов, населяющих страну, преодоления травмирующего опыта [Богатова, Митрофанова, 2020]. Египет с его более чем семитысячелетним культурным наследием обладает ценнейшими археологическими памятниками, которые подвергаются опасности в ходе урбанизации и бурной строительной деятельности [Elsakka, Abdalwahaab, Shareef, 2024]. Для этой страны особенно важен учет не только известных, но и случайно открытых древностей, борьба с вывозом культурных ценностей без разрешений соответствующих органов, меры борьбы против вандализма в отношении культурного наследия, а также разработка и реализация стратегических планов по сохранению археологического культурного наследия, что требует серьезных административных и технических ресурсов и финансирования. В Иране серьезную угрозу для культурного наследия представляют военные конфликты с Ираком и Израилем, которые создают угрозу для объектов культурного наследия в результате бомбежек, приводят к закрытию музеев и перемещению культурных артефактов в хранилища [Geranpayeh, 2025].

Международно-правовое регулирование сохранения культурного наследия и страны БРИКС

Страны БРИКС включены в систему международного сотрудничества на многосторонней и двусторонней основе. Они ратифицировали ряд международных соглашений, относящихся к сохранению культурного наследия. Важнейшим международным актом в этой области является Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия 1972 года. К ней в той или иной форме присоединились все страны БРИКС: Египет – в 1974 году, Иран – в 1975 году, Бразилия, Индия и Эфиопия – в 1977 году, Китай – в 1985 году, Россия – в 1988 году, Индонезия – в 1989 году, Южно-Африканская Республика – в 1997 году, ОАЭ – в 2001 году[1]. Таким образом, ранее всех включились в систему международного сотрудничества и международно-правового регулирования в данной сфере и имеют наибольший опыт Египет и Иран. Последней из стран БРИКС присоединились к Конвенции Объединенные Арабские Эмираты. Присоединение к Конвенции налагает на государства БРИКС обязательства по сохранению и надлежащей защите объектов всемирного культурного наследия и приведению национального законодательства в соответствие с данным актом. Конвенция содержит определение понятия «культурное наследие»; перечень объектов культурного наследия, которые разделены на две группы (памятники и достопримечательные места); устанавливает обязанности государства по выявлению, охране, сохранению, популяризации и передаче будущим поколениям культурного наследия, расположенного на его территории; определяет порядок внесения объектов культурного наследия в «Список всемирного культурного наследия» и оказания помощи в отношении ценностей культурного наследия, находящихся под угрозой; статус Фонда охраны всемирного культурного и природного наследия и другие аспекты международного сотрудничества в данной сфере.

Помимо Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия, страны БРИКС ратифицировали и другие международно-правовые акты в данной сфере. Девять стран присоединились к Конвенции об охране нематериального культурного

[1]Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage. States Parties. – URL: https://treaties.un.org/Pages/showDetails.aspx?objid=0800000280-0fece0&clang=_en (date of access: 08.10.2025).

наследия 2003 г.[1] Государствами-участниками Конвенции о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи права собственности на культурные ценности 1970 г. являются все страны БРИКС, за исключением Индонезии[2], Гаагской конвенции о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта 1954 г. – также все страны БРИКС, кроме ОАЭ[3]. Три страны БРИКС стали государствами-участниками Конвенции об охране подводного культурного наследия 2001 г.[4] Таким образом, можно констатировать наличие целого ряда конвенций, которые ратифицировали все или большинство стран БРИКС. Поскольку присоединение к международным конвенциям предполагает ориентацию на международные стандарты, это создает общее поле для обсуждения путей решения проблем национального правового регулирования и поиска оптимальных моделей применительно к особенностям национального культурного наследия. Участие в международных конвенциях способствует развитию углубленного многостороннего и двустороннего сотрудничества государств-участников БРИКС.

Сохранение культурного наследия является одной из важных задач, решаемых странами БРИКС в ходе их сотрудничества. Соглашение между правительствами стран БРИКС о сотрудничестве в области культуры (2015 г.)[5] распространяет это сотрудничество на область культурного наследия (ст. 1). В этом Соглашении особо выделены такие направления сотрудничества, касающиеся культур-

[1]Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage States parties. – URL: https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-safeguarding-intangible-cultural-heritage#item-2 (date of access: 08.10.2025).

[2]Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property. States Parties. – URL: https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-means-prohibiting-and-preventing-illicit-import-export-and-transfer-ownership-cultural (date of access: 08.10.2025).

[3]Hague Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict States Parties. – URL: https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-protection-cultural-property-event-armed-conflict-regulations-execution-convention#item-4 (date of access: 08.10.2025).

[4]Convention on the Protection of the Underwater Cultural Heritage States Parties. – URL: https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-protection-underwater-cultural-heritage#item-2 (date of access: 08.10.2025).

[5]Соглашение между правительствами государств-членов БРИКС о сотрудничестве в области культуры. – URL: http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?doc_itself=&nd=102375364#I0 (дата обращения: 08.10.2025).

ного наследия, как сотрудничество в предотвращении незаконного вывоза и передачи прав собственности на культурные ценности своих государств, обмен информацией в данной области (ст. 3); признание вклада культурного наследия в решение вопросов устойчивого развития (ч. 1 ст. 4); содействие расширению сотрудничества в таких областях как охрана, сохранение, реставрация, возврат и использование объектов культурного наследия (ч. 2 ст.4); взаимное содействие и помощь в управлении объектами культурного наследия и в подаче заявок на включение таких объектов в Список всемирного наследия (ч. 3 ст. 4); расширение сотрудничества в области защиты культурного наследия и продвижения объектов нематериальной культуры (ч. 4 ст. 4). Статья 14 Соглашения предусматривает возможность разработки особых программ в области культуры, в том числе относящихся к культурному наследию. Соглашение учитывает особенности правового регулирования в данной сфере, присущие странам БРИКС: в нем уточняется, что, во-первых, речь идет о защите или охране культурного наследия «в зависимости от определений в законах и правилах сторон», во-вторых, «в соответствии с Соглашением, а также законодательством и политикой … государств» (ст. 1).

Национальное правовое регулирование сохранения культурного наследия в странах БРИКС

Способ и характер адаптации норм международного права в национальном законодательстве зависит от особенностей национальной правовой системы. Страны БРИКС относятся к разным правовым системам, при этом часть из них к смешанным (гибридным), т.е. сочетающим в себе черты более чем одной правовой системы. На существование смешанных правовых систем ученые обратили внимание еще в 50-е годы XX века (см. об этом: [Богдановская, 2017, с. 6]). Их особенностью является то, что внутри смешанной правовой системы возникают сложные механизмы взаимодействия разных правовых культур, что, с одной стороны, осложняет взаимодействие стран с такими правовыми системами со странами, относящимися к другим правовым системам, с другой – делает возможным нетривиальное обогащение чужим опытом. Так, правовая система ЮАР сочетает в себе черты континентального права (в римско-голландском варианте) и английского общего права, что явилось следствием колонизации территории данной страны в

прошлом Голландской Ост-Индской компанией, сменившейся британским правлением. Преодоление системы апартеида привело к демократизации страны и признанию необходимости учитывать право коренных народов и нормы религиозного права (подробнее о становлении и особенностях правовой системы ЮАР см.: [Рудоквас, Томас, 2023, с.117–130]. В результате движения в этом направлении для правовой системы этой страны характерен «удивительный коктейль правовых традиций различного происхождения» [там же, с. 131]. Хотя процесс гармонизации разных правовых систем в этой стране уже значительно продвинулся, прежде всего благодаря решениям судов [Rautenbach, 2010, p. 143–177]), в силу травматичного прошлого требуется еще решение многих вопросов и продолжение общественного диалога «радужной нации»[1] [ibid.].

Вместе с тем и национальные правовые системы стран БРИКС, относимые к одной системе права, обладают определенным своеобразием. Так, правовую систему Индии, традиционно относящейся к англосаксонской системе права, российские ученые характеризуют как «синтез традиционных норм, имеющих древние корни, и современных правовых институтов, сформированных под влиянием колониального наследия и глобализации» [Соловьева, Полуэктова, 2025, с. 42]. Они отмечают, что «уникальность индийской правовой системы проявляется в гармоничном сочетании древних правовых традиций с положениями британского права, эффективность которых подтверждена полуторавековой практикой» [там же, с. 43].

Правовая система КНР, которая обычно характеризуется в соответствии с тем, как ее определило китайское руководство, как «социалистическая правовая система с китайской спецификой» [Трощинский, 2012, с. 125–135] обладает рядом особенностей, обусловленных ее социалистическим характером. Для социалистической идеологии характерен заметный упор на достижения революционного характера и выборочное использование дореволюционных культурных ценностей в той мере, в которой они способствуют консолидации общества и социалистической модернизации. Вместе с тем КНР вписана в систему международного права с его трактовкой сохранения культурного наследия как общечеловеческой

[1]Радужная нация («rainbow nation») – получившее известность благодаря Нельсону Манделе метафорическое обозначение южноафриканского единства, которое обеспечивается, в том числе, путем сохранения и развития правового плюрализма [Rautenbach, 2010, p. 143].

ценности с учетом своеобразия понятия «культура», отражающего китайский культурный код. Это понятие в КНР «несет в себе огромную и весьма специфическую смысловую нагрузку и отличается от понятия культуры, принятого среди носителей других ментальностей и лингвистических традиций. Китайское понятие «культура» означает процесс преобразования, просвещения с помощью заветов предков, апелляцию к древней учености, пересмотр старого, а также непременное следование традициям» [Аллаберт, 2021, с. 47].

Необходимость постоянного совершенствования государственного управления в сфере сохранения культурного наследия, которую диктует трансформация и расширение представлений об охраняемом и защищаемом культурном наследии, актуальна для всех стран БРИКС. Однако ее решение зависит от государственного устройства страны. Пять государств-участников БРИКС имеют федеративное устройство с разной степенью распределения полномочий по вопросам сохранения культурного наследия для различных уровней власти от федеративного до муниципального, что позволяет государственным органам стран БРИКС оценить разные модели решения этой задачи в практическом плане и заимствовать в той или иной мере наиболее эффективный опыт. КНР является унитарным государством, но на законодательном уровне предусмотрена передача важных полномочий в области сохранения культурного наследия региональным органам, в некоторых чертах имеющая сходство с федеративной моделью. Однако если в федеративной модели такое наделение полномочиями обеспечивается сложившимся общим подходом к взаимодействию органов власти и пониманием региональными органами границ своей компетенции, то, поскольку в КНР отсутствует такой опыт реализации полномочий без детальных указаний сверху, это законодательство некоторыми учеными оценивается как слишком абстрактное [Ла На, 2016, с. 122].

Таким образом, разнообразие правовых систем и правовой культуры стран БРИКС создает благоприятную почву для обмена опытом правового регулирования в области сохранения культурного наследия.

В современном правовом государстве ключевые положения о сохранении культурного наследия содержатся в национальной конституции. В большинстве стран БРИКС эту роль играют как положения о сохранении культурного наследия, так и о культуре как таковой, но степень их детализации различна и варьируется от подробного регулирования (ст. 215 и 216 Конституции Бразилии

1988 г.)[1] до краткого упоминания об отдельных аспектах сохранения культурного наследия (как в ст. 83 Конституции Ирана 1979 года)[2].

Эти конституционные положения реализуются на уровне текущего законодательства в различной форме и разных актах. Законодательные акты стран, участвующих в деятельности ЮНЕСКО, представлены ими на сайте этой организации. База данных ЮНЕСКО о национальных законах в области культурного наследия[3] является международным источником информации о национальном законодательстве в данной области. Она широко используется правоохранительными органами, специалистами арт-рынка, учеными и политиками, в качестве справочного источника для определения законности экспорта, импорта и передачи прав собственности на объекты культурного наследия и является важнейшим инструментом в борьбе с незаконным оборотом[4], а также показателем того, что эти акты признаются данными странами наиболее значимыми и открытыми для обсуждения на международном уровне, в том числе в рамках БРИКС[5].

---

[1]В Конституции Бразилии сформулированы принципы полноты осуществления культурных прав и демократизации доступа к источникам национальной культуры, а также государственной поддержки в сфере культуры, включая культуру различных этнических групп; установление многолетнего Национального плана развития культуры; защиту и оценку культурного наследия Бразилии; продвижение культурных ценностей; подготовку квалифицированных управленческих кадров в области культуры; повышение межэтнического и регионального разнообразия (ст. 215). В ст. 216 Конституции на конституционный уровень поднят перечень объектов культурного наследия, а также описание комплекса мер по развитию и защите культурного наследия, включая вопросы финансирования и налогообложения. Кроме того, в Конституции имеется ст. 216А, посвященная организации Национальной системы культуры, которая призвана обеспечивать реализацию положений ст. 215 и 216 Конституции. Constituição da República federativa do Brasil de 1988. – URL: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm (date of access: 15.12.2025).

[2]Согласно ст. 83 Конституции Ирана «государственные здания и объекты, являющиеся частью национального наследия, не могут быть переданы третьим лицам без одобрения исламского совета Шуры и только в том случае, если они не входят в число уникальных сокровищ». Constitution of the Islamic Republic of Iran. – URL: https://www.shora-gc.ir/en/news/87/constitution-of-the-islamic-republic-of-iran-full-text (date of access: 15.12.2025).

[3]База данных CultNatLaws. – URL: https://www.unesco.org/en/cultnatlaws (date of access: 15.12.2025).

[4]Там же.

[5]Далее используется информация этой базы данных как свидетельство готовности этих стран к обмену опытом на основе представленного в ней законодательства.

В части стран приняты акты кодифицирующего характера, комплексно регулирующие большую часть отношений, связанных с сохранением культурного наследия, такие как Закон КНР об охране памятников культуры от 19 ноября 1982 г.,[1] Федеральный закон от 25 июня 2002 года № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации»[2], южноафриканский Акт о ресурсах национального наследия №25 1999 г.[3] и др.

Так, Акт ЮАР о ресурсах национального наследия №25 1999 г. (National Heritage Resources Act, 1999) имеет кодифицирующий характер, охватывая широкий круг отношений, связанных с сохранением культурного наследия. Закон имеет весьма амбициозные цели: внедрить комплексную, интерактивную и эффективную систему управления ресурсами национального наследия; обеспечить расширение прав и возможностей гражданского общества по участию в использовании и сохранении наследия, с тем чтобы они могли быть переданы будущим поколениям; ввести комплексную систему определения, оценки и управления наследием Южной Африки; установить и поддерживать основные национальные стандарты управления наследием; урегулировать экспорт и импорт культурных ценностей[4]. Закон носит комплексный характер (как отмечается в литературе он заменяет ряд действовавших ранее актов [Kotze, Rensburg 2003, p. 4]) и для него характерен системный подход. В нем детально урегулирована система управления ресурсами национального наследия, порядок защиты культурного наследия, вопросы

[1]Database of National Cultural Heritage Laws. China. – URL: https://www.unesco.org/en/cultnatlaws/list?fq%5Bsm_unsc_field_ref_countries_label%5D%5B%5D=China&date_from=&date_to=&hub=169342&sort=sort_country_asc&op=Search#toggle-facets (date of access: 15.12.2025).

[2]Database of National Cultural Heritage Laws. Russian Federation. – URL: https://www.unesco.org/en/cultnatlaws/list?fq%5Bsm_unsc_field_ref_countries_label%5D%5B%5D=Russian+Federation&date_from=&date_to=&hub=169342&sort=sort_countryasc&op=Search#toggle-facets (date of access: 15.12.2025).

[3]Database of National Cultural Heritage Laws. South Africa. – URL: https://www.unesco.org/en/cultnatlaws/list?fq%5Bsm_unsc_field_ref_countries_label%5D%5B%5D=South+Africa&date_from=&date_to=&hub=169342&sort=sort_country_asc&op=Search#toggle-facet (date of access: 15.12.2025).

[4]National Heritage Resources Act, 1999. – URL: http://www.dac.gov.za/sites/default/files/Legislations%20Files/a25-99.pdf (date of access: 08.10.2025); Database of National Cultural Heritage Laws. South Africa. – URL: https://www.unesco.org/en/cultnatlaws/national-heritage-resources-act-1999?hub=169342 (date of access: 08.10.2025).

лицензирования различной деятельности, касающейся культурного наследия, ответственность и наказания за правонарушения в данной сфере. Закон способствует символическому и материальному восстановлению ущерба, нанесенного апартеидом, и признает значимость богатых традиций и обычаев Южной Африки, которые игнорировались в прошлом, кроме того он нацелен на обеспечение всесторонней защиты культурного наследия ЮАР в целом.

Степень охвата правоотношений в области сохранения культурного наследия в законах комплексного характера различна и определяется принадлежностью к определенной системе и традициями регулирования соответствующей области культуры в стране. Например, в ОАЭ в силу положения ст. 7 Конституции 1971 года определяющую роль в регулировании культурного наследия, как и в других сферах, играют положения шариата[1]. На их основе принят Федеральный закон №11 2017 года о древностях, определяющий полномочия различных органов, права и обязанности владельцев артефактов, являющихся объектами культурного наследия, а также ответственность в случае их утраты[2]. Только на территории эмирата Абу-Даби действует Национальный закон №8 1970 года о древностях и раскопках[3].

В части стран БРИКС отдается предпочтение регулированию вопросов сохранения культурного наследия в отдельных законах, посвященных определенным направлениям сохранения культурного наследия или охране отдельных объектов или групп объектов. Так, в Бразилии отдельными актами регулируется контроль за копированием аудио и видеоматериалов; порядок использования древних книг и бразильских книжных коллекций; статус произведений искусства, созданных в период монархии и др.[4] Текущее законодательство

[1]Согласно ст. 7 Конституции ОАЭ 1971 г. «Ислам является религией Федерации; исламские нормы (шариат) являются главным источником законодательства». United Arab Emirates Constitution. Issued on 18/07/1971.Corresponding to 25 Jamadi el Awal 1391 H. – URL: https://elaws.moj.gov.ae/UAE-MOJ_LC-En/00_CONSTITUTION/UAE-LC-En_1971-07-18_00000_Dos.html?val=EL1 (date of access: 15.12.2025).

[2] Database of National Cultural Heritage Laws. United Arab Emirates. – URL: https://www.unesco.org/en/cultnatlaws/list?date_from=&date_to=&fq%5Bsm_unsc_field_ref_countries_label%5D%5B1%5D=United+Arab+Emirates&hub=169342&sort=sort_country_asc (date of access: 15.12.2025).

[3]Ibid.

[4]Database of National Cultural Heritage Laws. Brasil. – URL: https://www.unesco.org/en/cultnatlaws/list?fq%5Bsm_unsc_field_ref_countries_label%5D%5B%5D=Brazi

Индии регулирует статус объектов культурного наследия в двух основных актах: Законе об антиквариате и произведениях искусства 1972 г. (The Antiquities and Art Treasures Act of 1972)[1] и Законе о древних памятниках, археологических местах и руинах 1958 г. (The Ancient Monuments and Archaeological Sites and Remains Act of 1958)[2].

В России отдельную группу составляют законы, регулирующие вопросы правового статуса объектов культурного наследия, оказавшихся на территории России в результате Второй мировой войны: Федеральный закон №64-ФЗ от 15 апреля 1998 г. «О культурных ценностях, перемещенных в Союз ССР в результате Второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации» и Федеральный закон №42-ФЗ от 3 апреля 2008 г. «О передаче Федеративной Республике Германии витражей из церкви Святой Марии (Мариенкирхе) в городе Франкфурте-на-Одере, перемещенных в Союз ССР в результате Второй мировой войны и хранящихся в Государственном Эрмитаже». Эти акты отражены в базе данных на сайте ЮНЕСКО[3].

Объекты материального и нематериального культурного наследия нередко регулируются в отдельных нормативных актах. Так, в России отношения по охране нематериального культурного наследия урегулированы в Федеральном законе №402-ФЗ от 20.10.2022 г. «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации»[4]. Закон вводит основные понятия в области нематериального

---

l&date_from=&date_to=&hub=169342&sort=sort_country_asc&op=Search#toggle-facets (date of access: 15.12.2025).

[1]Database of National Cultural Heritage Laws. India. The Antiquities and Art Treasures Act of 1972. – URL: https://www.unesco.org/en/cultnatlaws/antiquities-and-art-treasures-act-1972?hub=169342 (date of access: 15.12.2025).

[2]The Ancient Monuments and Archaeological Sites and Remains Act of 1958. – URL: https://asichennai.gov.in/downloads/amasr_act_1958.pdf (accessed: 15.12.2025). Этот акт не представлен Индией на сайте ЮНЕСКО, но он выложен как законодательная база Индии на сайте управления по наркотикам и преступности ООН. – URL: https://www.unodc.org/cld/uploads/res/document/ind/ancient-monuments-act_html/inde_act24_1958_enorof.pdf (date of access: 15.12.2025).

[3]Database of National Cultural Heritage Laws. Russian Federation. – URL: https://whc.unesco.org/en/statesparties/ru/Laws (date of access: 08.10.2025).

[4]Федеральный закон от 20.10.2022 №402-ФЗ «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации». – URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/48445 (дата обращения: 08.10.2025); Database of National Cultural Heritage Laws. Russian Federation. – URL: https://whc.unesco.org/en/statesparties/ru/Laws (date of access: 08.10.2025)

этнокультурного достояния нашей страны; содержит открытый перечень видов нематериального культурного достояния; устанавливает полномочия органов государственной власти и органов местного самоуправления; предусматривает создание федерального реестра, в который вносятся объекты нематериального этнокультурного достояния федерального значения[1]. Положение о федеральном реестре утверждает Правительство Российской Федерации. В КНР в Законе о нематериальном культурном наследии Китая 2011 г. в качестве целей данного акта указано не только сохранение преемственности и поддержка лучших проявлений традиционной культуры национальностей КНР, усиление работы по охране и сохранению нематериального культурного наследия, но и «содействие развитию социалистической духовной цивилизации», что позволяет увязать социалистическую культуру с достижениями тысячелетней культуры Китая. В Законе содержится определение нематериального культурного наследия («различные формы представления традиционной культуры, передаваемые от поколения к поколению различными народами и считающиеся составной частью культурного наследия данных народов»), содержится открытый перечень объектов нематериального культурного наследия, в котором наряду с распространенными и в других странах объектами присутствуют такие характерные именно для Китая объекты, как каллиграфия, медицина, способ летоисчисления и др.; регулируется правовой статус материальных ценностей и мест, связанных с нематериальным культурным наследием. Хотя в данном акте охвачен широкий круг общественных отношений, принадлежащих нематериальному культурному наследию, в китайской научной литературе отмечается некоторая абстрактность данного правового акта там, где требуется детальная регламентация, наличие лакун, которые затрудняет его реализацию [Лю Куйли, 2004, с. 50–54; Ла На, 2016, с. 122].

В странах БРИКС принято значительное число актов, посвященных системе и полномочиям государственных органов, осуществляющих административную деятельность в сфере охраны культурного наследия. Так, например, в Бразилии полномочия

[1]На начало ноября 2025 г. в Реестре объектов нематериального культурного наследия числится 172 объекта. Наибольшее число объектов в Центральном федеральном округе – 44, наименьшее – в Южном федеральном округе – 7. Реестр нематериального культурного наследия народов Российской Федерации. – URL: http://www.rusfolknasledie.ru/#/main (дата обращения: 08.10.2025).

различных органов в области культуры, обеспечивающих сохранение бразильского культурного наследия, регулируются Законом № 8.113, посвященным правовому статусу Института бразильского культурного наследия и Национальной библиотеке. Большое число законов, относящихся к деятельности государственных органов в данной сфере, возможно связано с истоками сохранения культурного наследия в стране. Как отмечают бразильские авторы, сначала в 1934 г. была создана должность инспектора национальных памятников, а вопрос о законодательстве в сфере культурного наследия возник спустя два года [Batista, Macedo 2010, p. 105]. Центральным органом, координирующим и организующим деятельность по сохранению культурного наследия, в Бразилии является Институт национального историко-художественного наследия (IPHAN), который обеспечивает управление объектами культурного наследия, их сохранение и обслуживание на основании законов, которые ему это поручают. Так, Законом №11.483 от 31 мая 2007 г. IPHAN было доверено управление движимыми и недвижимыми объектами, имеющими историческую, культурную и художественную ценность, прекратившей свое существование Федеральной железной дороги[1]. Решением IPHAN был создан Список культурного наследия железных дорог. Объекты вносятся в него по предложению того штата, на территории которого находится соответствующий отрезок железной дороги[2]. Эфиопская Прокламация №209 2000 года о проведении исследований и сохранении культурного наследия содержит положения об управлении культурным наследием, полномочиях государственных органов в этой сфере, финансировании, использовании и изучении культурного наследия, статусе различных видов объектов культурного наследия и ответственности за нарушение законодательства о культурном наследии, включая уголовную. В некоторых странах действуют специальные организации, призванные обеспечивать сохранение культурного наследия, их статус также может регулироваться отдельными правовыми актами государства. Так, в Иране действует Закон от 19 июля 1998 г.

[1]В описи железной дороги насчитывается более 52 000 объектов недвижимости и 15 000 объектов движимого имущества, отнесенных к категории исторических ценностей в соответствии с Программой сохранения исторического наследия железных дорог, разработанной Министерством транспорта – учреждением, ответственным за управление. IPHAN. – URL:http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/127 (date of access: 08.10.2025).

[2]Ibid.

о статусе Иранской организации культурного наследия. Данный Закон устанавливает в качестве обязанности этой Организации обеспечение исследований, надзора, консервации, восстановления и популяризации объектов культурного наследия (ст. 3)[1].

Большое внимание в странах БРИКС уделяется ответственности за правонарушения, совершенные в отношении объектов культурного наследия. В зависимости от тяжести правонарушений устанавливается широкий спектр наказаний, вплоть до уголовного, как в законодательстве об охране культурного наследия, так и в законодательстве об уголовной и административной ответственности. Эта сфера правового регулирования постоянно совершенствуется в связи с появлением новых угроз для культурного наследия в условиях глобализации и массового туризма. Так, в Египте в 2020 году в Закон о защите древностей №117 1983 года[2] были внесены положения, устанавливающие штрафы за восхождения на памятники культуры и доступ к архитектурным объектам без соответствующего разрешения, что нацелено на борьбу с вандализмом и обеспечение лучшей защиты древностей [Shaikhon, 2024].

Важным аспектом правового регулирования в сфере сохранения культурного наследия стран БРИКС является законодательство о перемещении культурных ценностей, их ввозе и вывозе из страны. Так, индийский Закон об антиквариате и произведениях искусства 1972 года регулирует вопросы экспортной торговли антиквариатом и произведениями искусства, устанавливая, что они могут продаваться только по лицензии (ст. 3). В Законе содержится открытый перечень объектов, относимых к антиквариату и произведениям искусства, детально определен порядок получения и отзыва лицензий, ведения реестров лицензий, полномочия государственных органов, основания и порядок принудительного изъятия антиквариата и произведений искусства, а также ответственность за нарушение данного Закона[3].

---

[1] Law on the statute of Iranian Cultural Heritage Organization (translation from farsy). – URL: https://media.unesco.org/sites/default/files/webform/mhm001/iran_lawstatute_iranianculturalheritageorganization_engtof.pdf (date of access: 08.10.2025).

[2] Database of National Cultural Heritage Laws. Egypt. – URL: https://www.unesco.org/en/cultnatlaws/list?fq%5Bsm_unsc_field_ref_countries_label%5D%5B%5D=Egypt&date_from=&date_to=&hub=169342&sort=sort_country_asc&op=Search#toggle-facets (date of access: 15.12.2025).

[3] The Antiquities and Art Treasures Act of 1972. – URL: https://indiaculture.gov.in/sites/default/files/acts_rules/TheAntiquitiesandArtTreasuresAct1972_12.03.2018.pdf (date of access: 08.10.2025);

Заключение

Анализ проблем сохранения культурного наследия в странах БРИКС показывает, что в этих странах, с одной стороны, имеются как общие проблемы, так и характерные для группы стран. Это позволяет данным странам активно обмениваться опытом по их решению в разном формате. Правовое регулирование стран БРИКС разнообразно и отражает особенности национальной правовой системы и правовой культуры, а также ресурсные, организационные и материальные возможности этих стран. С разной скоростью в национальном законодательстве идет освоение принципов международного права. Вместе с тем имеющееся разнообразие в подходах к правовому регулированию создает основу для обмена опытом как в отношении принимаемых мер по сохранению культурного наследия, так и применительно к выбору оптимальных моделей его правового регулирования.

Список литературы

Аллаберт А.В. Культурные коды китайского социализма. – Москва : ООО Международная издательская компания «Шанс», 2021. – 283 с.

Банерджи С. Индия под угрозой разграбления // Курьер ЮНЕСКО. 2020. – № 4. – URL: https://ru.unesco.org/courier/2020-4/indiya-pod-ugrozoy-razgrableniya (дата обращения: 08.10.2025).

Богатова О.А., Митрофанова А.В. Музеификация травматического прошлого в Южной Африке : конкуренция нарративов // Известия Алтайского государственного университета. 2020. – № 6 (116). – С. 12–16.

Богдановская И.Ю. Смешанные юрисдикции как объект исследования в сравнительном правоведении // Журнал зарубежного законодательства и сравнительного правоведения. 2017. – № 6 (67). – С. 5–11.

Коренные народы в странах БРИКС: политико-правовые аспекты : монография. Книга 4 / Е.Ф. Гладун, К.К. Мутхукумараппан, С.С. Нкоси и др. ; под ред. Е.Ф. Гладун. – Тюмень : ТюмГУПресс, 2022. – 316 с.

Ла На. Правовая охрана нематериального культурного наследия в Китае // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2016. – № 6 (68). – В 2-х ч. – Ч. 2. – С. 121–124.

Лю Куйли. Исследование теорий о сохранении нематериального культурного наследия // Форум народной культуры. 2004. – № 2. – С. 50–54.

Database of National Cultural Heritage Laws. India. The Antiquities and Art Treasures Act of 1972. – URL: https://www.unesco.org/en/cultnatlaws/antiquities-and-art-treasures-act-1972?hub=169342 (date of access: 15.12.2025).

Новикова Н.И. Коренные народы российского Севера и нефтегазовые компании : преодоление рисков // Арктика : экология и экономика. 2013. – № 3 (11). – С. 102–111.

Рудоквас А.Д., Томас Ф.Дж. Сосуществование и гармонизация различных правовых традиций Южной Африки // Правоведение. 2023. –Т. 67. – № 2. – С. 115–136.

Сафронова А.Л. Проблемы интерпретации княжеского наследия в современной Индии // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 2018. – № 4. – С. 41–50.

Соловьева В.В., Полуэктова Е.И. Историческая эволюция и современное состояние права Индии // Научно-практический журнал «Диалог». 2025. –№ 2. – С. 42-43.

Трощинский П.В. Особенности социалистической правовой системы с китайской спецификой // Журнал зарубежного законодательства и сравнительного правоведения. 2012. –№ 6. – С. 125–135.

Bardon A. Wide angle : 50 Years of the Fight Against the Illicit Trafficking of Cultural Goods // The UNESCO Courier. 2020. –Iss. 4. – P. 5–8.

Batista V.O., Macedo C.L. Cultural Heritage in Brazilian Legislation and Areas of Protection of Cultural Environment in Rio de Janeiro // Politicas Culturais Em Revista. 2010. – Vol. 3. – N. 2. – P. 96 –120.

Caixeta R. Neuenschwander J. Duas visões do passado e um só futuro para os povos indígenas no Brasil: um julgamento histórico no STF. Website : A terra é redonda. 31.08.2021. – URL: https://ru.aterraeredonda.com.br/dois-marcos-temporais/ (date of access: 08.10.2025).

Campos Y.D.S. de. O patrimônio cultural e o protagonismo indígena na Constituinte de 1987/88. Entrevista com Ailton Krenak // Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, 2008. – Ano 24. – N. 51. – P. 371–389. – URL: http:// journals.openedition.org/horizontes/2338 – DOI: http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832018000200014 (date of access: 08.10.2025).

Elsakka A., Abdalwahaab A., Shareef E.F. Heritage Preservation Egiptian Willages and Centers // Journal of Engineering Research. – Vol. 8. – Iss. 2. – Article 24. – URL: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/cgi/viewcontent.cgi?article=1729&context=erjeng (date of access: 08.10.2025).

Gabardo E., Salgado E.D. El Sistema de protección del patrimonio histórico urbano y minero en Brasil // Revista catalana de dret ambiental. 2018. – Vol. IX. – N. 1. – P. 1–26. – DOI:10.17345/1971.

Geranpayeh S. Iran Closes Museums and Moves Artefacts to Secure Storage // The Art Newspaper, 18 June 2025. – URL: https://www.theartnewspaper.com/2025/06/18/iran-closes-museums-and-moves-artefacts-to-secure-storage (date of access: 08.10.2025).

Kotze L.J., Rensburg L.J. van. Legislative Protection of Cultural Heritage Resources: A South African Perspective // *QUT Law* and Justice *Journal.* 2003. – Vol. 3. – N. 1. – P. 1–20.

Martín Jiménez M.I. Patrimonio de la Humanidad Cultural y Natural en España y Brasil // Revista de Estudios Brasileños. 2018. – Vol. 4. – Núm. 6. – P. 127–145.

Ortega Valcárcel J. El patrimonio territorial: el territorio como recurso territorial y económico // Revista Ciudades. 1998. – N. 4. – P. 33–48.

Rautenbach Chr. Deep Legal Pluralism in South Africa: Judicial Accommodation of Non-State Law // Journal of Legal Pluralism and Unofficial Law. 2010. – Vol. 42. – Iss. 60. – P. 143–177.

Shaikhon A.M. Egyptian Cultural Heritage Legislation in Perspective. 20 December 2024. Website Preprint.org. – URL: https://www.preprints.org/manuscript/202412.1868 (date of access: 15.12.2025).

50 Years of the Fight Against the Illicit Trafficking of Cultural Goods // The UNESCO Courier. 2020. – N. 3. – 49 p. – URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374570_eng (date of access: 15.12.2025).

References

Allabert, A.V. *Kul'turnye kody kitajskogo socializma* [*Cultural Codes of Chinese Socialism*]. Moscow : OOO Mezhdunarodnaja izdatel'skaja kompanija “Shans” Publ., 2021. 283 p. (In Russ.)

Banerdzhi, S. Indija pod ugrozoj razgrablenija [India Threatened with Looting]. In *Kur'er JuNESKO,* no. 4, 2020. URL: https://ru.unesco.org/courier/2020-4/indiya-pod-ugrozoy-razgrableniya (date of access: 08.10.2025). (In Russ.)

Bogatova, O.A., Mitrofanova, A.V. Muzeifikacija travmaticheskogo proshlogo v Juzhnoj Afrike: konkurencija narrativov [Museification of the Traumatic Past in South Africa: Competition of Narratives]. In *Izvestija Altajskogo gosudarstvennogo universiteta,* no. 6 (116), 2020, pp. 12–16. (In Russ.)

Bogdanovskaja I. Ju. Smeshannye jurisdikcii kak ob#ekt issledovanija v sravnitel'nom pravovedenii [Mixed Jurisdictions as an Object of Research in Comparative Jurisprudence]. In *Zhurnal zarubezhnogo zakonodatel'stva i sravnitel'nogo pravovedenija,* no. 6 (67), 2017, pp. 5–11. (In Russ.)

Korennye narody v stranah BRIKS: politiko-pravovye aspekty [*Indigenous Peoples in BRICS Countries : Political and Legal Aspects* : *Monograph. Book 4*]. E.F. Gladun, K.K. Muthukumarappan, S.S. Nkosi and others. It Is Ed. F. Gladun. Tjumen', TjumGUPress, Publ., 2022. 316 p. (In Russ.)

La Na. Pravovaja ohrana nematerial'nogo kul'turnogo nasledija v Kitae [Legal Protection of Intangible Cultural Heritage in China]. In *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [*Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art Criticism. Questions of Theory and Practice*] Tambov, no. 6 (68). In 2 ch. Ch. 2, 2016, pp. 121–124. (In Russ.)

Lju Kujli. Issledovanie teorij o sohranenii nematerial'nogo kul'turnogo nasledija. [Study of Theories on the Preservation of Intangible Cultural Heritage]. In *Forum narodnoj kul'tury,* no. 2, 2004, pp. 50–54. (In Russ.)

Novikova, N.I. Korennye narody rossijskogo Severa i neftegazovye kompanii: preodolenie riskov [Indigenous Peoples of the Russian North and Oil and Gas Companies : Overcoming Risks]. In *Arktika : jekologija i jekonomika,* no. 3 (11), 2013, pp. 102–111. (In Russ.)

Rudokvas, A.D., Tomas, F.Dzh. Sosushhestvovanie i garmonizacija razlichnyh pravovyh tradicij Juzhnoj Afriki [Coexistence and Harmonization of South Africa's Various Legal Traditions]. In *Pravovedenie.* V. 67, no. 2, 2023, pp.115–136. (In Russ.)

Safronova, A.L. Problemy interpretacii knjazheskogo nasledija v sovremennoj Indii [Problems of Interpretation of Princely Heritage in Modern India]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 13. Vostokovedenie,* no. 4, 2018, pp. 41–50. (In Russ.)

Solov'eva, V.V., Polujektova, E.I. Istoricheskaja jevoljucija i sovremennoe sostojanie prava Indii [Historical Evolution and Current State of Indian Law]. In *Nauchno-prakticheskij zhurnal “Dialog”,* no. 2, 2025, pp. 42–43. (In Russ.)

Troshchinskij, P.V. Osobennosti socialisticheskoj pravovoj sistemy s kitajskoj specifikoj [Features of the Socialist Legal System with Chinese Characteristics]. In *Zhur-*

nal zarubezhnogo zakonodatel'stva i sravnitel'nogo pravovedenija [*Journal of Foreign Legislation and Comparative Law*], no. 6, 2012, pp. 125–135. (In Russ.)

Bardon, A. Wide Angle : 50 Years of the Fight Against the Illicit Trafficking of Cultural Goods. In *The UNESCO Courier,* Iss. 4, 2020, pp. 5–8.

Batista, V.O., Macedo, C.L. Cultural Heritage in Brazilian Legislation and Areas of Protection of Cultural Environment in Rio de Janeiro. In *Politicas Culturais Em Revista.* V. 3, no. 2, 2010, pp. 96–120.

Caixeta, R., Neuenschwander, J. *Duas visões do passado e um só futuro para os povos indígenas no Brasil: um julgamento histórico no STF. Website: A terra é redonda*. 31.08.2021. URL: https://ru.aterraeredonda.com.br/dois-marcos-temporais/ (date of access: 08.10.2025). (In Span.)

Campos, Y.D.S. de. O patrimônio cultural e o protagonismo indígena na Constituinte de 1987/88. Entrevista com Ailton Krenak. In *Horizontes Antropológicos.* Porto Alegre, Ano 24, no. 51, 2008, pp. 371–389. URL: http:// journals.openedition.org/horizontes/2338 DOI: http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832018000200014 (date of access: 08.10.2025). (In Span.)

Elsakka, A., Abdalwahaab, A., Shareef, E.F. Heritage Preservation Egiptian Willages and Centers. In *Journal of Engineering Research.* Vol. 8. Iss. 2, Article 24. URL: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/cgi/viewcontent.cgi?article=1729&context=erjeng (date of access: 08.10.2025).

Gabardo, E., Salgado, E.D. El Sistema de protección del patrimonio histórico urbano y minero en Brasil. In *Revista catalana de dret ambiental,* Vol. IX, no. 1, 2018, pp. 1–26. DOI: 10.17345/1971. (In Span.)

Geranpayeh, S. Iran Closes Museums and Moves Artefacts to Secure Storage. In *The Art Newspaper,* 18 June 2025. URL: https://www.theartnewspaper.com/2025/06/18/iran-closes-museums-and-moves-artefacts-to-secure-storage (date of access: 08.10.2025).

Kotze, L.J., Rensburg, L.J. van. Legislative Protection of Cultural Heritage Resources: A South African Perspective. In *QUT Law and Justice Journal.* Vol. 3, no. 1, 2003, pp. 1–20.

Martín Jiménez, M.I. Patrimonio de la Humanidad Cultural y Natural en España y Brasil. In *Revista de Estudios Brasileños*. Vol. 4, Núm. 6, 201, pp. 127–145. (In Span.)

Ortega Valcárcel, J. El patrimonio territorial: el territorio como recurso territorial y económico. In *Revista Ciudades*, no. 4. 1998, pp. 33-48. (In Span.)

Rautenbach, Chr. Deep Legal Pluralism in South Africa : Judicial Accommodation of Non-State Law. In *Journal of Legal Pluralism and Unofficial Law.* Vol. 42, Iss. 60, 2010, pp. 143–177.

Shaikhon, A.M. *Egyptian Cultural Heritage Legislation in Perspective*. 20 December 2024. Website Preprint.org. URL: https://www.preprints.org/manuscript/202412.1868 (date of access: 15.12.2025)

50 Years of the Fight Against the Illicit Trafficking of Cultural Goods. In *The UNESCO Courier*, no. 3, 2020. 49 p. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374570_eng (date of access: 15.12.2025).

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

УДК 78.03 DOI: 10.31249/hoc/2026.02.09

Букреев В.А.*

ФЬЮЖН-ПОЛИСТИЛИСТИКА КАК ПОДХОД К АНАЛИЗУ МУЗЫКИ XXI ВЕКА©

Аннотация. В начале XXI века сопряжение и сплав «старого» и «нового» в современном музыкальном искусстве затрагивает не только отношения внутри различных областей музыкальной культуры, но и присутствует в каждом направлении, течении, стиле академической, а также поп-рок-джаз культуры. И в этом сопряжении каждый мастер-музыкант-композитор стоит перед выбором: либо остаться приверженцем традиций, отрицая все «новое», либо принять сторону авангардистов-экспериментаторов, пишущих «музыку будущего», либо найти возможности «среднего пути» - музыкального диалога между прошедшим и настоящим. Предъявление собственного видения действительности и нахождения общего языка с мастерами прошлого, с явлениями настоящего нередко помогает современному композитору «обнаружить» самого себя в противопоставлении «своего» и «чужого», и понять других. Цель данной статьи – изучение и анализ диалога, своеобразных коммуникаций, найти и провести возможные параллели, не нарушая единства исторического и культурного контекста музыкальных произведений.

Ключевые слова: полистилистика; аллегория; цитата; коллаж; интертекстуальность; контрастность; цитирование; аллюзия

[*] ***Букреев Валерий Александрович*** *– солист Государственного джазового оркестра имени О. Лундстрема, композитор, аранжировщик, лауреат премии ЮНЕСКО. Москва, Россия; wbukreev@yandex.ru*

Bukreev Valery Aleksandrovich *– Soloist of the O. Lundstrem State Jazz Orchestra, Composer, Arranger, UNESCO Prize Laureate. Moscow, Russia; wbukreev@yandex.ru*

© Букреев В.А., 2026

Поступила: 08.12.2025 Принята к печати: 02.03.2026
Для цитирования: *Букреев В.А.* Фьюжн-полистилистика как подход к анализу музыки XXI века // Вестник культурологии. – 2026. – № 2(117). – С. 177–194. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.09

Bukreev V.A.

Approaches to the Analysis of Modern Music of the Beginning of the 21st Century from the Standpoint of Fusion-polystylistics

Abstract. At the beginning of the 21st century, the pairing and fusion of "old" and "new" in modern musical art affects not only the relations within various areas of musical culture, but is also present in every direction, current and style of academic, as well as pop-rock-jazz culture. And in this conjunction, every master musician-composer faces a choice: either to remain a follower of traditions, denying everything "new", or to take the side of avant-garde experimentalists writing "music of the future", or to find the possibilities of a "middle way" - a musical dialogue between the past and the present. Presenting his own vision of reality and finding a common language with the masters of the past, with the phenomena of the present, often helps a modern composer to "discover" himself in the opposition between "self" and "other", and to understand others. The purpose of this article is to study and analyze dialogue, peculiar communications, to find and draw possible parallels without violating the unity of the historical and cultural context of musical works.

Keywords: polystylistics; allegory; quotation; collage; intertextuality; contrast; quoting; allusion
Received: 08.12.2025 Accepted: 02.03.2026
For quoting: *Bukreev V.A.* Approaches to the Analysis of Modern Music of the Beginning of the 21st Century from the Standpoint of Fusion-polystylistics // Herald of Culturology. – 2026. – No.2(117). – P. 177–194. DOI: 10.31249/hoc/2026.02.09

Подходы к анализу современной музыки начала XXI века с позиций фьюжн-полистилистики

В начале XXI века заново осмысляются художественные каноны и принципы создания и построения музыкальных художественных произведений, при этом ясно ощущается направленность не на сохранение канонов, а скорее, наоборот, на их изменение, на

эксперимент. Тем не менее, каноны и принципы не отрицаются полностью, а идет процесс к их видоизменению. В новом тысячелетии композитор и музыкант работает с тем, что уже приобрело самостоятельность и накопило определенные традиции. И новаторство композитора нередко сводится к экспериментам соединения планов и частей уже известного материала: от резко контрастного, структурного сопоставления до глубокого взаимопроникновения и слияния связующих частей и композиционных музыкальных систем. Сам этот факт не отрицает новизны и ценности открытий, обретенных в синтезе находок прошлого и реально существующего настоящего. В начале XXI века сопряжение и сплав «старого» и «нового» в современном музыкальном искусстве затрагивает не только отношения внутри различных областей музыкальной культуры, но и присутствует в каждом направлении, течении, стиле академических, а также неакадемических музыкальных направлениях – поп-музыке, современных рок и джаз композициях. И в этом сопряжении каждый мастер, музыкант, композитор стоит перед выбором: либо остаться приверженцем традиций, отрицая все «новое», либо принять сторону авангардистов-экспериментаторов, пишущих «музыку будущего», либо найти возможности «среднего пути» – музыкального диалога между прошлым и настоящим. Предъявление собственного видения действительности и поиск общего языка с мастерами прошлого, а также явлениями настоящего нередко помогает современному композитору «обнаружить» самого себя в противопоставлении «своего» и «чужого» и понять других. Перед композитором и музыкантом стоит задача изучить и проанализировать музыкальный материал, вступить в диалог, своеобразную коммуникацию, найти и провести возможные параллели, не нарушая единства исторического и культурного контекста музыкальных произведений прошлого и настоящего.

Не случайна мысль, что опыты Бартока, Веберна, Стравинского, Мийо, Бернстайна, а также композиторов современного джаза – Дюка Эллингтона, Гила Эванса, Майлза Девиса, Херби Хенкока и других, свидетельствуют о «поступательном переходе к созданию новых традиций» [Anderson 1995, p. 203].

И тут уже назревает потребность дать определение процессу, ставшему «визитной карточкой» композиторского творчества XX века. В музыковедении установилась традиция при анализе подобных явлений прибегать к термину «полистилистика», а в искусстве джазовой композиции и импровизации – это термин «Fusion» (англ.

фьюжн – сплав, смешение, соединение). Открыто об этом во второй половине XX столетия стали говорить и композиторы, и музыканты.

Одним из самых популярных приемов работы с композицией, позволяющих достоверно воплощать музыкальными средствами ситуацию межкультурного диалога во второй половине XX века, становится метод «ремплиссаж – полистилистики» (фр. remplissage – наполнение, уплотнение и т.д.), то есть соединение частей, разнородных по составу, но при этом однородных по содержанию и внутреннему музыкальному материалу. Средствами полистилистики композитор может подкрепить диалог культур не только субъективно-индивидуальным отражением, но и документально.

Одним из распространенных способов фиксации замысла композитора является текст. Рассмотрение художественного текста в качестве объекта изучения и определение специфики его функционирования становится традиционным для ряда областей современных гуманитарных наук. Понимание текста через языковые конструкции уходит корнями к научным поискам структуралистов и постструктуралистов. Согласно выдвинутым ими положениям, язык практически определяет существование произведения искусства, его особенности, принципы мышления художника, сознание которого в данном случае отождествляется с письменным текстом. Влияние этой теории отражается на понимании языка художественной культуры в постмодернизме как устойчивой системы знаков, которая не зависит от субъекта.

Для композиторской работы в музыкальной полистилистике актуальна идея, высказанная структуралистами о триаде «знак-означавшее-значимое». Подхватив эту идею, постструктуралисты XX века высказали мнение о том, что «что ни один знак не может быть стабильным». Из-за структурной подвижности знаков, нарушения устойчивой связи между означаемым и означающим возникает особого рода драматургия, в основе которой – игра знаков, игровые комбинации. Жиль Делёз, французский философ-постструктуалист, представитель континентальной философии, трактовал текст и письмо как последовательность кодов, не несущих каких-либо знаков.

Вопреки этому утверждению, современные исследователи считают, что знак и означаемое им отстоят друг от друга настолько далеко, что слово становится не «знаком», а всего лишь «следом». При таком понимании функции знака сам текст становится лабиринтом мысли, в котором помимо идеи автора существуют еще

тысячи вариантов ее трактовки. Возникает ситуация языковой игры, где один текст находится в постоянном диалоге с другими.

Важное значение приобретает аллегория, которая в современной мировой музыкальной культуре становится своеобразным интеллектуальным правилом. Аллегория дает возможность наложения одного текста на другой, когда подразумеваются, читаются значения, отсутствующие в данном тексте. В некотором роде близка аллегории функция цитаты. В этом случае текст изымается из среды своего бытования и помещается в другой контекст, где начинаются поиски его новых значений. Подобным образом можно трактовать такие художественные приемы как коллаж и монтаж. При их использовании автор выступает посредником между различным художественным материалом, сочетая и сопоставляя порой далекие друг от друга смыслы и образы. Из этого следует, например, что всякий новый текст содержит предыдущие, а это не дает ему права полной автономии, и функционировать они могут лишь в дискуссионном поле культуры [Ивбулис, 1988, с. 51].

Перед нами – интертекстуальность, игра явлений, столь характерная для времени постмодернизма. В этом плане интертекстуальность в некотором роде перекликается с идеей диалогичности.

Интертекстуальность коллажа, монтажа, мозаики предполагает наличие всеобщей контекстности, тем самым ставя под сомнение стилевое единство произведения. Порой оно превращается в бесконечный стилевой калейдоскоп, где разные тексты контекстны друг другу. В постмодернизме произведение рассматривается и анализируется как интертекстуальное поле, в котором собственная история культуры спроецирована на оригинальное (первоначальное, авторское) сопряжение текстов. Такое понимание предполагает в первую очередь открытость формы произведения, иллюзорность границ пространственно-временного континуума, что влечет за собой идею всеохватности содержания. Акцент на игровых комбинациях отрицает любые формы иерархичности и объясняет наличие непредсказуемости в плане драматургии. Пониманию формы содействует осознание значимости контекстного фактора синтаксиса, в котором отражается взаимодействие и взаимовоздействие элементов в рамках целого. Множественность текста в произведении постмодерна, заключенная в сопряжении и синтезе «своего» и «чужого», «известного» и «узнаваемого» создает благоприятную почву для привлечения традиций. Обращение к традициям прошлых эпох, музыкальных компози-

торских школ, авторских стилей – частое явление в музыкальной полистилистике. [Nisbet 1980, p.201].

Одним из первых внимание музыкальной общественности к проблеме полистилистики в музыке XX столетия, к новому «плюралистическому музыкальному сознанию» привлек Альфред Шнитке. В своих работах он обобщает важное значение в творческом процессе сочинения музыки неоднородных по характеру и смыслу элементов различных музыкальных стилей: «…в скрытом виде полистилистическая тенденция существует и существовала в любой музыке, ибо музыка стилистически стерильная была бы мертвой» [Шнитке 1990, с. 329].

Альфред Шнитке умел находить чрезвычайно емкие и четкие определения для тех или иных музыкальных явлений. Давая оценку этому принципу и приему, он отмечал одну важнейшую особенность претворения идеи полистилистики в профессиональном творчестве композиторов академического направления, а именно, что в XX веке «…полистилистика оформилась в сознательный прием», заблаговременно планируемый эффект [Шнитке 1990, с. 329]. В начале 70-х годов XX века Альфред Шнитке высказался крайне точно и определенно: «Неудовлетворенность всеми видами композиторской техники, тем, что делает современная музыка, неприемлемость этих техник для себя, вызывает у меня потребность найти нечто новое. Оно должно содержать все, что уже известно мне…, и было бы полистилистикой не в том смысле, что тут рядом стоят разные стили, а где бы элементы различных композиторских техник и разных стилей пластично объединялись» [Шульгин 1993, с.81].

Отметив невозможность полной классификации данного явления, Альфред Шнитке выделил два основных «полярных» принципа сочинения полистилистической композиции. Это принцип «цитирования»: от воспроизведения стереотипных микроэлементов стиля иной эпохи или иной национальной традиции до точных или переработанных цитат или псевдоцитат, адаптация («пересказ») и принцип аллюзии («намек на цитату»). Данные принципы диктуют композиторам выбор того или иного метода сочинения музыкальной композиции: коллаж, мозаика, цитата, аллюзия. Однако они не подобны, так как здесь важно наличие еще двух свойств, двух качеств. Речь идет о контрастности элементов и органичности их существования, или, если точнее – их сосуществования в конкретном произведении.

Обратимся к традиционным трактовкам этих музыкальных явлений. Коллаж – метод, основанный на механическом соединении стилистически разнородных элементов, вызывающем «впечатление парадоксальной “несовместимости”» [Музыкальная энциклопедия, 1974, с. 869–870]. Эта несовместимость является высшей степенью контрастности, влекущей за собой слабую степень органичности, независимо от мастерства композитора. Само значение словосочетания «механическое соединение» не предполагает наличия в том или ином явлении полной органичности. Тем самым под принципом сочинения в технике коллажа понимаются все те явления, в которых авторская мысль соединяет элементы, лишенные связи и перенесенные в чуждый им контекст, где существенна не только отрывочность, но и несовместимость внутри однородности [Ligeti, Gottwald, 1974, p. 288–291].

Техника цитирования отличается от композиторской техники коллажа прежде всего большей степенью контрастности и органичности избираемого материала. Распространенным был прием использования композиторами XVI–XVII веков мелодий либо фрагментов произведений своих коллег при полной органичности и минимальной фактурной, тембровой, тематической контрастности. Здесь можно говорить о полной ассимиляции чужого музыкального материала в собственных произведениях. Однако так же хорошо известны и примеры цитирования, отличающиеся резко подчеркнутой разнородностью источников. В этом случае, как правило, возникает эффект соединения несовместимого, внедрение одного материала в качественно иную среду. Тем самым достигаемый результат свидетельствует чаще всего о необходимости акцентировать внимание слушателей на совмещении двух пространств: собственно авторского и заимствованного.

Аллюзия предполагает практически полную органичность, поскольку здесь присутствует легкий намек на другой стиль, вызывающий всего лишь ассоциацию с музыкой той эпохи, творчеством определенного композитора. Этот прием в последнее время все чаще попадает в сферу внимания музыковедов, так как таит в себе возможность выявления замаскированной цитаты, что свидетельствует об особом взгляде композитора «изнутри» на фразу другого композитора, растворении ее в новом материале.

Рассмотренные нами определения прочно вошли в музыковедческую практику, однако они не исчерпывают виды композиторских техник, связанных с возможностями диалога стилей, культур, тра-

диций, подразумеваемых под термином полистилистика. Обогащение традиции, преобразование ее в новом творчестве это – синтез, сплав, это тоже полистилистика, полижанровость. Подобный процесс характерен для разных эпох, однако его характеристики всегда специфичны для каждого времени. Ситуация стилевой игры, смешения стилей не нова для XX века и была актуальна еще в эпоху барокко. Соединение, чередование, противопоставление стилей «свободы» и «порядка» было распространенным явлением в барочных музыкальных произведениях в свете теории аффектов. Однако в эту эпоху было необходимым и первостепенным выстраивание антитез, сведение воедино полюсов, крайностей, что диктовалось самим мышлением эпохи.

В музыковедческих кругах до сих пор ведутся споры о значении термина полистилистика. На наш взгляд, полистилистика представляет собой «…новую логику стиля, логику, основанную на комбинации различных стилевых элементов внутри индивидуального стиля какого-либо автора». [Карминский, 1975, с. 7].

Полистилистика определяется здесь не только как метод, технологический процесс, но и как логика композиторского стиля, система музыкального мышления. Не всегда комбинация элементов влечет за собой их синтез, взаимопроникновение, однако и не отрицает этого в ходе развития музыкальной ткани в данном конкретном произведении, либо на стадии его подготовки – «..стремление к синтезу – это не узкопрофессиональная попытка подогнать различные виды искусств к некой внешней гармонии, а совокупное мышление» [Неизвестный Эрнст, 1992, с. 40].

«Право художника обращаться к любым стилистическим источникам, к любым жанрам, разумеется, неоспоримо» [Житомирский, Леонтьева, 1983, с. 34]. Это право во всем мире было у свободных художников всегда. Вопрос состоит в том, в каких целях происходит это обращение, в каком контексте художник, музыкант, артист будут его использовать.

Возможности полистилических приемов, методов как совмещение разнородных компонентов в рамках единого целого в этом смысле необходимо рассматривать минимум в четырех аспектах:

1) наличие разнородных единиц внутри целого (…что?);

2) наличие определенного процесса взаимодействия между ними, а именно – противопоставления, в том числе конфликтного, сосуществования, поглощения, сплава, слияния (…что делают?);

3) насколько единицы контрастны относительно друг друга, следовательно, какова степень органичности данного процесса между ними (…как? каким образом?);

4) цель, во имя которой композиторы и исполнители обращаются к возможностям этой техники.

В 1970–1980-х годах результатом перемен в композиторской технике сочинения музыки, а также подходе композиторов и аранжировщиков к работе с новым различным порою неоднородным и разнополярным материалом стало «…большое языковое разнообразие в рамках одного произведения и большая – хотя и в определенных границах – традиционность письма» [Левая, 1985, с. 25]. Исследователи отмечают несколько этапов в развитии, эволюции полистилистики в академической музыкальной культуре второй половины XX века. Первый этап был связан с тенденцией столкновения несовместимого музыкального материала, созданием эффекта стилистического шока. Не случайно методы коллажа, монтажа, цитаты – явления, характерные для первых десятилетий описываемого периода.

На смену им пришла волна интегрирования этого несовместимого, стремление найти общее в разнородном. «…Интегрирующую и ассимиляционную по отношению к стилевой множественности функцию выполняет в новой музыке монологический принцип, принцип философской интроспекции» [Левая, 1985, с. 27]. Уровень содержания в произведении приобрел ведущее значение, а разнородные элементы, сопряженные на том или ином уровне в произведениях, были подчинены содержанию, драматургии, композиции. «…Взаимопроникновение, ассимиляция генетически различных средств с осознанием их вторичности по отношению к содержательному уровню – важнейший показатель современного музыкального мышления» [Левая, 1985, с. 28]. Пружиной, придавшей активность и динамику этому процессу, послужила «…тяга к обобщениям, к содержательным глубинам пространственно-временной многомерности, которая так показательна для сегодняшнего искусства…» [там же, с. 27]

Третий этап, ознаменованный уничтожением всякой дистанции, – был выражен стремлением заговорить всерьез на другом, «чужом» языке.

Однако это не перечеркивает сущности явления полистилистики, смысл которого в итоге можно рассматривать в нескольких вариантах: в смысле противопоставления различных стилей и направлений друг другу, а также в смысле множественности стилей и направлений в составе целого, и, наконец, как множественность в единстве. Мно-

жественность, многомерность в условиях единства целого – важнейшее условие существования данного явления. Со второй половины XX века наблюдается тенденция всемерного расширения угла зрения на искусство и мир: вместо стиля как однородности стиль рассматривается как многомерное единство в аспекте полистилистики [Холопова, 1990, с. 46].

Теперь музыкальный стиль представляет собой разноуровневую систему художественного единства [Григорьева, 1988, с. 145].

Свободное обращение к наследию прошлого и к проявлениям культуры настоящего в художественном произведении ставит под сомнение вопрос о его стилистическом единстве, которое заменяется стилистической нейтральностью.

Отличительная черта постмодернизма конца XX – начала XXI века – равноправное существование всевозможных явлений художественной культуры, ценность которых не определяется более степенью их новизны и оригинальности.

Принцип сплавления в общий композит элементов различных направлений, течений, стилей в этот период становится ведущим в силу многих причин, определяемых широким спектром идей, господствующих в современной мировой музыкальной культуре.

Фьюжн-полистилистика в академической и неакадемической музыке начала XXI века

Академическое музыковедение, привыкшее рассматривать историю музыкальной культуры в традиционных, выработавшихся многими годами понятиях, сталкивается с проблемой трактовки нового для него музыкального материала, открывшегося и ставшего доступным именно в XXI веке.

В силу разных причин в музыкальной науке XX века произошло резкое размежевание, разведение на противоположные полюса явлений академической музыкальной культуры и неакадемической. И это в какой-то мере оправдано, так как между этими двумя направлениями музыки различия слишком сильны. Если в первой акцентируется авторство сочинения, то во второй – исполнительство, если в первой – письменная фиксация и точное следование тексту, то во второй – живое исполнение и импровизация. Объяснением подобным ситуациям становятся построения на «…динамике нединамичного перевернутого мира» [Лотман 1992, с. 125]. И это конечно вызвало

реакцию непонимания и отторжения со стороны исследователей академических направлений.

Однако в конце 60-х – начале 70-х годов XX века многие музыкальные критики осознали факт неправомерности сведения всего многообразия явлений музыкальной культуры к жестоким оппозициям высокого и низкого искусства, подлинного и ложного, уникального и тривиального, сущностного и функционального, целостно-органичного и эклектично-поверхностного [Матвеев, 1986, с. 94].

Перед исследователем прежде всего стояла задача, связанная с необходимостью адекватного восприятия, анализа и сравнения явлений музыкального искусства, художественных языков, независимо от их истоков. Это невозможно без знания общих закономерностей их формирования, развития и функционирования, которые вытекают из природы искусства и связаны прежде всего с закономерностями его строения и функционирования [Раппопорт 1980, с. 65–67].

Теоретическая наука часто не может свести огромное многообразие явлений, присущих разным этапам становления и развития музыкальной культуры, в том числе и неакадемической музыки, к четко заданным понятийным схемам. Зачастую мы сталкиваемся с проблемой невозможности дать достаточно емкое толкование того или иного явления в выбранном ключе. Обратим внимание по этому поводу на два важных фактора. Здесь мы видим наличие как минимум двух языков для отражения запредельной реальности, неспособность их перенести в мир содержания системы в отдельности, в отрыве друг от друга, но лишь во взаимосвязи, и только в их совокупности [Лотман, 1992, с. 9].

Наличие более одного языка влечет за собой их множественность и возможность по-разному толковать явление. Яркие споры ведутся по поводу языка, способного объяснить феномены в данной отрасли знаний, миграции терминов и понятий, допустимости применения тех или иных значений при анализе. Особая задача возникает не только при попытке перевода того или иного явления на язык понятий, но и при стремлении самого композитора-исполнителя отразить в музыке разнообразие образов и впечатлений от соприкосновения с окружающим миром, а также все многообразие жизненных проявлений. Композиторы, склонные к рефлексии собственного творческого процесса, отмечают, что адекватное отражение в музыке собственного видения мира возможно не иначе как в единстве нескольких языков. Если учитывать, что сам материал диктует способы его анализа, то и язык описания не сможет оставаться неизменным.

Особая картина сложилась в области неакадемической музыкальной культуры. И здесь характерными стали проявления, отражающие сущность интеграционных процессов в композиторском и исполнительском творчестве, которые во второй половине века стали определяться через понятие фьюжн. В западном музыкознании фьюжн (англ. fusion – сплав, смешение, слияние, объединение, сплавление) возник в качестве обобщенного названия ряда стилистических течений в неакадемической музыке Великобритании и Северной Америки в конце 60-х годов XX века. Он подразумевает обращение к традициям мирового музыкального наследия, их сплавление. Синтезирование в рамках музыкальной композиции становится одним из главных принципов созидания нового в искусстве и основным элементом творческого мышления. Именно такое художественное мировоззрение, логически проецирующееся на процесс сочинения музыки, наиболее полно отвечает требованиям ситуации, сложившейся в современной мировой культуре. [Such David G., 1993, p. 107].

Эти тенденции, безусловно, перекликающиеся с понятием полистилистики в традиционной теории, свойственны не только джазу, року или поп-музыке, но и опытам в академической музыкальной культуре второй половины XX века. Если попытаться в более широком плане проследить пути развития музыки вообще, то можно охарактеризовать подобный процесс межкультурной интеграции как одно из непременных звеньев в условии существования и развития целого ряда национальных культур, стилей, видов, жанров и направлений. Фьюжн-сплав всегда присутствует там, где при анализе того или иного художественного явления или направления возникает факт размывания границ [Gammond Peter, 1991, p. 203].

Неудивительно, что фьюжн как направление, объединяющее стилистические течения, возникло именно в недрах неакадемической музыки. Следует отметить, что если на противоположном «полюсе» процесс интегрирования к концу XX века заметно ослаб, то в музыке неакадемической он набирал и набирает силу.

Термин фьюжн может иметь широкую область применения и подразумевает большой охват музыкальных явлений. В этом случае имеет смысл применять наряду с ним его синонимы, такие как сплав, смешение, слияние.

По степени значимости, удельному весу и характеру проявлений, фьюжн может быть рассмотрен в следующих трактовках:

1. Фьюжн – стилевое направление, течение в неакадемической американской, а затем и европейской музыке конца 60-х – 90-х годов

XX века, характеризующееся общей для целого поколения музыкантов идеей возможного установления диалога с последующим смешением с различными стилями, видами, традициями музыкального искусства, а также воплощением идеи создания «мировой музыки». В этом значении данный термин закреплен за творчеством таких музыкантов, как Майлз Дэвис (Miles Davis), Гари Бёртон (Gary Burton), Пэт Мэтини (Pat Metheny), Майкл и Рэнди Бреккер (Michael, Randy Brecker), Дэйвид Сэнборн (David Sanborn) и многих других, а также групп “King Crimson”, “Level 42”, “Tower of Power”, “Yellow Jackets” и других. Их творчество, на наш взгляд, заслуживает отдельного исследования, так как абсорбирует в себе важнейшие тенденции развития джаз-, рок-, фанк-музыки последних нескольких десятилетий XX столетия.

2. Фьюжн – метод сочинения композиции. В одних случаях его характеристики связаны с соединением, сплавом элементов различных стилей в рамках одного направления. В других случаях смешение элементов происходит у полярно противоположных, либо не имеющих никаких родственных истоков музыкальных традиций. Это возможно как в отношении отдельной композиции, так и при анализе метода данного автора, чьи композиции носят устойчивый признак смешения стилей.

3. Фьюжн – «плавка», «сплав». В этом наиболее расширенном смысле данный термин фигурирует как необратимый процесс взаимодействия стилей, традиций и жанров в искусстве вообще и в музыкальном искусстве в частности, в результате которого возникают новые виды искусства, новые стили, жанры, направления. В данном значении фьюжн связан с самим процессом сплавления, соединения разнородных традиций, элементов в культуре целой страны, народа, общности. От того, в каком направлении будет происходить его развитие, зависит дальнейший путь существования данных музыкальных явлений, а также и возникновение новых.

Особое значение в этом контексте приобретают характерные особенности народной музыки ряда стран и, прежде всего, тех, которые находятся на стыке континентов. Обозначим их как пограничко-континентальные. Здесь практически невозможно разграничение музыкальных традиций в соответствии с государственными границами. Они взаимодействуют, переплетаются и сплавляются в некий единый конгломерат, становясь уникальным языком локальной общности. Благодаря этому процессу происходит взаимное обогащение культур, влекущее за собой возникновение новых жанров,

наполнение традиционного новым содержанием, семантикой. Немаловажно в этой связи значение исторических событий, географических завоеваний, миссионерских влияний, условий, связанных с колонизацией и, особенно, если это занимало продолжительный период времени в истории [Raju, 1982, p. 207].

Такого рода процесс, который связан с «прививанием» элементов традиций других народностей, национальных групп и общностей действительно трудно обозначить иначе как смешение, сплавление, то есть «фьюжнирование-сплавление». И тогда термин фьюжн приобретает особое значение, характеризующее процессуальность, или вообще действие и движение. «Получается, что чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полней и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше)» [Бахтин, 1979, с. 334].

Невозможно переоценить в этом плане исторические особенности заселения Северо-Американского континента, где активный сплав языков и традиций на протяжении более чем трех столетий стал фундаментом пестрой мозаики современной американской культуры. В равной степени это можно отнести как к Северной, так и к Южной территории материка. Америка становится благодатной почвой для появления новых синтетических жанров, новых направлений, видов, стилей, которые в XX веке приобретают мировую известность и оказывают сильнейшее воздействие на европейскую и азиатскую музыкальные культуры.

В своем втором значении фьюжн связан с композиторским творчеством, в котором данное явление представлено как прием, метод, поиск средств выражения замысла при помощи техники совмещения разнородных пластов. В этом плане он пересекается с методом сочинения в академических направлениях, понимаемым под термином полистилистика, а именно на третьей стадии ее развития, воплощенной в возможности существования множества компонентов в органичном неразделимом единстве.

Фьюжн как метод позволяет решать актуальные вопросы, связанные с возможностью соотнесения принципиально различных языковых систем, лексик внутри композиции. В качестве метода сочинения в неакадемической музыке, опирающегося на принципы взаимодействия разнородного музыкального материала, фьюжн может занять равноправное место в ряду с коллажем, цитатой, аллюзией, стилизацией. Это явления одного порядка, о чем свидетельствует наличие как минимум двух (поли – значит много, не один) разнородных

элементов, принадлежащих различным источникам, стилям, сопряженных в рамках того или иного музыкального произведения. В отличие от перечисленных полистилистических приемов, фьюжн характеризует полная органичность и спаянность музыкальной ткани, при возможно резком контрасте и несовместимости его источников [Hrsg Von T. Kneif, 1980, p. 145].

Произведение, написанное методом фьюжн, предстает как единое, неразрывное целое, компоненты которого при явной изначальной разнородности невозможно расчленить. Таким образом, мы действительно имеем дело со сплавом стилей [Asriel, 1985, p. 125].

В данном понимании значения термина фьюжн как метода композиторского творчества возможно пересечение с его трактовкой как стиля. Действительно, при регулярном обращении к тому или иному методу, метод становится в какой-то мере стилистической особенностью творчества композитора. Именно «в стиле отражается музыкальное мышление композитора, а следовательно, и его творческий метод» [Музыкальная форма … , 1965, с. 12].

Фьюжн как направление очерчивает круг стилей, обьединенных единым генезисом и получивших широкое развитие в неакадемической музыкальной культуре в период с конца 60-х до середины 90-х годов XX века [Евдокимова, Назайкинский, 1983, с. 121].

В данном случае музыкальный стиль фьюжн понимается прежде всего как выражение общности и единства, присущего некоторому множеству отдельных явлений. Возникнув в конце 60-х годов XX века на пересечении джаза и рока как двух ветвей неакадемической музыки, это направление получает широчайшее распространение и завоевывает огромное число последователей и приверженцев в среде композиторов и музыкантов исполнителей. Благодаря этому фьюжн становится еще одной полноценной самостоятельной ветвью в истории развития не академической музыкальной культуры наравне с джазом, роком, популярной и эстрадной музыкой.

В направлении фьюжн нет достаточного преобладания свойств того или иного вида музыки, академической и фольклорной в том числе, которое позволит причислить его, например, к джазу с элементами классики, фольклора с элементами рока, рока с элементами электронной кибер-музыки и т.д. В нем всегда присутствует баланс, не позволяющий характеризовать данное музыкальное направление в одном ракурсе. Фьюжн как направлению присущи свойства мобильности и незамкнутости. Творчество композиторов,

работающих в данном стиле, открыто и спроецировано в идею [Неизвестный Эрнст, 1992, с. 50].

Стиль фьюжн, возникший и развивающийся в рамках неакадемической музыки, открывает неограниченные возможности для встречи и диалога культур и национальных традиций всех направлений. Сведение внешне разнородных элементов, сопряжение далеких смыслов дает прекрасный результат и бесконечные возможности для индивидуальных проявлений художника и музыканта [там же, с. 47].

Диалог и синтез возможны на уровне жанров, способов исполнения сочинений, сферы и условий бытования музыкального явления, структуры и драматургии произведения, элементов музыкального языка, присущего тому или иному течению, стилю, направлению, а именно ритма, мелодии, гармонии, на уровне использования неакадемических и необычных нетрадиционных инструментов в поиске новых звучаний и идей.

Список литературы

Бахтин М. Эстетика словесного творчества – Москва : Искусство, 1979. – 488 с.

Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины 20-го века в 50–80 годы. – Москва : Сов. Композитор, 1988. – 260 с.

Евдокимова Ю.К., Назайкинский Е.В. Актуальнейшие проблемы стиля // Советская музыка. – Москва, 1983. – № 8. – С. 119–121.

Житомирский Д., Леонтьева О. Миражи музыкального прогресса // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 4. – Москва : Музыка, 1983. – С. 3–66.

Ивбулис В.Я. Модернизм и Постмодернизм : Идейно-эстетические поиски на Западе.. – Москва : Музыка, 1988. – 63 с.

Карминский В. Проблема полистилистики в современной музыке. – Москва : Наука, 1975. – 195 с.

Левая Т. Советская музыка : диалог десятилетий // Советская музыка 70–80-х гг. Стиль и стилевые диалоги. Сб. трудов ГМПИ им Гнесеных. – Вып. 82. – Москва, 1985. – С. 9–29.

Лотман Ю.М. Культура и взрыв. –Москва : Гнозис, 1992. – 272 с.

Матвеев В.С. Эволюция музыкального авангарда : от элитарной к массовой культуре : дисс. … канд. филос. наук: 09.00.04. – Москва, 1986. – 197 с.

Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва : Сов. энциклопедия, 1973. –Т. 2. – 1974. – 958 с.

Музыкальная форма : Учебник для муз. училищ / Ю. Тюлин, Т. Бершадская, И. Пустыльник и др. – Москва : Музыка, 1965. – 395 с.

Неизвестный Эрнст. Кентавр : Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии : сб. эссе / сост. и авт. предисл., А. Леон. – Москва : Прогресс : Литера, 1992. –240 с.

Раппопорт С. Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. – Москва : Музыка. 1980. – Вып. 4. – С. 63–102.

Холопова В.Н. Музыка спасет мир // Советская музыка. – Москва, 1990. – Вып. 9. – С. 46–54.

Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // *Холопова В., Чигарёва В*. Альфред Шнитке : Очерк жизни и творчества. – Москва : Сов. композитор, 1990. – С. 327–331.

Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке : Беседы с композитором. – Москва : Изд-во Деловая Лига, 1993. – 109 с.

Anderson P.A. Ellington, Rap Music and Cultural Difference // Musical Quarterly. – 1995. – Vol. 79. – N 1. – P. 172–206.

Asriel. Jazz. Analyzen und Aspekte. – Berlin : VEB Lied der Zeit Musicverlag, 1985. – 436 p.

Gammond Peter. The Oxford Companion to Popular Music. Peter Gammond. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 1991. – 748 p.

Hrsg. Von T. Kneif. Rock in den 70ern: Jazz Rock, Hardrock, Folk Rock und New Wave. – Hamburg, 1980. – 277 p.

Ligeti G., Gottwald Cl. Gustav Mahler und die musikalische Utopie. II. Collage // Neue Zeitschrift für Musik. – 1974. – P. 288–291.

Nisbet R. History and the Idea of Progress. – New York Published, 1980. – XI, 370 p.

Raju R.T. The Western and the Indian Philosophical Tradition // Indian Philosophy : Past and Future. Delhi, 1982. – XVII, 434 p.

Such David G. Avant-Garde Jazz Musicians : Perfoming “Out There”. – Iowa City : University of Iowa Press, 1993. – 206 p

References

Anderson, P.A. Ellington, Rap Music and Cultural Difference. In *Musical Quarterly*. Vol. 79, no. 1, 1995, pp. 172–206.

Asriel. Jazz. Analyzen und Aspekte. Berlin, VEB Lied der Zeit Musicverlag, 1985. 436 p. (In German)

Bakhtin, M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [*Aesthetics of Verbal Creativity*]. Moscow, Progress-Literatura Publ., 1979. 488 p. (In Russ.)

Evdokimova, Yu.K., Nazaikinsky, E.V. Aktual'nejshie problemy stilya [The Most Urgent Problems of Style], In *Sovetskaya muzyka.* Moscow, no. 8. 1983, pp. 119–121. (In Russ.)

Gammond, Peter. *The Oxford Companion to Popular Music*. Peter Gammond. Oxford, New York Oxford University Press Publ., 1991. 748 p.

Grigorieva, G. *Stilevye problemy russkoj sovetskoj muzyki vtoroj poloviny XX-go veka v 50–80 gody* [*Stylistic Problems of Russian Soviet Music of the Second Half of the 20th Century in the 50–80 Years*]. Moscow, Sov. Kompozitor Publ., 1988. 260 p. (In Russ.)

Holopova, V.N. Muzyka spaset mir [Music Will Save the World]. In *Sovetskaya muzyka*. Moscow, Iss. 9, 1990, pp. 39–41. (In Russ.)

Hrsg. Von T. Kneif. Rock in den 70ern: Jazz Rock, Hardrock, Folk Rock und New Wave. Hamburg, 1980. 277 p. (In German)

Ivbulis, V.Y. Modernizm i Postmodernizm : Idejno-esteticheskie poiski na Zapade [Modernism and Postmodernism : Ideological and Aesthetic Search in the West]. Moscow, Musyka Publ.. 1988. 63 p. (In Russ.)

Karminsky, V. Problema polistilistiki v sovremennoj muzyke [The Problem of Polystylists in Modern Music]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 195 p. (In Russ.)

Levaya, T. Sovetskaya muzyka : dialog desyatiletij [Soviet Music: Dialogue Decades]. In Sovetskaya muzyka 70–80-h gg. Stil' i stilevye dialogi. Sb. trudov GMPI im Gnesenyh [Soviet music of the 70s and 80s. Style and Stylistic Dialogues. Collection of Works by the Gnesen]. Iss. 82. Moscow, 1985, pp. 9–29. (In Russ.)

Lotman, Y. *Kul'tura i vzryv* [*Culture and Explosion*]. Moscow, Gnosis Publ., 1992. 272 p. (In Russ.)

Ligeti, G., Gottwald, Cl. Gustav Mahler und die musikalische Utopie. II. Collage. In *Neue Zeitschrift für Musik*. 1974. 291 p. (In German)

Matveev, V.S. *Evolyuciya muzykal'nogo avangarda : ot elitarnoj k massovoj kul'ture : diss. ... kand. filos. nauk*: 09.00.04. [*The Evolution of the Musical Avant-Garde : from Elitist to Popular Culture : Dissertation of the candidate of Philosophical Sciences*: 09.00.04]. Moscow, 1986. 197 p. (In Russ.)

Muzykal'naya enciklopediya [*Music Encyclopedia*], Editor-in-chief Yu.V. Keldysh. Moscow, Sov. enciklopediya Publ. Vol. 2, 1974. 958 p. (In Russ.)

Muzykal'naya forma : Uchebnik dlya muz. uchilishch [*Musical Form : A Textbook for the Muses. Schools*], Yu. Tyulin, T. Bershadskaya, I. Pustyl'nik and other. Moscow, Muzyka Publ., 1965. 395 p. (In Russ.)

Neizvestnyj, Ernst. *Kentavr : Ernst Neizvestnyj ob iskusstve, literature i filosofii : sb. esse* [*Centaur : Ernst Neizvestny on Art, Literature and Philosophy : Collection of Essays*], Comp. and Author's Preface by M., A. N. Leon. Moscow, Progress, Litera Publ., 1992. 240 p. (In Russ.)

Nisbet, R. *History and the Idea of Progress*. New York Published, 1980. XI, 370 p.

Rappoport, S. Priroda iskusstva i specifika muzyki [The Nature of Art and the Specifics of Music]. In Aesthetic Essays. Iss. 4. Moscow, 1980. pp. 63–102. (In Russ.)

Raju, R.T. The Western and the Indian Philosophical Tradition. In *Indian Philosophy : Past and Future*. Delhi, 1982. XVII, 434 p.

Shnitke, A. Polistilisticheskie tendencii v sovremennoj muzyke [Polystylistic Trends in Modern Music]. In Holopova V., Chigaryova V. *Al'fred Shnitke : Ocherk zhizni i tvorchestva* [*Alfred Shnitke: Essay and Creativity*]. Moscow, Sov. kompozitor Publ., 1990, pp. 327–331. (In Russ.)

Schulgin, D. *Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke : Besedy s kompozitorom* [*Years of Unknown Alfred Shnitke : Conversations with Composer*]. Moscow, Izd-vo Delovaya Liga Publ., 1993. 109 p. (In Russ.)

Such David, G. Avant-Garde Jazz Musicians : Perfoming “Out There”. Iowa City: University of Iowa Press Publ., 1993. 206 p.

Zhitomirskij, D., Leont'eva, O. Mirazhi muzykal'nogo progressa [Mirage of Musical Progress]. In Krizis burzhuaznoj kul'tury i muzyka [Crisis of Bourgeois Culture and Music]. Iss. 4. Moscow, Musyka Publ., 1983, pp. 3–66. (In Russ.)

МАТЕРИАЛЫ

УДК 78 DOI: 10.31249/hoc/2026.02.10

Старостина Н.Б.*

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПРОВИНЦИИ ГУАНДУН И ГУАНСИ-ЧЖУАНСКОГО АВТОНОМНОГО ОКРУГА©

Аннотация. Настоящий материал посвящен музыкальной культуре двух регионов КНР: провинции Гуандун (первый раздел очерка) и Гуанси-Чжуанского автономного округа (второй раздел). В обеих частях очерка приводится обзор основных музыкальных жанров: музыкальной драмы, традиционной инструментальной музыки, музыкально-сказительского искусства, музыкального фольклора. Также дан краткий экскурс в историю местных музыкально-образовательных учреждений и оркестров традиционной и симфонической музыки.

Ключевые слова: музыкальная культура провинции Гуандун; музыкальная культура Гуанси-Чжуанского автономного округа; юэцзюй; чаоцзюй; ханьцзюй; чжуанцзюй; гуанси нао баинь; Синхайская консерватория

Поступила: 15.01.2026 Принята к печати: 12.03.2026

Для цитирования: *Старостина Н.Б.* Музыкальная культура провинции Гуандун и Гуанси-Чжуанского автономного округа // Вестник культурологии. – 2026. – № 2(117). – С. 195–212. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.10

* ***Старостина Нина Борисовна*** *– композитор, исполнитель на гуцине. Творческая мастерская Леонида Лундстрема, Москва, Россия; starostinan@mail.ru*

Nina Borisovna Starostina *– Composer, Performer on the Guqin. Creative Workshop of Leonid Lundstrem, Moscow, Russia; starostinan@mail.ru*

© Старостина Н.Б., 2026

Starostina N.B.

Musical Culture of Guangdong Province and Guangxi Zhuang Autonomous Region

Abstract. The first section of this essay is devoted to the musical culture of Guangdong Province, while the second focuses on the musical culture of the Guangxi Zhuang Autonomous Region. Both parts provide an overview of the main musical genres (musical drama, traditional instrumental music, musical storytelling and folklore). A brief overview of the history of local musical educational institutions and traditional and symphonic orchestras is also provided.

Keywords: musical culture of Guangdong Province; musical culture of Guangxi Zhuang Autonomous Region; Yueju; Chaoju; Hanju; Zhuangju; Guangxi Nao Bayin; Xinghai Conservatory of Music

Received: 15.01.2026 Accepted: 12.03.2026

For quoting: *Starostina N.B*. Musical Culture of Guangdong Province and Guangxi Zhuang Autonomous Region // Herald of Culturology. – 2026. – No.2(117). – P. 195–212. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.10

Музыкальная культура провинции Гуандун

В этом разделе мы обратимся к основным музыкальным жанрам, музыкальным заведениям и коллективам самой густонаселенной провинции Китайской Народной Республики – Гуандун. Этническую основу провинции Гуандун составляют ханьцы, чжуаны, яо, мяо, туцзя, хакка и другие народности. Один из основных языков провинции Гуандун – юэский язык (или кантонский диалект – *юэюй*, 粤语).

Основные музыкальные жанры:

Гуандунская драма *юэцзюй* (粤剧) распространена как в собственно провинции Гуандун, так и в провинции Гуанси, в Гонконге, Шанхае, на Тайване, а также среди китайских эмигрантов в Юго-Восточной Азии [Юэцзюй, 2021].

История жанра *юэцзюй* восходит к раннему периоду эпохи Цин (1644–1911); уже в письменных источниках этого времени встречается упоминание «гуандунских мелодий» (*гуанцян* 广腔). Позднее (к середине эпохи Цин) в Гуандун прибыли музыканты из Центрального Китая, и мелодии различных драм, исполняемые ими, – *куньцян* (昆腔), *гаоцян* (高腔), *банцзы* (梆子), *эрхуан* (二黄) и др. – соединились с местными, положив начало формированию собствен-

но гуандунской драмы – *юэцзюй*. Первоначально центр распространения *юэцзюй* располагался в г. Фошань, но со временем постепенно переместился в г. Гуанчжоу. Ранняя *юэцзюй* содержала множество боевых сцен, впоследствии акцент сместился на спектакли с «гражданской» тематикой. В поздний период эпохи Цин и до раннего периода основания Китайской Республики западноевропейская культура распространилась в провинции Гуандун, что повлияло в некотором роде и на музыку *юэцзюй*. Ранняя юэцзюй опиралась на напевы *гаоцян* (高腔) и *куньцян* (昆腔); в конце же эпохи Цин в основу *юэцзюй* легли два напева – *банцзы* (梆子) и *эрхуан* (二黄), поэтому мелодическая система *юэцзюй* получила название «банхуан» (帮黄). Кроме того, мелодии *юэцзюй* часто опираются на гуандунский песенный фольклор.

Первоначальное название другого жанра, распространенного в восточной части провинции Гуандун – **чаочжоуской драмы,** или ***чаоцзюй* (潮剧)**, – *чаочжоу си* («чаочжоуское представление», 潮州戏) [Чаоцзюй, 2021]. Помимо провинции Гуандун, чаочжоуская драма распространена главным образом, на юге провинции Фуцзянь, в Гонконге, на Тайване и в среде китайских эмигрантов в районах Юго-Восточной Азии. Истоки *чаоцзюй* восходят к чаочжоуским «южным драмам» *наньси* (南戏) или *сивэнь* (戏文) эпох Сун и Юань, которые представляли собой синтез местного музыкального фольклора и диалекта с музыкой переселенцев из Центрального Китая. Поскольку через Чаочжоу и Шаньтоу проходили торговые пути, развитие *чаоцзюй* было связано с влиянием различных драм.

Чаочжоуская драма исполняется на местном диалекте. Структура *чаоцзюй* подобна структуре *наньбэйси* (南北戏) – южных и северных драм эпохи Юань: используется более ста напевов-клише *цюйпай* (曲牌). Так же, как и *наньбэйси*, драма придерживается схемы «вступление – основная часть – завершение». По словам цинского театрального теоретика и поэта Ли Дяоюаня (李调元, 1734–1803), «чаочжоусцы исполняют на своем диалекте *наньбэйси* и называют это чаочжоуской драмой» [Чаоцзюй, 2021, с. 83]. Ударная группа инструментов весьма разнообразна, прежде всего, благодаря обилию различных видов гонгов. В струнно-духовом ансамбле ведущую роль играют такие инструменты, как смычковый *эрсянь* (二弦), гобой *сона* (唢呐) и флейта *дицзы* (笛子).

***Гуандунская* [драма] *ханьцзюй* (*Гуандун ханьцзюй*, 广东汉剧)** – вид традиционной драмы, распространенный в восточной и северной частях провинции Гуандун, на западе и юге провинции Фуцзянь, а

также в провинции Цзянси, в Гонконге, на Тайване и среди китайских эмигрантов Юго-Восточной Азии [Гуандунская драма ханьцзюй, 2021]. Первоначально драма называлась *вайцзянси* («театральное представление [провинций] за рекой [Янцзы]» 外江戏), после основания Китайской Республики (1912–1949) приобрела современное название.

В середине эпохи Цин в качестве интонационной основы *ханьцзюй* использовалась система *эрхуан* (二黄); драма исполнялась на языке Центрального Китая. Впоследствии местные музыканты организовали труппы *ханьцзюй*, и драма укоренилась в Гуанчжоу. Мелодико-интонационная основа гуандунской *ханьцзюй* опирается на напевы *эрхуан* (二黄) и *сипи* (西皮), кроме того, используются мелодические системы *дабань* 大板, или *эрхуан пинбань* (二黄平板), *куньцян* (昆腔), *чуйцян* (吹腔), *банцзы* (梆子) и другие; отмечается и проникновение интонаций гуандунского музыкального фольклора.

Ведущую роль в инструментальном сопровождении гуандунской *ханьцзюй* играет смычковый *тоусянь* (头弦). Первоначально дополнительно использовались лишь лютни *юэсянь*, или *юэциньь* (月弦, 月琴) и *саньсянь* (三弦), впоследствии постепенно добавлялись смычковые *еху* (椰胡), *тиху* (提胡), лютни *циньцинь* (秦琴), *пипа* (琵琶), цимбалы *янцинь* (扬琴), цитра *чжэн* (筝) и др. Использование ударной группы (гонгов и барабанов) и в особенности низкого гонга *суло* (苏锣) составляет характерное звучание гуандунской драмы *ханьцзюй.* Впоследствии *ханьцзюй* впитала некоторые особенности чаочжоуской драмы *чаоцзюй* (潮剧) и «пекинской оперы» – *цзинцзюй* (京剧).

В гуандунской драме *ханьцзюй* выделяют семь амплуа – *шэн* (生, мужские персонажи), *дань* 旦 (женские персонажи), *чоу* 丑 (комические персонажи), *гун* 公 (пожилые мужские персонажи), *по* 婆 (пожилые женские *персонажи*), *уцзин* 乌净 (актеры в черной маске), *хунцзин* 红净 (персонажи в красной маске). Репертуар *ханьцзюй* включает около 800 произведений, среди которых особенно известны: «Чжаоцзюнь покидает родину» (*Чжаоцзюнь чусай*, 昭君出塞), «Обличение Цао Цао под барабан» (*Цзигу ма Цао,* 击鼓骂曹), «Правитель Ци умоляет полководца» (*Ци ван цю цзян,* 齐王求将) и др.

В 1959 г. жанр нашел институциональную поддержку: в городе Мэйчжоу был построен Театр гуандунской драмы *ханьцзюй* (*Гуандун ханьцзюйюань,* 广东汉剧院), в 2012 г. переименованый в Исследовательский институт передачи традиции гуандунской драмы *ханьцзюй* (*Гуандун ханьцзюй чуаньчэн яньцзююань,* 广东汉剧传承研究院).

Инструментальные жанры провинции Гуандун

«Гуандунская музыка» (*гуандун иньюэ*, 广东音乐) – род ансамбля *сычжу* («шелк и бамбук»), распространенный в Гуандуне, Гонконге и Макао; также «гуандунской музыкой» называют произведения для этого ансамбля [Гуандунская музыка, 2021)]. Ее предшественница – музыка инструментальных интермедий из драм *юэцзюй*. Первоначальное название жанра – «музыка интермедий» (*гочан иньюэ,* 过场音乐) или «маленькие пьесы» (*сяоцюй,* 小曲); распространившись же за пределы провинции Гуандун, «музыка интермедий» обрела свое современное название. Музыка *гуандун иньюэ* подвижна и изобилует мелизматикой, составляющей одну из основных особенностей этого жанра. Мелизмы, предшествующие началу музыкальной фразы, а также использующиеся на ее протяжении, называются *маотоу* (冒头), завершающие мелизмы – *девэй* (迭尾).

С начала возникновения *гуандун иньюэ* включала три типа ансамбля:

1. Смычковые инструменты *эрсянь* (二弦), *тицинь* (提琴), лютни *саньсянь* (三弦), *юэцинь* (月琴), флейта *хэнсяо* (横箫) (т.е. поперечная флейта *ди,* 笛) как основной состав;

2. Смычковый *еху* (椰胡), флейта *сяо* (箫), лютня *пипа* (琵琶), цитра *чжэн* (筝) или цимбалы *янцинь* (扬琴);

3. Духовые инструменты *сона* 唢呐, *хоугуань* 喉管 и группа ударных.

В 20-х годов XX в. с появлением в инструментальном составе ансамбля смычкового *гаоху* (高胡) группа смычковых инструментов стала играть ведущую роль в *гуандун иньюэ*. Инструментальный ансамбль *гуандун иньюэ* 20-х годов включал смычковый *гаоху* (高胡), флейту *хэнсяо* (横箫, т.е. *ди*), цимбалы *янцинь*, а также лютню *циньцинь* (秦琴), смычковый *еху*, флейту *сяо* и иногда духовые *сону* и *хоугуань*. С 50-х годов XX в. добавились: лютня *дажуань* (大阮) («большой жуань»), смычковый *чжунху* (中胡), контрабас и другие инструменты. Среди репрезентативных пьес «гуандунской музыки» – «Дождь барабанит по банановым листьям» (*Юй да бацзяо,* 雨打芭蕉), «Гром в засуху» (*Ханьтянь лэй,* 旱天雷), «Пестрое облако преследует луну» (*Цайюнь чжуй юэ,* 彩云追月), «Осенняя луна над гладью озера» (*Пинху цю'юэ,* 平湖秋月) и др.

Гаочжоу баинь бань (Гаочжоуская труппа баинь – «восемь звуков», 高州八音班) – самодеятельный ансамбль главным образом духовых и ударных инструментов, исполняющий преимущественно *гуандун иньюэ* на различных праздниках.

***Гуандунская музыка ханьцев* (*Гуандун ханьюэ* 广东汉乐),** название в прошлом – *кэцзя иньюэ* (музыка [народности] хакка 客家音乐), или *вайцзянсянь* («струны [провинций за] рекой [Янцзы]», 外江弦), или *жуцзя иньюэ* (конфуцианская музыка, 儒家音乐) – вид народного исполнительства в провинции Гуандун. *Гуандун ханьюэ* распространена в уезде Мэй (梅县) и городских округах провинции Гуандун Шаньтоу (汕头), Шаогуань (韶关), Хуэйян (惠阳), а также в среде китайских эмигрантов Юго-Восточной Азии. Этот вид исполнительства восходит к музыке переселенцев из Центрального Китая, соединившейся с местной народной музыкой провинции Гуандун, и имеет три основных разновидности:

Хэсяньсо («созвучные струны», 和弦索) и *логучуй* («гонги, барабаны и духовые», 锣鼓吹). В *хэсяньсо* в основном представлены струнные инструменты (щипковые – лютни *юэцинь* 月琴, *пипа* 琵琶, *саньсянь* 三弦, смычковые – *еху* 椰胡, *цзяоху* 角胡), а также флейта *дицзы* (笛子) и др., т.е. это вид *сычжу* («шелк и бамбук», 丝竹) – распространенного на юге Китая ансамбля струнных и духовых. В *логучуй* ведущую роль играет *сона*, сопровождаемая разнообразными ударными – барабанами, гонгами, тарелками и др. Смычковый *тоусянь* (头弦, также *чаоху* 潮胡 или *дяогуйцзы* 吊龟子), а также низкий гонг *суло* (苏锣) составляют характерное звучание *гуандун ханьюэ*.

Цинъюэ («чистая музыка», 清乐) – используется только три инструмента: цитра *чжэн* (筝), лютня *пипа* (琵琶) и смычковый *еху* (椰胡).

Чжунцзюньбань (中军班) – профессиональные или полупрофессиональные духовые ансамбли, использовавшиеся при различных ритуалах – праздничных, свадебных, похоронных и пр.

В *чжунцзюньбань* выделяется две категории:

1. Духовая *даюэ* («большая музыка», 大乐) и *сяодяо* («малые напевы», или «песенки», 小调). Так же, как и подавляющее большинство китайских национальных жанров, *гуандун ханьюэ* опирается на систему напевов-клише *цюйпай* (曲牌), среди которых особенно известны «Прощальная песня» (*Сунгэ,* 送歌), «Чай после еды» (*Фаньхоу ча,* 饭后茶*)* и др.;

2. Мелодии из драмы *ханьцзюй*, исполняемые гобоем *сона* 唢呐.

Наиболее известны такие аудиособрания пьес гуандунской ханьской музыки, как «Лотос, выступающий из воды» *Чушуй лянь* (出水莲), «Вспоминая древность» (*Хуайгу*, 怀古), «Гуандунская музыка ханьцев» (*Гуандун ханьюэ*, 广东汉乐).

Юэцюй 粤曲 («юэские мелодии») – жанр музыкально-сказительского искусства *цюй'и* (曲艺), исполняемый на гуандунском диалекте. *Юэцюй* распространен в Гуандуне, Гуанси, Гонконге, Макао и других районах. История жанра восходит к 20-м годам XIX в. – времени организаций трупп «баинь бань» («восемь звучаний», 八音班). С 1850-х годов *юэцюй* исполнялись слепыми «матушками-наставницами» – *шинян* (师娘), с 1911 – зрячими актрисами. С 1918 по 1938 *юэцюй* переживает свой расцвет. Формы исполнительства юэцюй – исполнение без аккомпанемента цинчан (清唱), пение с речитативом *шочан* (说唱), пение под аккомпанемент *таньчан* (弹唱). В качестве мелодической основы *юэцюй* используются главным образом напевы-клише *цюйпай* (曲牌) из драмы *юэцзюй*.

[Гуандунский] *наньинь* («южная музыка», 南音) [1] – жанр музыкально-сказительского искусства *цюй'и,* сформировавшийся к середине эпохи Цин (1644–1911), исполняемый на кантонском диалекте под аккомпанемент смычкового еху (椰胡), цитры чжэн (箏), флейты сяо (簫), лютней *пипа* (琵琶), *саньсянь* (三弦), *юэцинь* (月琴), *циньцинь* (秦琴), а также ударных – барабана *гу* (鼓), трещоток *бань* (板) и др. [Наньинь, 2021].

Текстовые фразы состоят из семи слов; музыкальная структура как правило трехчастна – начало пьесы (*цюйшоу*, 曲首 или циши, 起式, состоит из двух музыкальных фраз), основная мелодия (*бэньдяо*, 本调 или *чжэнбэнь*, 正本, состоящий из одного четырехфразного раздела, возможно с варьированным повторением) и конец (*вэйшэн*, 尾声 или *шоуши*, 收式; мелодическое содержание повторяет вторую половину третьей музыкальной фразы из основного раздела с добавлением завершающих интонаций). Мелодика гуандунского *наньиня* повлияла на музыку драмы *юэцзюй* (粤剧) и на жанр сказительского творчества *цюй'и* – *юэцюй* (粤曲).

Музыкально-фольклорные жанры провинции Гуандун

«Горные песни» – шаньгэ (山歌) народности хакка, или кэцзя (客家) распространены в провинции Гуандун, на западе провинции Фуцзянь, на Тайване и др. районах проживания народности хакка (кэцзя). В XVII в. хакка обосновались в горных районах провинциях Гуандун, Фуцзянь и Цзянси. «Горные песни» – *шаньгэ* в основном распространены на северо-востоке провинции Гуандун в городском

[1] Не путать с фуцзяньским наньинем, или сяньгуанем (福建南音, 弦管).

уезде Синнин (兴宁) и уезде Мэй (梅县), получили общее название «синмэйские шаньгэ» (兴梅山歌). Поэтический текст состоит из четырех фраз; каждая фраза в свою очередь составлена из семи слов (*циянь сыцзюй* 七言四句). В тексте используются метафоры, иносказания и игра слов. Часто организуются соревнования певцов *шаньгэ*.

«Рыбачьи песни» – *юйгэ* (渔歌). Распространены вдоль морского побережья и озерных заливов в районах уездов Хайфэн и Луфэн. Делятся на два вида: «морские глубоководные» (*шэньхай*, 深海) и «морские мелководные» (*цяньхай*, 浅海). Первые бытуют среди рыбаков, работающих в открытом море, вторые (наиболее распространенные) – главным образом среди рыбацких жен на мелководье. Каждая строфа «рыбачьих песен» *с*троится из четырех фраз; текстовые фразы песен *юйгэ* так же, как и в *шаньгэ*, состоит из семи слов.

Линнаньская (Линнань, 岭南 – букв. «к югу от гор [Нань]лин» географическая область, охватывающая Гуандун, Гуанси, Хайнань, Гонконг, Макао и Северный Вьетнам) школа гуциня (*Линнань циньпай*, 岭南琴派) – известная гуандунская школа, основанная Хуан Цзинсином (黄景星, ? – 1842) [Линнаньская школа, 2021]. «Ноты для циня «Осознание [у] Хижины Снежной горы» – «У сюэшань фан циньпу», 悟雪山房琴谱 (1836) – один из репрезентативных сборников и основной источник репертуара современной линнаньской школы циня.

Музыкальные учебные заведения провинции Гуандун

Одним из ведущих музыкальных учебных заведений провинции Гуандун является **Синхайская консерватория (*Синхай иньюэ сюэюань*, 星海音乐学院.)** [Синхайская консерватория, 2021]. Ее предшественницей стала Гуандунская музыкальная школа (*Гуандун иньюэ сюэсяо*, 广东音乐学校), основанная в 1957 г. и переименованная в 1958 г. в Гуанчжоуское специализированное [высшее] музыкальное училище (*Гуандун иньюэ чжуанькэ сюэсяо*, 广州音乐专科学校). В училище входили факультеты массовой музыки, национальной музыки, оркестровый и вокальный, фортепианный и композиторско-теоретический факультеты; срок обучения составлял три года. В 1965 училище соединилось с Гуандунским хореографическим училищем (*Гуандун удао сюэсяо*, 广东舞蹈学校) и получило название Гуандунское специализированное училище искусств (*Гуандун ишу чжуанькэ сюэсяо*, 广东艺术专科学校). В 1969 г. Училище объединилось с Гуанчжоуским институтом изобразительного искусства (*Гуанчжоу*

мэйшу сюэюань, 广州美术学院) и приобрело название Народный институт искусств (*Жэньминь ишу сюэюань*, 人民艺术学院). В 1978 вернулось прежнее название – Гуанчжоуское специализированное музыкальное училище (*Гуанчжоу иньюэ чжуанькэ сюэсяо*, 广东音乐专科学校); с 1981 – Гуанчжоуская консерватория (*Гуанчжоу иньюэ сюэюань*, 广州音乐学院); с 1985 – современное название. В настоящее время существуют теоретический, музыкально-педагогический, композиторский, вокальный, фортепианный, оркестровый, хореографический факультеты, а также факультеты народной, современной, популярной музыки, факультет музыкального менеджмента и пр. При консерватории существует музыкальное училище (срок обучения – 6 лет) а также аспирантура и Центр исследования развития линнаньской музыки (Линнань иньюэ фачжань яньцзю чжунсинь, 岭南音乐发展研究中心). С 1970 г. выходит «Вестник Гуанчжоуского специализированного музыкального училища» (*Гуанчжоу иньчжуань сюэбао*, 广州音转学报), современное название – «Вестник Синхайской консерватории» (*Синхай иньюэ сюэюань сюэбао*, 星海音乐学院学报).

Другое заведение провинции Гуандун – **Институт музыки и хореографии Гуанчжоуского университета (Гуанчжоу дасюэ иньюэ удао сюэюань,** 广州大学音乐舞蹈学院**)**, основанный в 2005. Его две основные специальности: музыка (включая педагогический, инструментальный и вокальный факультет) и хореография (режиссура и бальный танец).

Музыкальные коллективы

Гуандунская труппа музыкального [искусства] ***цюйи*** **(*Гуандун иньюэ цюй'и туань,*** 广东音乐曲艺团**)** была основана в 1958 г. Это единственная профессиональная труппа артистов, исполняющих гуандунскую музыку и *цюй'и*. Ее предшественниками стали: Гуандунский ансамбль народной музыки (*Гуандун миньцзянь юэтуань* 广东民间乐团) и труппы Первой и Второй Гуанчжоуских дружеских встреч [артистов] цюйи (*Гуанчжоу цюй'и ляньихуэй,* 广州曲艺联谊会). Среди известных исполнителей труппы – Лю Тяньи (刘天一, 1910–1990), исполнитель на смычковых *гаоху* (高胡) и *еху* (椰胡), Лян Цю (梁秋, 1907–1982), исполнитель на соне и других духовых инструментах драмы *юэцзюй* Хуан Шаомэй (黄少梅, род. 1931), артист *цюй'и* [Гуандунская труппа … , 2021]. Труппа гастролировала в Советском Союзе и странах Западной Европы.

Гуанчжоуский симфонический оркестр (*Гуанчжоу цзяосян юэтуань*, 广州交响乐团), первоначальное название – Гуанчжоуский оркестр (*Гуанчжоу юэтуань*, 广州乐团), был основан в 1957 г. Первым его руководителем стал Лу Чжунжэнь (陆仲任, 1911–2011) [Гуанчжоуский симфонический оркестр, 2021]. В 1958 к сотрудничеству с оркестром был приглашен советский дирижер Н.П. Аносов (1900–1962). Впоследствии оркестр объединился с Гуандунским оперным театром (*Гуандун гэцзюйюань*, 广东歌剧院) и Труппой песни и танца провинции Гуандун (*Гуандун шэн гэ'утуань*, 广东省歌舞团), однако в 1978 г. был восстановлен в первоначальном виде. В его составе были учреждены: симфонический оркестр, хор, группа народной музыки (включая малую труппу гуандунской музыки), творческая группа.

С 1990 г. оркестр многократно участвовал в Гонконгском и Макаоском фестивалях искусств (*Сянган ишуцзе* 香港艺术节, *Аомэнь ишуцзе* 澳门艺术节). В ноябре 1993 г., при поддержке Министерства культуры Китая, оркестр организовал в городе Гуанчжоу Первый Всекитайский конкурс дирижеров (*Шоуцзе цюаньго чжихуэй бисай*, 首届全国指挥比赛); в июле 1997 г. учредил «Музыкальные сезоны» (*Иньюэ цзи*, 音乐季). Оркестр многократно гастролировал в Германии, Англии, России, Италии, США, Канаде и других странах. В настоящее время его почетным руководителем является Юй Цикэн (余其铿, p. 1949).

Музыкальная культура Гуанси-Чжуанского автономного округа

Второй раздел данного очерка представляет собой обзор и краткую характеристику основных музыкальных жанров, инструментов, истории музыкальных учреждений, музыкально-образовательных организаций и инструментальных коллективов Гуанси-Чжуанского автономного округа КНР.

В настоящее время этническую основу населения округа составляют ханьцы, чжуаны, яо, мяо и дун. Основные музыкальные жанры чжуанов – наиболее многочисленной народности Гуанси-Чжуанского автономного округа – народные песни, *гэу* (歌舞, «песни и пляски»), сказительские жанры *шочан*, 说唱, музыкальный театр и инструментальная музыка.

В частности, широко распространены такие вокально-инструментальные жанры, как *гуанси вэньчан* и *гуанси юйгу*. Рассмотрим их подробнее.

Гуанси вэньчан (广西文场) «гуансийский [ансамбль струнных и духовых инструментов] *вэньчан*» – род *цюй'и* (曲艺, песенно-сказительских жанров) [Гуансийский вэньчан, 2021]. Распространен в районах северо-восточной части Гуанси-Чжуанского округа, использующих северный диалект. Мелодико-интонационно подразделяется на два вида: *дадяо* (大调, «большие напевы») и *сяодяо* (小调, «малые напевы»). *Дадяо* в свою очередь разделяется на четыре категории: *юэдяо* (越调, «юэские напевы» или 月调, «лунные напевы»; *сыцзянь*, 思坚 или *сысянь*, 丝弦 («шелковые струны»); *наньцы* (南词, «южные стихи»); *таньхуан*, 滩簧. Все четыре категории образуют «Четыре великих дадяо [жанра] *вэньчан*».

Сяодяо («малые напевы») насчитывают 49 пьес («Срезать цветы» – *Цзяньцзянь хуа*, 剪剪花, «Сорняки» – *Цзишэнцао*, 寄生草 и др.)

И *дадяо*, и *сяодяо* были распространены в провинциях Цзянсу и Чжэцзян как популярные мелодии; примерно в первой половине XIX в. они пришли в Гуанси. В конце эпохи Цин известные певцы Ли Цзычжун 李子忠 (XIX–XX вв.), Цзинь Цзычэнь 金紫臣 (? – 1953), Чжан Юпу 章幼圃 (XIX–XX вв.) и др. реформировали *гуанси вэньчан*, добавив в него особенности звукоизвлечения диалекта, распространенного на севере округа Гуйлинь.

Традиционные пьесы *гуанси вэньчан* делятся на два вида:

1) небольшие пьесы лирического или повествовательного характера;

2) полноценные театральные пьесы («Сказание о Белой змейке» – *Байшэ чуань*, 白蛇传, «Записки о нефритовой шпильке» – *Юйцзань цзи*, 玉簪记 и пр.).

Остановимся подробнее на способе исполнения пьес. *Гуанси вэньчан* представляет собой разновидность *цюй'и* «*цзочан*», 坐唱 (букв. «пение сидя») – исполнитель поет сидя; часто вокал играет ведущую роль. Число исполнителей зависит от числа амплуа (*шэн*, 生 , *дань*, 旦, *цзин*, 净, *чоу*, 丑) – обычно одному амплуа соответствует один певец, который аккомпанирует себе с помощью одного из инструментов. Доминирующая роль в инструментальном ансамбле принадлежит цимбалам янцинь; вместе с лютнями пипа, саньсянь, флейтой дицзы и смычковым эрху ансамбль составляет «*уцзятоу*» (五架头, «квинтет»). Кроме того, используются трещотки бань (板) и тарелки децзы (碟子).

Исполнительские школы разделяются на *гуанпай* (光派, «школа зрячих») и *сяпай* (瞎派, «школа слепых»). *Гуанпай* преимущественно состоит из любителей, *сяпай* – из профессиональных слепых артистов, соответственно различается и стиль исполнения – более лаконичный у первой и виртуозный у второй.

Другой жанр, *гуанси юйгу* (广西渔鼓 – «гуансийский [барабан] юйгу») – жанр *цюй'и* (песенно-повествовательного искусства), распространен в северной части Гуанси-Чжуанского автономного района, по видимости, пришел из провинции Хунань [Гуансийский юйгу, 2021]. Каждый раздел строится из четырех фраз, состоящих из семи слов. Интонационная часть ограничивается одним четырехфразным разделом. Далее при повторении могут быть вариации, однако завершения разделов неизменны.

Гуанси юйгу различаются по типу интонаций на три вида: цюаньчжоуский, гуйлиньский и ишаньский. Один из известных исполнителей гуйлиньского *юйгу* – слепой певец Ван Жэньхэ (王仁和, расцвет деятельности – 20–50-е годы XX в.).

Традиционная форма исполнения, как правило, сольная – певец одновременно поет и играет на барабане юйгу; бытуют также антифонное и даже хоровое пение в сопровождении ударных, струнных смычковых эрху, чжунху, лютни чжунжуань, флейты дицзы и цимбал янцинь и др. Среди традиционных пьес *гуанси юйгу* можно назвать «У Сун убивает тигра» – *У Сун да ху*, 武松打虎.

Традиционный театр Гуанси-Чжуанского автономного округа

Основные виды местной традиционной драмы включают:

– *гуйцзюй* (桂剧, первоначальное название – *Гуйлинь си*, 桂林戏 – «гуйлиньский театр» или «гуйлиньское представление»; современное название – *гуйцзюй* – появилось в 30-х годах XX в.), распространенную в северной и восточной части Гуанси, особенно в окрестностях городского округа Гуйлинь (в честь которого и названа) [Гуйцзюй, 2021]. Интонационная система представляет собой синтез напевов *пихуан*, 皮黄, *гаоцян*, 高腔, *куньцян*, 昆腔, а также разнообразных «песенок» *сяодяо*, 小调;

– *чжуанцзюй* (壮剧, чжуанская драма) распространена в районе рек Цзоцзян и Юцзян (Гуанси), а также в некоторых районах провинции Юньнань. Существует два вида *чжуанцзюй*: *бэйлу* (北路, «северный путь») и *наньлу* (南路, «южный путь»). Предшественник *чжуанцзюй* – *цзочан баньдэнси* (坐唱板凳戏, букв. – «театр (драма) на

скамье»; сочетание пения и речитатива двух или трех исполнителей одновременно);

– *цайдяоцзюй* (彩调剧, «драма пестрых мелодий») распространена в районе городских округов Гуйлинь, Лючжоу, Хэчи. Байсэ и др.; в зависимости от региона распространения может называться *цайдэн*, 彩灯 («пестрые (разноцветные) фонари»), *дяоцзыси*, 调子戏 («представление мелодий»), *цайчаси*, 采茶戏 («представление сбора чая») и пр. В 1955 г. получила единое название цайдяо, 彩调.

Инструментальные жанры

Среди основных инструментальных жанров Гуанси-Чжуанского автономного округа выделяют *гуанси нао баинь* и *гуанси баинь*.

Гуанси нао баинь, 广西闹八音 – «гуансийский «шумный» баинь» («восемь шумных звучаний Гуанси») или *гаоша логу*, 高沙锣鼓 – «звучные глиняные гонги и барабаны» – это ритмически изобретательная музыка для ударных (гонги и барабаны), распространенная в районе города Лючжоу; используется в свадебных ритуалах, на городских празднествах и пр.

Гуанси баинь, 广西八音 – «гуансийский баинь» («восемь звучаний Гуанси») или чжуанский *баинь* (*чжуанцзу баинь*, 壮族八音), или юннинский *баинь* (Юннин баинь, 邕宁八音) – музыка для духовых и ударных инструментов (большой [гобой] сона, 大唢呐, малая сона, 小唢呐, флейта ди без отверстий, 无孔笛, среди ударных – барабан гу, 鼓, гонг ло, 锣, тарелки бо, 钹, чжуанский барабан юэ, 壮族岳鼓 и пр.), распространившаяся в Гуанси в конце эпохи Цин – начале республиканского периода.

Чжуанский музыкальный фольклор

Среди жанров чжуанского музыкального фольклора – народные песни *шаньгэ* (山歌 – «горные песни»), *сяодяо* (小调 – «малые напевы» или «песенки»), обрядовые песни *сисугэ* (свадебные плачи и пр.; среди народных песен встречаются двух- и (реже) трехголосные песни) [Музыка чжуанов …]. Выделяют также сказительские жанры *шочан* (рассказ с пением) и *тунгу удао*, 铜鼓舞蹈 – пляски под барабан тунгу.

Музыкальные инструменты

Перечислим основные музыкальные инструменты Гуанси-Чжуанского автономного округа:

Тяньцинь (天琴, «небесный инструмент») – лютня;

– хулуху (葫芦胡) – двухструнный смычковый инструмент из рода хуциней, корпус которого выполнен из тыквы-горлянки (чжуанский инструмент);

– магуху (马骨胡, (ху[цинь] «лошадиная кость») – двуструнный смычковый инструмент из рода хуциней, резонатор которого сделан из бедренной лошадиной кости, а передняя его часть покрыта змеиной, акульей или лягушачьей кожей; верхняя часть грифа вырезана в форме головы лошади. Используется в *гуйцзюй* и гуансийском *баинь*;

– туху (土胡) – басовый инструмент из рода хуциней; корпус сделан из бутылочной тыквы и обтянут змеиной кожей со внешней стороны;

– барабан тунгу (铜鼓, медный барабан) – один из древнейших инструментов; археологические раскопки свидетельствуют более чем о двухтысячелетней истории инструмента;

– дусянцинь (独弦琴, «однострунный инструмент») – цитра, однострунный щипковый инструмент, своего рода «визитная карточка» чжуанской музыки.

История музыкальных организаций Гуанси-Чжуанского автономного округа

Предшественница Гуансийского филиала Союза китайских музыкантов (*Чжунго иньсе Гуанси фэньхуэй*, 中国音协广西分会) – Ассоциация [работников] литературы и искусства Гуанси-Чжуанского автономного округа (*Гуанси чжуанцзу цзычжицюй вэньсюэ ишуцзе ляньхэхуэй*, 广西壮族自治区文学艺术界联合会) – была основана в Наньнине в 1954 г.

В 1958 г. состоялся Первый конгресс работников музыкального искусства (*Ди и цы иньюэ гунцзочжэ дайбяохуэй*, 第一次音乐工作者代表会), на котором было провозглашено создание Гуансийского филиала Союза китайских музыкантов (*Чжунго иньсе Гуанси фэньхуэй*, 中国音协广西分会). В 1966 г. в связи с началом «культурной революции» деятельность Гуансийского филиала была приостановлена, а в 1969 г. он прекратил существование. В 1980 г. состоялся Второй конгресс, на котором работа Гуансийского филиала Союза китайских музыкантов была возобновлена; с 1999 г. – переименован в Гуансий-

ский союз музыкантов (*Гуанси иньюэцзя сехуэй*, 广西音乐家协会). Сегодня филиал насчитывает более тысячи музыкантов и включает в себя музыкально-творческий, музыковедческий, педагогический, исполнительский, национальный и другие музыкальные специализированные комитеты, а также разнообразные научные общества.

Музыкальное образование

Одним из ведущих заведений в области музыкального образования в Гуанси-Чжуанском автономном округе является Гуансийский институт искусств (*Гуанси ишу сюэюань*, 广西艺术学院) [Официальный сайт Института музыки Гуансийского института искусств; Гуансийский институт искусств, 2021].

История института восходит к 1938 г., когда выдающийся художник и педагог Сюй Бэйхун (徐悲鸿, 1895–1953) и композитор, дирижер и педагог У Бочао (吴伯超, 1903–1949), ученик Лю Тяньхуа, выпускник Музыкального института при Пекинском университете, организовали в Наньнине Гуансийские курсы подготовки преподавателей искусств (*Гуанси ишуши цзысюнь ляньбань*, 广西艺术师资训练班) по двум специальностям – музыке и живописи. С 1946 г. Курсы были переименованы в Гуансийскую специализированную школу искусств (*Гуанси ишу чжуанькэ сюэсяо*, 广西艺术专科学校), которая в свою очередь стала предтечей Гуансийского института искусств (*Гуанси ишу сюэюань*, 广西艺术学院, 1960 г.), и с тех пор в его состав входят институт музыки, музыкально-педагогический институт, оркестровый факультет, хореографическое училище, факультет национального искусства, институт живописи и др. [там же].

Другое заведение, Гуансийское училище [традиционного] театра (*Гуанси сицюй сюэсяо*, 广西戏曲学校), было основано в 1959 г. в Наньнине. В училище существовало три отделения: *гуйцзюй* (桂剧), *юнцзюй* (邕剧), *юэцзюй* (粤剧); в 1963 г. был добавлен отдел драмы *цайдяо* (彩调). В 1970 г было закрыто в связи с событиями «культурной революции», в 1979 возобновило работу.

Предшественником Института искусств Гуансийского университета (*Гуанси дасюэ ишу сюэюань*, 广西大学艺术学院) стала кафедра искусств Гуансийского университета (*Гуанси ишу цзяояньши*, 广西艺术教研室; с 2007 г. – факультет искусств) в Наньнине в 1997 г. В 2008 г. официально открылся Институт искусств Гуансийского университета, и в настоящий момент в его состав входят музыкальный, живописный, хореографический и искусствоведческий факультеты.

Театры и концертные залы Гуанси-Чжуанского автономного округа

Театр Гуанси-Чжуанского автономного округа (*Гуанси Чжуанцзу цзычжицюй сицзюйюань*, 广西壮族自治区戏剧院) был организован в 2012 г. из гуанси-чжуанских трупп драм *чжуанцзюй*, *гуйцзюй*, *цайдяоцзюй* и *цзинцзюй*.

Гуансийский центр культуры и искусства (*Гуанси вэньхуа ишу чжунсинь*, 广西文化艺术中心) открылся в 2017 г. в Наньнине; включает в себя три зала: Зал большого театра (на 1800 мест), концертный зал (1200 мест) и многофункциональный зал (600 мест).

Оркестры Гуанси-Чжуанского автономного округа

Гуансийский оркестр национальных инструментов (Гуанси миньцзу юэтуань, 广西民族乐团, 1957).

Симфонический оркестр (Гуанси цзяосян юэтуань, 广西交响乐团, 1978).

Данный очерк предлагает краткий систематический обзор музыкальных традиций провинций Гуандун и Гуанси-Чжуанского автономного округа Китая. Надеемся, что данная тема будет полезна всем интересующимся культурой и, в частности, традиционной музыкой Китая.

Список литературы

Чаоцзюй // Словарь китайской музыки. – Пекин, 2021. – С. 83 = (潮剧//中国音乐词典/ 北京, 2021).

Гуандунская драма ханьцзюй // Словарь китайской музыки. – Пекин, 2021. – С. 263. = (广东汉剧 // 中国音乐词典/ 北京, 2021).

Гуандунская музыка // Словарь китайской музыки. – Пекин, 2021. – С. 264. = (广东音乐 // 中国音乐词典/ 北京, 2021).

Гуандунская труппа музыкального искусства цюй'и // Словарь китайской музыки. – Пекин, 2021. – С. 264. = (广东音乐曲艺团 // 中国音乐词典/ 北京, 2021).

Гуанчжоуский симфонический оркестр // Словарь китайской музыки. – Пекин, 2021. – С. 266. = (广州交响乐团 // 中国音乐词典/ 北京, 2021).

Линнаньская школа // Словарь китайской музыки. – Пекин, 2021. – С. 466. = (岭南派// 中国音乐词典/ 北京, 2021).

Наньинь // Словарь китайской музыки. – Пекин, 2021. – С. 554–555. = (南音// 中国音乐词典/ 北京, 2021).

Синхайская консерватория // Словарь китайской музыки. – Пекин, 2021. – С. 866–867. = (星海音乐学院 // 中国音乐词典/ 北京, 2021).

Юэцзюй // Словарь китайской музыки. – Пекин, 2021. – С. 957–958. = (粤剧 // 中国音乐词典/ 北京, 2021).

Гуансийский вэньчан // Словарь китайской музыки. – Пекин, 2021. – С. 265. = (广西文场// 中国音乐词典。 北京, 2021).

Гуансийский институт искусств // Словарь китайской музыки. – Пекин, 2021. – С. 265–266. = (广西艺术学院// 中国音乐词典。 北京, 2021).

Гуансийский юйгу // Словарь китайской музыки. – Пекин, 2021. – С. 266. = (广西渔鼓// 中国音乐词典。 北京, 2021).

Гуйцзюй // Словарь китайской музыки. – Пекин, 2021. – С. 266. = (桂剧 // 中国音乐词典。 北京, 2021).

Интернет-ресурсы

Музыка чжуанов – Энциклопедия Байду, 壮族音乐_百度百科. – URL: https://baike.baidu.com/item/%E5%A3%AE%E6%97%8F%E9%9F%B3%E4%B9%90 [дата обращения: 18.03.2026]

Официальный сайт Института музыки Гуансийского института искусств – 学院简介_学院概况_广西艺术学院音乐学院 – URL: gxau.edu.cn [дата обращения: 18.03.2026]

Guangzhou Symphony Orchestra – 广州交响乐团. – URL: gso.org.cn [date of access: 18.03.2026]

References

Chaodzhu [Chaoju]. In *Slovar' kitayskoy muzyki* [*Dictionary of Chinese Music*]. Pekin, 2021, pp. 83 = (Cháojù// Zhōngguó yīnyuè cídiǎn / Běijīng, 2021). (In Chinese)

Guandunskaya drama Khan'dzyu [Guangdong Hanju Drama]. In *Slovar' kitayskoy muzyki*. [*Dictionary of Chinese Music*]. Pekin, 2021, pp. 263. = (Guǎng dōng hàn jù // Zhōng guó yīnyuè cídiǎn/ Běijīng, 2021). (In Chinese)

Guandunskaya muzyka [Guangdong Music]. In *Slovar' kitayskoy muzyki* [*Dictionary of Chinese Music*]. Pekin, 2021, pp. 264. = (Guǎngdōng yīnyuè // Zhōngguó yīnyuè cídiǎn/ Běijīng, 2021). (In Chinese)

Truppa muzykal'nogo iskusstva Guandun Tsyuyi [Guangdong Quyi Musical Art Troupe]. In *Slovar' kitayskoy muzyki* [*Dictionary of Chinese Music*]. Pekin, 2021, pp. 264. = (Guǎngdōng yīnyuè qūyì tuán // Zhōng guó yīnyuè cídiǎn/ Běijīng, 2021). (In Chinese)

Guanzhouskiy simfonicheskiy orkestr [Guangzhou Symphony Orchestra]. In *Slovar' kitayskoy muzyki* [*Dictionary of Chinese Music*]. Pekin, 2021, pp. 266. = (Guǎngzhōu jiāoxiǎng yuètuán // Zhōngguó yīnyuè cídiǎn/ Běijīng, 2021). (In Chinese)

Linnan'skaya shkola [Lingnan School]. In *Slovar' kitayskoy muzyki* [*Dictionary of Chinese Music*]. Pekin, 2021, pp. 466. = (Lǐngnán pài // Zhōngguó yīnyuè cídiǎn/ Běijīng, 2021). (In Chinese)

Nan'in' [Nanyin]. In *Slovar' kitayskoy muzyki* [*Dictionary of Chinese Music*]. Pekin, 2021, pp. 554–555. = (Nányīn // Zhōngguó yīnyuè cídiǎn/ Běijīng, 2021). (In Chinese)

Sinkhayskaya konservatoriya [Xinghai Conservatory]. In *Slovar' kitayskoy muzyki* [*Dictionary of Chinese Music*]. Pekin, 2021, pp. 866–867. = (Xīnghǎi yīnyuè xuéyuàn // Zhōngguó yīnyuè cídiǎn/ Běijīng, 2021). (In Chinese)

Yuezuy [Yueju]. In *Slovar' kitayskoy muzyki* [*Dictionary of Chinese Music*]. Pekin, 2021, pp. 957–958. = (Yuèjù // Zhōngguó yīnyuè cídiǎn/ Běijīng, 2021). (In Chinese)

Guansi Ven'chan [Guangxi Wenchang]. In *Slovar' kitayskoy muzyki* [*Dictionary of Chinese Music*]. Pekin, 2021, pp. 265. = (Guǎngxī wénchǎng // Zhōng guó yīnyuè cídiǎn/ Běijīng, 2021). (In Chinese)

Institut iskusstv Guansi [Guangxi Institute of Arts]. In *Slovar' kitayskoy muzyki* [*Dictionary of Chinese Music*]. Pekin, 2021, pp. 265–266. = (Guǎngxī yìshù xuéyuàn// Zhōngguó yīnyuè cídiǎn/ Běijīng, 2021). (In Chinese)

Guansi Yugu [Guangxi Yugu]. In *Slovar' kitayskoy muzyki* [*Dictionary of Chinese Music*]. Pekin, 2021, pp. 266. = (Guǎngxī Yugǔ // Zhōngguó yīnyuè cídiǎn/ Běijīng, 2021). (In Chinese)

Guytszyuy [Guijiu]. In *Slovar' kitayskoy muzyki* [*Dictionary of Chinese Music*]. Pekin, 2021, pp. 269. = (Guiju// Zhōng guó yīnyuè cídiǎn/ Běijīng, 2021). (In Chinese)

УДК 821 DOI: 10.31249/hoc/2026.02.11

Гранин Р.С.*

ГЕНЕЗИС ТЕКСТА ПЕРВОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ КНИГИ ЭМИЛЯ ЧЁРАНА «О РАЗЛОЖЕНИИ ОСНОВ» («PRÉCIS DE DECOMPOSITION», 1949)©

Аннотация. Статья посвящена генезису текста первой французской книги Эмиля Чёрана «О разложении основ» (Précis de décomposition, 1949) – поворотного произведения, обозначившего переход автора от румынского к французскому языку и ставшего основой его зрелой философской прозы. На материале архивных документов Библиотеки Жака Дуссе и Национальной библиотеки Франции анализируются черновики, бумага, почерк, система нумерации и правок, позволяющие реконструировать процесс становления текста. Исследование опирается на методы генетической критики и кодикологии, раскрывая «археологию письма» Чорана.

Ключевые слова: генетический анализ; генетическое досье; кодикология, поэтика

Поступила: 12.01.2026 Принята к печати: 02.03.2026

Для цитирования: *Гранин Р.С.* Генезис текста первой французской книги Эмиля Чёрана «О разложении основ» («Précis de decomposition», 1949) // Вестник культурологии. – 2026. – № 2(117). – С. 213–228. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.11

[*] ***Гранин Роман Сергеевич*** *– кандидат философских наук, заместитель главного редактора Международного теоретического журнала «Credo-New» (https://credo-new.ru), Санкт-Петербург, Россия; grrom@mail.ru*

Granin Roman Sergeevich *– PhD in Philosophy, Deputy Editor-in-Chief of the International Theoretical Journal "Credo-New", Saint Petersburg, Russia; grrom@mail.ru*

© Гранин Р.С., 2026

Granin R.S.

Genesis of the Text of Émile Cioran's First French Book, "A Short History of Decay" ("Précis de Décomposition" 1949)

Abstract. This article examines the genesis of Émile Cioran's first French book, "A Short History of Decay" (Précis de décomposition, 1949), a pivotal work that marked the author's transition from Romanian to French and became the foundation of his mature philosophical prose. Using archival documents from the Jacques Doucet Library and the National Library of France, the article analyzes drafts, paper, handwriting, and the numbering and revision system, allowing us to reconstruct the text's development. The study draws on methods of genetic criticism and codicology, revealing the "archaeology of writing" of Cioran.

Keywords: genetic analysis; genetic dossier; codicology; poetics

Received: 12.01.2026 Accepted: 02.03.2026

For quoting: *Granin R.S.* Genesis of the Text of Émile Cioran's First French Book, "A Short History of Decay" ("Précis de Décomposition" 1949) // Herald of Culturology. – 2026. – No.2(117). – P. 213–228. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.11

Эмиль Чёран[1] (рум.; фр. Emil Cioran; 1911–1995) – культовый румыно-французский мыслитель, эссеист, философ – во франкофонный интеллектуальный мир триумфально ворвался в 1949 году своей книгой «О разложении основ» (фр. «Précis de décomposition»[2]). За эту

[1]Мы пишем фамилию Cioran как Чёра́н через безударную «ё», чтобы подчеркнуть ее славянскую этимологию – происхождение он корня [чёр]ный. Так, по мнению специалиста по румынской генеалогии Михая Рэдулеску, слово «cior-» может быть заимствованием от славянского «čorn-» – «чёрный», через староболгарский или южнославянские диалекты, и может восходить к старославянскому «čern- / čorn-», к праславянской форме слова «чёрный» – «čьrnъ»; болг. – черен, серб. – црн, рус. – чёрный [Rădulescu, 2018, p. 129–134]. Ё в безударной позиции вполне допустима в ряде случаев: например, фамилии его земляков с Балкан – сербо-венгерского поэта Шандора Пе́тёфи (венг. Petőfi Sándor [ˈpɛtøːfi ˈʃaːndor]; 1823 – 1849) и венгерского математика Пала Э́рдёша (венг. Pál Erdős; 1913–1996) – передаются через безударную «ё», как и фамилия японского императора Ёсихи́то [Гранин, 2025, с. 27–35].

[2]Название книги Эмиля Чёрана – «Précis de décomposition», в русском издании – «О разложении основ» [Сиоран, 2003], или «Очерк разложения», – концентрирует в себе суть всей его философии и поэтики. Оно одновременно точное, ироничное и провокационное. Слово décomposition обозначает не просто физический распад, а

книгу в 1950 году он получил премию Ривароля как за лучшую рукопись иностранного автора на французском языке. Это первый (во Франции) и последний случай, когда он примет какую-либо премию или награду. В последующем «ускользающий философ» откажется от Премии Сент-Бёва (1957), Премии Роже Нимье (1977), от Большой литературной премии Поля Морана (1988), оставаясь вечным нонконформистом, «человеком на обочине», «частным мыслителем». При жизни Чёрана называли «величайшим французским писателем, сделавшим честь <французскому> языку после смерти Поля Валери» (Сен-Жон Перс), «мастером французской прозы», «современным Сократом» (Марк Фумароли, профессор Коллеж де Франс), «самой выдающейся фигурой в традиции Кьеркегора, Ницше и Витгенштейна» (Сьюзен Сонтаг). Когда в 1995 году он умер в Париже, это событие вызвало лавину статей в “Le Figaro”, “Le Monde”, “Paris Match”, “Le Nouvel Observateur”, “Magazine Littéraire”. Были созданы ток-шоу на радио и театральные постановки, отражающие возрождение интереса к его жизни и творчеству. Не раз имя Чёрана удостаивалось оваций в Национальной Ассамблее. Так, в 1999 году было отдано должное всем «франкоязычным румынам, внесшим вклад в великолепие французской культуры», и среди них – Чёрану – «одному из величайших французских философов XX века» [Гранин, 2024, с. 6–7].

«Генетическое досье» претекста «О разложении основ»

Понятие «генетическое досье претекста» относится к области генетической критики (фр. critique génétique) – направления в литературоведении, которое изучает процессы создания текста, его черновики, наброски, черновые редакции, записные книжки и пр. Это

разрушение целого на элементы, распад структуры – будь то тело, культура, идея, или даже мысль. Для Чёрана этот термин становится универсальной метафорой существования: все, что рождается, обречено на разложение, и именно в этом – единственная истина мира. Но в отличие от традиционного «пессимизма», Чёран превращает разложение в акт познания: анализ – как форма распада, мышление – как саморазрушение. Слово précis усиливает этот эффект: это не трактат, не система, а сжатый, нервный конспект. Чёран пишет, как бы «на краю философии», отказываясь от ее тяжеловесной формы. Его précis – это «философия без философии», свод афоризмов, где рассудок работает с обломками смыслов. Таким образом, заглавие «Очерк разложения» – это не просто название книги, а манифест метода: мыслить – значит разлагать, а писать – значит фиксировать собственное исчезновение. В нем соединяются аналитическая точность (précis) и экзистенциальная энтропия (décomposition). Это – эстетика тления, возведенная в форму.

совокупность всех письменных следов, оставленных автором на пути к окончательному тексту – то есть: черновики, наброски, планы; варианты заголовков; заметки на полях; исправления и комментарии; машинописи с правками; ранние редакции, отвергнутые фрагменты. Такие материалы хранятся, как правило, в архивах (например, в Национальной библиотеке Франции – BNF), и вместе они образуют то, что исследователи называют «досье» генетического исследования текста. Термин «претекст» (фр. prétexte) означает нечто, что предшествует опубликованному тексту, но еще не является литературным произведением в полном смысле слова. Генетическое досье изучает этапы перехода от претекста к тексту, от мысли к письму, от идеи к оформлению. Жерар Жене, хоть и не был основателем генетической критики, поддерживал и теоретически осмыслял ее в рамках своей поэтики. Генетическая критика применяется в исследованиях Пруста, Флобера, Жида, Бланшо, Сартра, Чёрана и других. Она позволяет понять эволюцию мысли автора, вариативность формулировок, моменты самоцензуры, сомнения, уточнения. Ее применение особенно полезно при изучении фрагментарных или эссеистических авторов – таких как Эмиль Чёран. У Пруста, например, архивы содержат десятки черновиков сцен с мадленкой. Исследователи сравнивают ранние формулировки, варианты построения сцены, чтобы показать, как возникает мифология памяти. Таким образом, генетическое досье претекста – это «археология письма», следы творческого процесса, позволяющие изучать не только то, что написано, но и то, что было задумано, передумано и отброшено.

Перейдем к изучению генетического досье книги «О разложении основ», к ее претексту, т.е. к автографическим документам, использованным Чёраном при замысле и написании книги. Важно подчеркнуть, что все эти документы относятся исключительно к собственно писательской фазе, то есть к стадии текстуализации произведения. Нет никаких свидетельств, ни в документах, ни в устных показаниях, которые бы указывали на существование подготовки, предшествующей письму – таких как заметки, планы, подбор материалов. Единственное исключение – длинная выписка из Пруста, найденная под архивным номером CRN.Ms.59. Из этой цитаты Чёран извлечет фразу, которая затем станет эпиграфом к главе «Случайный мыслитель» («Идеи – это суррогаты печалей» Марсель Пруст) [Сиоран, 2003, с. 84]. Похоже, что также не сохранилось никаких документов, относящихся к предпубликационной стадии – финального рукописного варианта, корректур, гранок, заключительного «добро на печать».

Таким образом, перед нами – исключительно сфера черновика. В Литературной библиотеке Жака Дусе хранятся документы под номерами от CRN.Ms.25 до 58 и CRN.Ms.59 – всего 422 листа. Еще 326 страниц под шифром NAF 18721 (микрофильм MF 3043) находятся в Национальной библиотеке Франции. Таким образом, известный нам претекст к «О разложении основ» включает 748 документов (возможно, будут обнаружены и другие в будущем) [Cavaillès, 2007, p. 169]. Дадим краткое описание типичного черновика Чёрана с точки зрения его материальной стороны – бумаги, чернил, почерка, правок, системы хранения.

Бумага и чернила

Подробный кодикологический анализ (изучение черновиков как физических объектов: состав бумаги, чернил и пр.) будет приведен позже. Пока отметим общие черты. Черновик Чёрана (не только «О разложении основ», но и в целом) – это отдельный лист белой бумаги. Ширина варьируется от 190 до 211 мм, высота – от 260 до 271 мм. [ibid., p. 170] Хотя Симона Буэ утверждала, что Чёран не писал на отдельных листах, на многих из них по краям заметны тонкие разрывы или следы клея – это указывает на то, что они были вырваны из больших блокнотов для писем. Иногда листы уменьшаются в размере – либо отрывом, либо ровным обрезом. Некоторые страницы (например, CRN.Ms.57.1–2) вырваны из тетрадей: с типичной разлиновкой и вертикальным красным полем. В этих случаях Чёран писал поперек линий, часто разворачивая лист до размера 328×218 мм. Многие листы, особенно в архиве Национальной библиотеки Франции (BNF), имеют водяной знак (наиболее распространенный – надпись “VELIN ALSACE” с гербом в центре и “EXTRA STRONG VOIRON” внизу справа). Однако Чёран не придавал значения ориентации листа: он писал как на лицевой, так и на оборотной стороне бумаги, и, как правило, не выбирал определенного типа – лишь бы формат был около 210×270 мм, весьма распространенный в середине XX века. Он обычно писал синими чернилами, вероятно, заправляемой авторучкой. В рукописях видны моменты, когда ручка только что заправлена (цвет становится насыщенно-синим) и как он постепенно тускнеет – что нехарактерно для пера. Со временем эти чернила во многих местах поблекли до серо-черного цвета, но насыщенные участки сохранили оригинальную окраску. Некоторые тексты написаны зелеными чернилами – это помогает при датировке. Ино-

гда зеленый использовался для правок. Чёран также вносил исправления синими чернилами или простым карандашом [ibid., p. 171].

Почерк и правки

Как правило, Чёран начинал с написания названия главы в верхнем левом углу страницы. Он подчеркивал название и ставил в конце точку. Затем сразу переходил к основному тексту, начиная прямо на той же строке. Он заполнял всю страницу – без отступов сверху, снизу или по краям. Почти никогда не писал на обороте (если только случайно или ради черновой пометки). Обычно (хотя и не всегда) он начинал новую главу с нового листа, а крупные разделы книги разделял титульными страницами. Поразительно, но главы почти всегда занимают одинаковый объем – как будто Чёран интуитивно (или целенаправленно) подгонял мысль под размер страницы. Листы остаются автономными – он не продолжал текст с одной страницы на другую. Текст органично связан с самим листом бумаги. Почерк у Чёрана, в целом, разборчивый, но отдельные буквы могут быть легко спутаны (особенно r, n, m и u). Он пишет быстро, нервно, небрежно, не заботясь о красоте письма. Однако почерк у него весьма изменчив: от размашистого и неуверенного до тонкого, четкого и плотного. Зачеркивания делает быстро: как правило, одна горизонтальная черта на слово, без попыток сделать слово нечитаемым – что весьма полезно для генетических исследований. Иногда – вертикальные штрихи по слову. Если вычеркивается фраза или абзац, он рисует диагональные линии, реже – звездочку. Иногда полностью закрашивает текст, или даже наклеивает сверху полоску бумаги. Когда речь идет о заменах или переносах текста, может использовать стрелки, указывающие, куда вставить новый фрагмент. Вставки делает между строк, на полях или на отдельных бумажках [Ibid, p. 172].

Классификация и сохранность

Из-за большого количества исправлений можно предположить, что переписывание уже готового текста – нередкое явление у Чёрана – в первую очередь связано с желанием привести текст в порядок. Однако сам этот процесс редактирования становится поводом к углубленной переработке. По мере продвижения работы над «О разложении основ» черновики становятся все чище и аккуратнее – исправлений в них все меньше. Чёран, как правило, сохранял свои чер-

новики, даже если у него уже имелась более поздняя, по его мнению, лучшая версия текста. Это, в свою очередь, дает возможность сравнивать разные редакции одного и того же фрагмента. Вероятно, черновики казались ему ценными из-за своей насыщенности и внутренней напряженности – он был к ним эмоционально привязан. Тем не менее, было бы наивно полагать, что до нас дошли все черновики «О разложении основ» – пропуски в их нумерации говорят о многом... [ibid., p. 173].

Оригинальные листы генетического досье «О разложении основ» Чёран хранил в больших картонных папках формата 210×310 мм. До нас дошли две такие папки (CRN.Ms.25.5 и NAF.18721.A), обе с надписью «Précis de décomposition», сделанной по диагонали. Эти папки, во-первых, вряд ли вмещали все имеющиеся у Чёрана черновики, так что некоторые листы оставались вне их – подвергались порче и разрывам. Во-вторых, они слабо защищали содержимое от воздействия воздуха, отчего края всех листов сильно пожелтели. Среди пятен чаще всего встречаются чернила (синие, зеленые, красные); есть следы жидкости, сделавшей бумагу бурой и плотной – вероятнее всего, кофе, учитывая пристрастие Чёрана к нему. Кроме того, видны прожженные отверстия от сигарет (например, в NAF.18721.197), а также обожженные участки соседних листов (NAF.18721.198), свидетельствующие о том, что Чёран писал, положив стопку бумаг одну на другую, или редактировал их последовательно. То же можно сказать о пятнах кофе на соседних листах (NAF.18721.209–210) или пятнах чернил на CRN.Ms.41.1–4. Иначе говоря, Чёран хранил свои черновики, но особой заботы о них не проявлял. Наконец, почти все черновики Précis содержат в правом верхнем углу номер (или несколько, из которых лишь один не зачеркнут). Это придает листу, изначально независимому, место в логике будущей – пусть пока еще виртуальной – книги. Эта «цифровая архитектура» отражает историю становления текста [ibid., p. 174].

Единицы хранения

В 1985 году Чёран продал часть рукописей «О разложении основ» в Национальную библиотеку Франции (BNF); остальное после его смерти передала библиотеке Жака Дуссе (BLJD) Симона Буэ. В BNF попала вторая редакция книги – относительно цельная и аккуратная. Это наименее испещренная правками, лучше всего сохранившаяся и, по сути, «самая красивая» версия «О разложении основ»

– в соответствии с устаревшей практикой библиотек, которые прежде предпочитали именно такие «чистые» рукописи.

В обеих библиотеках насчитывается 748 фолио (листов). Такое «географическое» разделение затрудняет работу кодиколога: особенно трудно сравнивать оттенки бумаги (эпэр) – при разном освещении: в Библиотеке Дуссе – отмечает Николя Кавайес – настольные лампы, довольно яркие, в BNF – высокие лампы и большие окна, которые не спасают от сумрака. Уже с наступлением вечера различить тон бумаги почти невозможно.

Кроме цифровой нумерации, Чёран использовал и другой способ упорядочивания своих листов – в рукописи CRN.Ms.58 встречаются стикеры, приклеенные сверху или снизу, с указанием на то, какие части следует удалить (например, CRN.Ms.58.10–11, 13, 15–17). Поскольку стикеров в 1947 году еще не существовало, а написаны они женским почерком карандашом (возможно, не рукой Чёрана), можно сделать вывод, что либо Чёран сам пересматривал и редактировал эти тексты в последние двадцать лет жизни, возможно, перед продажей их BNF, либо это сделала Симона Буэ, или, что вероятнее, один из библиотекарей библиотеки Дуссе.

В библиотеке Жака Дуссе хранятся 422 фолио, распределенные по 35 папкам (CRN.Ms.25–59), каждая из которых содержит от 1 до 131 листа. Некоторые папки включают только несколько фрагментов (разные версии одного раздела или трудно классифицируемые главы), другие – целые блоки глав (CRN.Ms.28–36, 58). В BNF содержится 326 фолио (листов), собранных в одном томе. Хотя «О разложении основ» состоит из шести крупных разделов, его черновики сгруппированы в 11 «папок»: 10 – в BLJD и 1 – в BNF. Для ясности исследователи называют «папками» все группы фолио, по аналогии с самим Чёраном, а термин «раздел» сохраняют за шестью составными частями окончательной книги. Эти 11 папок выделяются тем, что содержат особенно много фолио[1]. Остальные папки включают в среднем по два-три разрозненных листа, редко более пяти[2].

---

[1]Фолио (от лат. folium – лист) – термин, используемый в кодикологии, палеографии, текстологии, архивистике и рукописеведении – это лист рукописи, который имеет две стороны: recto (лицевая сторона, или «правая») и verso (оборотная сторона, или «левая»).

[2]Краткая характеристика основных папок:

CRN.Ms.28: 131 фолио; нумерация С от 1 до 185, с пропусками (особенно между С.86 и С.136); листы в очень плохом состоянии. Относятся к разделу «О разложении основ».

Кодикологический анализ

Кодикологический анализ – это научное исследование материальной структуры рукописной книги (codex). Он применяется к средневековым, раннемодерным и современным автографам (рукописям, написанным собственноручно автором), чтобы понять, как был создан, организован и оформлен рукописный документ. Если текст – это смысл, то кодикология изучает носитель этого смысла. Кодикологический анализ включает физические характеристики рукописи: формат страницы, размеры; тип бумаги или пергамента; количество тетрадей, листов, их порядок (т.н. quire structure); водяные знаки, пронумерацию страниц/листов; чернила, карандаш, тип пера; материальные следы письма: исправления, зачеркивания, вставки, вырезки; цвет и тип почерка (если автор использует разные); различия между автографом и возможной «чистовой копией»; организацию рукописи: наличие заголовков, эпиграфов, деления на главы; поля, аннотации, указатели, схемы; расположение фрагментов в тетрадях (что часто не совпадает с финальным текстом).

Цель кодикологического анализа – восстановить историю создания рукописи: когда, где, в какой последовательности писалась; установить варианты компоновки текста (например, у Чёрана или Пруста часто черновики «мигрируют» по тетрадям); понять спонтан-

---

CRN.Ms.29: 31 фолио; нумерация C от 1 до 28. Соответствует разделу «Случайный мыслитель».

CRN.Ms.30: 24 фолио; C.33–47. Раздел «Лики вырождения». CRN.Ms.31: 33 фолио; C.73–103. Раздел «Книга отречений».

CRN.Ms.32: 22 фолио, написанные зелеными чернилами; C.49–64. Раздел «Святость и гримасы абсолюта».

CRN.Ms.33: 9 фолио (первые пять – зелеными чернилами); C.65–72. Раздел «Обрамление знания».

CRN.Ms.34: 14 фолио; C.31–41. Раздел «Лики вырождения».

CRN.Ms.35: 8 фолио; C.42/44 (42 зачеркнуто, заменено на 44) – C.49/51. Раздел «Святость и гримасы абсолюта».

CRN.Ms.36: 41 фолио; C.1–40. Раздел «Книга отречений».

CRN.Ms.58: 25 фолио, с двумя системами нумерации C, с пропусками. Машинопись, титульный лист: «E.M.Cioran / «Случайный мыслитель» и эпиграф Терезы Авильской. Относится ко всей книге «О разложении основ».

NAF.18721: 325 фолио; нумерация C от 1 до 200 (B3–B207), затем от 4 до 131 (B208–B317), с пропусками (например, между C30 и C52 во второй серии). Первая серия (C1–C200; обозначается как NAF-A) соответствует разделу «О разложении основ», второй (C4–C131; т. е. NAF-B) из остальных пяти наборов «О разложении основ» в их окончательном порядке [Cavaillès, 2007, p. 175–176].

ность или системность письма; определить, какие части текста были добавлены позже, а какие – написаны сразу в «чистовой» форме.

Для архива Чёрана кодикологический анализ показывает, что он использовал тетради малого формата, часто разрозненные; в одном и том же блокноте встречаются наброски для разных книг; нет строгого логической последовательности: порядок страниц – не всегда порядок написания; часто встречаются незаконченные, оборванные фразы, которые позже превращаются в афоризмы; он переписывал одни и те же фразы в разных почерках, что указывает на разные стадии оформления мысли.

Главная ценность кодикологического анализа в случае Чёрана – это помощь в восстановлении порядка написания текстов. Этот порядок не совпадает с тем, что мы видим в книге. Вопреки мнению некоторых критиков, которые считают Чёрана писателем момента, фрагментарным и несистематичным, чьи тексты можно читать в любом порядке (как, например, страницы «Дао дэ цзин»), на самом деле, хотя Чёран и противостоит системам, он тщательно организовывал свое творчество. В «О разложении основ» нет линейного развития, но есть общая прогрессия – движение к «отказу» – и множество эффектов, возникающих из сопоставления разных текстов, часто противоположных по смыслу [ibid., p. 179]. И это видно при изучении хронологии создания, восстановленной с помощью кодикологического анализа.

Может ли изучение бумаги помочь в понимании рукописей? Ответ кодикологии – да. Кодикология изучает не только бумагу как материал для письма, но и чернила, графические особенности, то есть всю материальную сторону рукописи. Важно, что физические качества бумаги и инструментов влияют на процесс написания как с практической, так и с семиотической стороны. От выбора ручки или пера, цвета чернил, типа и качества бумаги, до пятен от сигареты, типографики, обрезки страниц и склеек – вся эта материальная сторона много рассказывает о процессе создания текста, на который она влияет и вмещает в себя его историю. Рукопись – это не просто литературное содержание, а целая сеть подсказок. Между равнодушием к таким деталям и их переоценкой, ощущением случайности и чрезмерным психологическим детерминизмом, кодикология предлагает методичный подход к изучению рукописей, позволяющий извлечь уникальную информацию, недоступную иным путем. Кодикологический анализ – это материальное изучение рукописи. Его основные вопросы: какие материалы и инструменты применялись и

как ими пользовался автор? Анализируется вид бумаги (тип, цвет, толщина, качество, водяные знаки, тип разметки), способ использования листов (складывание, вырезки, наклейки, нумерация), а также инструменты письма и особенности почерка. Все данные фиксируются с максимальной полнотой, сопоставляются с другими рукописями и письмами, учитываются биографические обстоятельства (например, поездки), проводится историческое исследование происхождения бумаги и условий хранения (влияние библиотек и т.п.). Такое сопоставление внутренней и внешней информации раскрывает историю создания текста и помогает генетической интерпретации.

Хотя кодикология изначально была «наукой о кодексах» средневековья, сегодня ее методы применимы ко всем эпохам. Результаты анализа зависят от времени: например, изучение водяных знаков более продуктивно для XVIII века, чем для XX-го. С развитием бумажного производства меняется и подход: определить происхождение бумаги XVIII века проще – можно узнать производителя, место и время изготовления, а значит, уточнить, когда и где автор мог получить бумагу, что помогает датировать процесс создания рукописи. Что касается XX века, здесь ситуация сложнее из-за индустриального бумажного производства и большого разнообразия форматов и инструментов письма. Водяные знаки и происхождение бумаги определить труднее, а одинаковый водяной знак мог использоваться долгое время и на разных типах бумаги. Тем не менее изучение бумаги и инструментов письма в корпусах XX века все еще полезно: позволяет выделять разные этапы и циклы работы над текстом. Значимыми для генетического анализа являются и нумерация страниц, и графические особенности оформления. С помощью «фабричных» и «потребительских» признаков строится хронология использования материалов, создается контекст индивидуальной работы автора, что важно для систематизации и датировки внутри архива. Даже при большом разнообразии материалов внутри одного собрания рукописей обычно присутствует ограниченное число типов бумаги и инструментов, что упрощает сравнительный анализ. В случае «О разложении основ» разнообразие и ограниченность материалов создают хорошие условия для кодикологического исследования.

В черновиках «О разложении основ» насчитывается 40 разных видов бумаги. Эти 40 типов делятся на 6 категорий в зависимости от их назначения, тесно связанного с их природой [ibid., p. 182].

Первая категория – «классические» бумаги: сюда входят 28 типов. Некоторые из них очень похожи друг на друга и их трудно раз-

личить. Эти бумаги – основные носители текстов у Чёрана. Часто они происходят из блокнотов (это подтверждается клеевыми следами или неровностями на верхнем крае), что совпадает с показаниями Симоны Буэ, упоминавшей «блокноты больших листов для писем» [Boue, 1997, p. 11–42]. Формат обычно около 270×210 мм, но встречаются вариации – иногда меньше (265 или 192 мм), иногда больше (271 или 211 мм), потому что Чёран рвал листы не всегда одинаково (без линейки, с линейкой и т.п.). Размер объединяет эти бумаги и объясняет их выбор Чёраном; он так привык к данному формату, что многие тексты точно помещаются на страницу такого размера. Можно сказать, что этот формат стал своего рода «рамкой» для его мысли – «форматированным» именно под 270×210 мм (а вот румынские черновики у него были другого формата – 342×210 мм). Все эти типы – бумага велин, кроме одного (тип 12 – всего 3 листа), который является верже. Все они промышленного производства, что усложняет их различение.

По цвету все изначально были белыми (без принтов), но со временем приобрели оттенки слоновой кости, бежевого, желтоватого и даже сероватого – особенно листы из начала стопки, которые больше подвергались воздействию света и воздуха (верх стопки) или в зависимости от соседних бумаг (кислотность). Цвет сам по себе не является надежным признаком, но может служить подсказкой; полезным бывает рассматривать цвет на просвет, чтобы сопоставить листы одного типа, но разного цвета.

Толщина бумаги различается: одни около 60 микрон, большинство – от 70 до 90 микрон, есть более толстые – около 100 и 120 микрон. Толщина сама по себе – недостаточный признак, если не наблюдается заметных разрывов (более 25 микрон). Эти промышленные бумаги обычно гладкие, даже глянцевые, лишь два типа («пушистые» – 4 и 19) выделяются. Прозрачность сильно варьируется – от почти прозрачной до непрозрачной.

Самая сложная характеристика – плотность. Она порой служит единственным отличительным признаком, но случаи однородной, четкой плотности редки. Обычно это размытый, пятнистый туман, меняющийся даже у листов одного типа.

Текстура бумаги, хотя и важна, почти не видна; она проявляется как вертикальные или диагональные линии или маленькие точки. Некоторые бумаги содержат древесные волокна или белые пятна (например, тип 20 – пятна от воды).

У нескольких типов есть водяные знаки, например: тип 6 – EXTRA STRONG; тип 9 – JAPON; тип 10 – VELIN с гербом ALSACE и EXTRA STRONG VOIRON; тип 25 – AUSSEDAT ANNECY VELIN.

Хотя Чёран в первые годы во Франции много ездил на велосипеде по стране (вместо того, чтобы писать диссертацию), все эти бумаги были доступны в Париже. Нет данных, что он привозил их из других мест – возможно, водяные знаки – это традиционные названия, которые не обязательно соответствуют реальному происхождению.

Вторая категория – школьные тетради: типы 17, 26 и 28. Бумага велин, слоновая кость, толщиной 70–80 микрон, гладкая, с обычной линейкой в 8 мм и полями около 30 мм. Размеры страниц примерно 325×217 мм. Различаются по способу переплета и форме углов (округлые). Чёран часто использовал эти тетради, особенно во время войны – они были распространенным и доступным материалом. В «О разложении основ» он применял их либо как черновики рядом с основным листом – с небрежным письмом, проверками орфографии и грамматики, либо раскладывал страницу вертикально для письма сверху вниз, что, видимо, было привычкой, приобретенной в Румынии, где он писал на более высоких листах.

Третья категория – бумага типа: 1, 8, 11, 23, 24, 27 и 32. Это маленькие листы велина разных размеров, обычно от 210×130 до 243×153 мм. Они различаются цветом (в основном слоновой кости, кроме одного зеленоватого), толщиной и прозрачностью. Некоторые имеют водяные знаки, одна – бумага бристоль. Чёран использовал их для заметок, набросков текста, для более аккуратной записи трудных фрагментов, иногда для целых текстов (особенно тип 27). Тип 1 применялся для переводов, эти листы он презирал за их плохое качество.

Четвертая категория – копии на кальке: тип 18. Вторая версия «О разложении основ» была напечатана на машинке. Для этого использовалась разная классическая бумага, поскольку Чёран сам предоставлял листы машинистке, что объясняет разнородность материалов. Также есть копии более ранних текстов на бумаге типа 18.

Пятая категория – разделители: тип 19 – велин, пушистый, более толстый (около 120 микрон), легко отличимый. Чёран применял его для страниц с заголовками, разделяющими части текста, а иногда и для обычного письма.

Шестая категория – папки: тип 16 – картонные обложки, найденные в архивах, возможно использовавшиеся позже для хранения рукописей, с надписями ручкой, указывающими на позднее использование.

Кроме того, на бумагах часто встречаются следы особой эксплуатации – дырочки от пепла, пятна от кофе, сгибы и т.п.

Среди почерков можно выделить всего двенадцать разных типов или способов написания. Среди них два точно появились уже после публикации книги «О разложении основ».

Синий шариковый автограф, написанный самим Чёраном, встречается на двух папках, которые он использовал для упорядочивания своих документов (именно на этих папках он написал название «О разложении основ»).

Печатный текст пурпурного цвета, распечатанный на современном формате бумаги A4; этот текст (номер 61bis) был создан еще до «Прециза», опубликован в газете Comoedia, а потом частично вошел в книгу (см. ниже).

Все остальные типы почерков относятся к периоду до публикации книги.

Трассировка [тип начертания] A – самый распространенный тип, первоначально с синими чернилами, которые со временем местами изменили цвет на фиолетовый, серый, черный или коричневый. Большинство рукописей написаны именно такими чернилами, возможно, перьевой ручкой или пером. Симона Буэ, рассказывала, что сначала он писал пером и чернилами, потом купил перьевую ручку, а еще позже – шариковую (Bic). Предполагается, что смена инструмента связана с переходом Чёрана от румынского к французскому языку, примерно перед написанием «О разложении основ» [ibid., p. 186].

B – карандашный почерк, сделанный не самим Чёраном, а редактором; встречается только в коллекции Национальной библиотеки Франции (BNF), связан со вторым состоянием текста и сопровождается печатным вариантом (третьим состоянием). Используется для различных пометок – крестиков, линий, номеров.

D – синий цветной карандаш, редакторский почерк, используется так же, как и B.

E – красный цветной карандаш, также редакторский.

F – карандашный автограф самого Чёрана для исправлений.

G – зеленые чернила, тоже автограф Чёрана, вероятно, тем же инструментом, что и A; использовались для написания и исправлений на ряде листов, что помогает восстановить хронологию создания текста.

H – фиолетовый карандаш, принадлежит редактору или печатнице; встречается только в архиве Библиотеки Жака Дусе, связан с первым состоянием «О разложении основ», за которым последовал печатный вариант. Используется так же, как B, D, E.

I – черно-пурпурный печатный текст, второй вариант «О разложении основ», включая рукописи и копии. Этот печатный текст содержит исправления типов A и F, а иногда пометки H.

Y – карандашный почерк, возможно, тоже редакторский, с поправками грамматического и синтаксического характера, предположительно сделанными некой «грамматисткой», но почерк близок к почерку Чёрана, чуть более округлый (возможно из-за смены инструмента).

Z – чернила типа A, но, возможно, тоже редакторский почерк, похожее назначение, похожая неопределенность [ibid., p. 187].

Анализ почерков и типов бумаги – важный источник для восстановления «пазла» истории создания «О разложении основ». Несмотря на то, что все бумаги промышленного производства и на первый взгляд похожи, анализ показывает около тридцати различных типов. Это как метафора внутреннего раздробления произведения: за видимой единицей формата и названия скрывается множество разных голосов и слоев. Термин «пазл» здесь не просто обозначает сборку кусочков, а методологический подход: пытаясь собрать листы по номерам, типу бумаги и почерку, мы понимаем, что идеальной целостной картинки не получить – автор сознательно допускал случайности, а развитие текста во времени не позволяет фиксировать окончательную версию. Листы никогда не находятся строго «на своих местах», и этот «пазл» – не цель, а движение. Например, лист 33.9 по нумерации относится к одной серии, по типу бумаги – к другой [ibid., p. 189]. Текст на листе, противоречивый по смыслу с предыдущим, демонстрирует, что Чёран писал с намерением создавать в нем противоречия и разрывы. Он работал над тем, чтобы текст одновременно строился и разрушался, создавая «композицию распада», и, возможно, надеялся, что бумага станет ему союзником, но на деле она «его подвела».

Список литературы

Источники

Сиоран. О разложении основ // Искушение существованием / пер. с фр., предисл. В.А. Никитина; ред., примеч. И.С. Вдовиной. – Москва : Республика ; Палимпсест, 2003. – С. 14 –142.

Boue S: Interview // Lectures de Cioran. – Paris : L'Harmattan, 1997. – P. 11–42.

Rădulescu M.S. Despre genealogia lui Emil Cioran // Genealogii. – Bucuresti : Vremea, 2018. – P. 129–134.

Исследования

Гранин Р.С. Эмиль Чёран. Приближение к ускользающему философу. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2024. – 126 с.

Гранин Р.С. Поэтика Эмиля Чёрана. Издание в трех томах. Том I. Деконструкция [автора]. – Москва : Тотенбург, 2025. – 296 с.

Cavaillès N. Suicide, Décomposition, Corruption: génèse et dialogisme du Précis de Décomposition de Cioran. – Lyon 3, 2007. – 593 p.

References

Granin, R.S. *Emil Chyoran. Priblizhenie k uskol'zayushchemu filosofu* [*Emil Cioran. Approaching the Elusive Philosopher*]. Moscow; Saint Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ/, 2024. 126 p. (In Russ.)

Granin, R.S. *Poetika Emilya Chyorana. Izdanie v treh tomah. Tom I. Dekonstrukciya* [*avtora*] [*The Poetics of Emil Cioran. Three-volume Edition. Volume I. Deconstruction* [*by the Author*]]. Moscow, Totenburg Publ., 2025. 296 p. (In Russ.)

Cavaillès, N. *Suicide, Décomposition, Corruption: génèse et dialogisme du Précis de Décomposition de Cioran*. Lyon 3, 2007. 593 p. (In French)

ВЕСТНИК КУЛЬТУРОЛОГИИ
Научный журнал
2026 № 2 (117)

Контакты редакции: e-mail: culturology-journal@inion.ru
ИНИОН РАН. Отдел культурологии

Дизайн обложки А.А. Демочкина
Корректура, компьютерная верстка П.И. Горбунов
Подписано к печати 15.06.2026. Формат 60 x84/16
Усл. печ. л. 14,6. Уч.-изд. л. 12,8
Тираж 800 экз. Заказ №

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77–74023

Институт научной информации
по общественным наукам РАН,
Нахимовский пр-кт, д. 51/21, Москва, 117418

Отдел печати и распространения изданий
Тел.: 8 (499) 124-32-15
e-mail: izdat@inion.ru

Отпечатано в типографии
АО «Т8 Издательские Технологии»
109316, Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5, к. 6